

Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Título: Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Coordenação da edição do livro de Atas das Primeiras Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos: Fernando Rosa Dias (FBAUL-CIEBA), Marta Cordeiro (ESTC-IPL, CIEBA) e Paulo Morais-Alexandre (ESTC-IPL, CIEBA)

Ano: 2024

Edição: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa / Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa

ISBN: 978-989-9184-17-6

Depósito legal: 535920/24

Design: Sara Vicente

N.º de exemplares da tiragem: 150

Impressão, encadernação e acabamentos: Manuel Barbosa & Filhos Lda.

Tipografia: Arapey, Archivo



cieba

belas-
artes
ulisboa



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



belas-
artes
ulisboa



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



POLITÉCNICO
DE LISBOA

Livro de Atas

Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Índice

6
EDITORIAL

I. HISTÓRIA

12
João Calixto
O que é Skênographia?

20
António Oriol Trindade
Da pintura cenográfica de Luigi
Manini em Lisboa: o lugar da linha
do horizonte entre o real e o ilusório

42
Michele Augusto
O design de cena no Museu do
Nacional do Teatro e da Dança:
a linguagem vestida a coleção de
desenhos de figurinos medievais

56
Fernando Rosa Dias
José Filipe Porfírio, pintor-decorador
e cenógrafo: um caso periférico no
Teatro Lethes de Faro

78
Sheila Radburn Nunes
O Teatro Novo e a peça *Knock*
(1925): o caso efémero de um teatro
modernista

96
Paulo Morais-Alexandre
Um núcleo inédito de ilustrações
para figurinos de Pinto de Campos

II. TEORIAS

124

Sara Franqueira

A cenografia como problema

140

António Polainas

**Teatro em Televisão – Cenografia
– RTP 1958 - 1994**

152

Fausto Viana

**Trajes realistas nas artes cênicas:
Um ensaio a partir das telenovelas**

170

Armando Jorge Caseirão

**Génesis 72-75. Uma abordagem
aos figurinos de Peter Gabriel**

III. CRIAÇÃO

184

Dárída Rodrigues

Cenografia cosmopolítica

196

Monica Manganelli

**The future of set design /
scenography: Multidisciplinary
between opera and cinema.**

210

Leonor Pinela

O que é o *Cosplay*

230

Miguel Cruz

**Criação de luz enquanto
dispositivo cénico**

258

André Guedes

**Paisagem com uma bancada:
Sobre a duplicidade de um
dispositivo cénico no espaço público**

IV. ROTEIROS E TESTEMUNHOS

272

José Carlos Barros

Marionettes

282

Ana Ferreira

Mostra do acervo de Filipe Crawford

290

Rita M. Anahory Cruz Neves

**Guarda-Roupa Anahory, ou o que
nos resta dele**

298

Biografias

308

Ficha técnica e científica

Editorial

Esta edição incorpora as actas das primeiras *Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos (International Journeys on Scenography and Costumes)*. Este evento é uma primeira actividade, a que se deseja dar continuidade e que se encontra integrada num projecto mais abrangente em torno dos *Estudos de Cenografia e Figurinos em Portugal (Cenography and Costume Studies in Portugal)*. Como síntese dos trabalhos, pretendem-se efetuar estudos de documentação e pensamento sobre a cenografia e os figurinos em Portugal, realizando exposições, jornadas de discussão e produção ensaística, e várias edições com estudos sobre a construção plástica do espetáculo em Portugal, além da preparação de um *Dicionário da Cenografia e dos Figurinos em Portugal*.

A área da cenografia e dos figurinos, elementos determinantes do que se considera a *construção plástica do espetáculo* ou do *design de cena*, entre outras nomenclaturas possíveis, encontra-se pouco estudada naquilo que respeita ao arquivo e documentação da sua história e da sua actualidade, mas, igualmente, no que se refere à teoria e história da cenografia e dos figurinos em Portugal, campo que carece de trabalhos aprofundados, sistematizados e atualizados, na sua história, como ainda na teoria e na prática criativa. O design de cena é um campo próprio e específico que, no entanto, existe na proximidade e por vezes na intersecção com as belas-artes, as artes performativas e a arquitectura, entre muitos outros saberes, que, em Portugal, se tem afirmado sobretudo pela prática, numa tradição que junta artistas, técnicos e mestres e, menos, através de investigação e reflexão teórica. Acresce o facto de, pela natureza dos trabalhos em teatro e artes performativas, a cenografia e os figurinos pertencerem a um grupo de obras efémeras, o que dificulta o seu arquivo e estudo posterior.

Conscientes da carência de trabalhos nesta área em Portugal, seja de levantamento e documentação de obras, seja de monografias de criadores, como ainda de trabalhos sistematizados, este projecto propôs-se, através de uma sucessão das tarefas e com um trabalho prévio que permitiu uma consciência do estado da arte em Portugal, concatenar estudos específicos que se desenvolveram para estudos panorâmicos, que receberam o que havia antes e o que se produziu durante estes trabalhos. O que se pretende é que o estado da arte, no final, seja substancialmente diferente do inicial. Daí que as *Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos*, sendo uma tarefa de agregação inicial, pretenda também ser um produto de continuidade, que se possa desenvolver para além deste projecto, permitindo continuidades e com possibilidade de se instalar noutras instituições fora de Portugal, sejam elas de momento participantes, ou não, neste projecto.

Em 1914, no então Conservatório Nacional, foi criado o curso de cenografia e decoração teatral e o curso de indumentária prática teatral, de que é herdeira a actual Licenciatura em Teatro – ramo Design de Cena da Escola Superior de Teatro e Cinema. No entanto, a prática mostra que muitos dos cenógrafos e figurinistas, antes e ainda hoje, vieram de estudos de pintura, escultura ou arquitectura. Assim, no mundo do ensino superior, é possível ver dispersos os estudos da cenografia

e dos figurinos, em espaços como as Escolas de Teatro e Artes do Espectáculo, em Belas Artes e Arquitectura, nos departamentos de Ciências da Arte e do Património, de Estudo Teatrais ou de História. Nas instituições de ensino, pratica-se e pensa-se a cenografia e os figurinos, mas é igualmente de salientar o contributo de outras instituições, como os vários teatros que apresentam e discutem espectáculos, ou os museus, com os seus acervos e trabalho expositivo-curatorial, com destaque para o Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Sem usurpar as possibilidades dos contributos específicos destes lugares, nem de cobrar qualquer exclusividade para este campo de trabalhos, a intenção das *Jornadas* foi cativar um lugar próprio de colaboração que concentre essa pluralidade de pesquisas e investigações, mais teóricas ou mais práticas, mais históricas ou mais criativas, no ensino superior e nesta específica área de estudos.

A ideia de lançar previamente tal projeto de investigação foi exactamente, através das *Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos*, abrir um diálogo internacional em torno das dimensões conceptuais, teóricas, históricas e técnicas da cenografia e dos figurinos. Estas jornadas pretenderam, também, diagnosticar os investigadores e artistas que se têm interessado e trabalhado esta questão em Portugal e que se possam aproximar em futuros trabalhos nesta área.

As *Jornadas* procuram ser um apelo de convergência em torno da cenografia e dos figurinos em Portugal, aberta a investigadores e artistas internacionais que trabalhem a mesma área, mediando e agregando interesses, para criar uma plataforma que fomente a discussão e apoie a sua pesquisa e investigação na Universidade e Ensino Superior.

O evento nasceu da colaboração directa da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, sobretudo da Faculdade de Belas Artes da primeira, com apoio decisivo do seu centro de investigação, o Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), e da Escola Superior de Teatro e Cinema do segunda. Houveram, ainda, outras instituições colaboradoras, tais como o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ou o Museu Nacional do Teatro e da Dança. As jornadas decorreram nos dias 2, 3 e 4 de maio de 2022 em espaços da Faculdade de Belas Artes, da Escola Superior de Teatro e Cinema e no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Os seus objectivos gerais de orientação foram:

1. convocar e estimular diálogos transversais e multidisciplinares em torno da cenografia e figurinos, conjugando áreas do teatro, da geometria, do desenho, da pintura, da arquitectura e da história da arte.
2. Estimular estudos específicos na área da cenografia e dos figurinos, ainda muito carentes em Portugal.
3. Colocar em diálogo interinstitucional investigadores do campo das teorias e práticas artísticas de diferentes unidades orgânicas e centros de investigação, nacionais e internacionais.

Os textos finais revelam a pluralidade esperada, com ensaios na área de cenografia e figurinos em torno da produção e criação, da teoria e da estética, da história e da memória, mais geral ou mais monográfica, entre outros estudos de caso, a estudos de colecções e acervos.

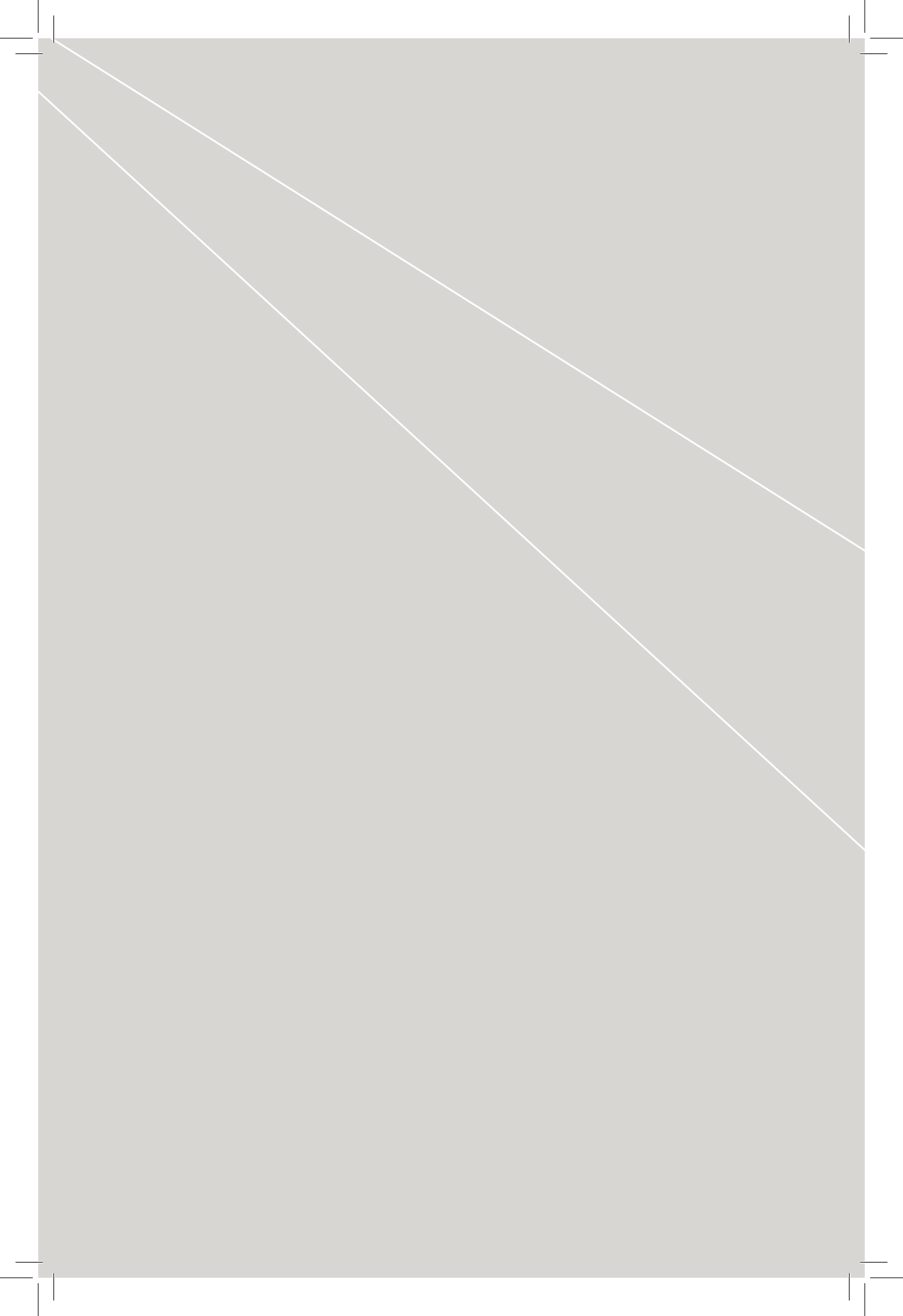
Estando concretizado este livro de actas, pretende-se começar a preparar as segundas jornadas. A ideia será expandir a colaboração e cativar ainda mais os interessados pelos estudos no campo da cenografia e dos figurinos no âmbito do design do espectáculo.

Os organizadores do evento e da edição

Fernando Rosa Dias (FBAUL; CIEBA)

Marta Cordeiro (ESTC-IPL; CIEBA)

Paulo Morais-Alexandre (ESTC-IPL; CIEBA)



I. História

João Calixto

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

O que é Skēnographia?

O termo *cenografia*, como tantos outros, tem estado em permanente discussão, provavelmente, desde a sua origem. A partir da segunda metade do séc. XX, tem sido frequentemente debatida a sua utilização, seja na escrita crítica como na indústria teatral, principalmente nas línguas anglo-saxónica e francófona, onde o termo *stage-design*, *stagecraft* ou *décoration* têm sido a norma. O texto que se segue não pretende responder a uma definição do que, hoje, possa ser entendido como *cenografia*. Talvez, contribuir para leituras possíveis através de uma visita às versões antigas do termo.

Cenografia provém do grego antigo e conjuga dois termos: *skēnē* – pequeno edifício, cabana ou tenda; e *graphein* – escrita, desenho ou pintura. Hoje, costuma ser traduzido como ‘pintura de cena’, dado o desenvolvimento de *skēnē* em *cena* na nomenclatura teatral. *Skēnē* era o nome dado ao edifício arquitectónico que respaldava a acção cénica. Terá sido uma inovação introduzida na primeira metade do séc. V a.C., na Atenas de Péricles, provavelmente poucas décadas após as primeiras competições dramáticas inseridas nos festivais dionisíacos. O registo mais antigo de *skēnographia* a que temos acesso remonta a Aristóteles, na *Poética* (1449a, 18), enquanto introduzida por Sófocles, contudo Aristóteles não o define, nem sabemos se o termo já existiria no séc. V a.C.

A *skēnē* seria um edifício de madeira, construído propositadamente a cada organização do festival dionisíaco e respectivos concursos dramáticos. Do ponto de vista do público (do *theatron* – lugar de onde se vê), este edifício efémero estaria imediatamente atrás dos actores (que se encontrariam no *logeion* – lugar da palavra), estes últimos numa posição elevada relativamente à localização térrea do coro (que estaria na *orchēstra* – lugar da dança). Este edifício pode ser entendido primeiramente como uma fachada, dado que era a sua frente que estaria dentro do campo de visão do público que assistia ao evento dramático. Uma das primeiras concepções que podemos ter de “*Skēnographia* é a que se refere à pintura [desta] *skēnē* de madeira temporária para que se assemelhe a um edifício de pedra” (Marshall 2018: 188). A *skēnē*, enquanto edifício efémero, pode ter iniciado a ideia do espaço cénico como elemento mimético integrante das actividades dramáticas gregas, se tivermos em conta os princípios de “imitação da vida” que Aristóteles propôs serem inerentes à poesia dramática (Aristóteles: 1447a; 1450a). Contudo, este fundo não deve ser entendido como um elemento mimético específico com uma função dramática ilustrativa. Dado que a construção dramaturgica de cada peça de poesia cénica prescindia de tais detalhes visuais individualizados, a “*skēnē* podia representar qualquer edifício que uma peça necessitasse, fosse um palácio, um templo ou a tenda de um soldado” (Marshall 2018: 189). A *skēnographia* teria então esta função de inserir um falso edifício dentro da arquitectura monumental grega, edifício este que contextualizava a actividade teatral dentro de uma visibilidade particular que os gregos comungavam (Walton 2015: 33). A *skēnographia* integrava, assim, um sistema complexo de elementos físicos que compunham a dramaturgia mítica, inserida visualmente na cidade e na paisagem natural que

rodeavam o anfiteatro grego. A mimese a que a *skēnē* dava corpo acontecia dentro do contexto da *polis* e do *cosmos*.

Para além de um elemento integrado na totalidade urbana, esta arquitectura efémera funcionava como um dispositivo que abria novas possibilidades ao acontecimento teatral enquanto espectáculo visual narrativo. Por um lado, criava a possibilidade de distribuir a acção por diversos níveis, dado que ao piso térreo já usado anteriormente desde a *ágora* (Aronson 2018: 4), se acrescentava um palco elevado e frontado pela fachada da *skēnē*. Assim, entre o piso térreo da *orchēstra*, o palco elevado do *logeion*, a fachada e o telhado da *skēnē*, várias hipóteses se levantavam à disposição da composição cénica. Por outro lado, tirando partido destas características, inaugurava-se, ou pelo menos ampliava-se enormemente, a ferramenta que permitiria o jogo de ocultar-revelar. Com a *skēnē* ter-se-á dado início, ou pelo menos assistido a um momento particular, de uma das características físicas da maioria dos dispositivos cénicos até à actualidade, a saber, a possibilidade da transformação da acção através de entradas e saídas de pessoas ou objectos em cena. O facto de ser possível manter escondidos corpos e, como tal, quando aprouvesse, poder provocar aparições mais ou menos inesperadas. Criava-se, assim, “a noção teatral fundamental de *em cena e fora de cena*” (Aronson 2018: 5). As primeiras *skēnē* abriam a possibilidade de dar um corpo, de criar uma entidade material, que aproximava fisicamente os mundos distantes que a narrativa mítica evocava, através da existência concreta de uma fachada com uma porta central. O que este falso edifício continha no seu interior estava para além do visível que a sua concretude testemunhava. O mágico movimento da sua porta central revelava materialmente esta distância em aparições palpáveis.

Estes espaços teatrais foram alvo de vários desenvolvimentos ao longo da expansão do mundo helenístico, tendo ao longo deste intervalo de tempo dado lugar a casos de *skēnē* plenamente contruídas em pedra e contado com diversas alterações profundas do funcionamento do próprio edifício teatral. Durante esta evolução várias inovações estiveram à disposição do espectáculo dramático, ampliando o seu potencial físico e visual. Como tal, em princípio, a possível ideia de uma prática da cenografia também se terá desenvolvido. Quanto a elementos mecânicos, à porta central foi associado o *ekkyklema*, uma plataforma móvel que revelaria ‘quadros’, deslizando desde o interior da *skēnē*; a *mechane*, uma grua assente por trás da *skēnē*, que permitia produzir vôos de heróis ou aparições divinas — *deus ex machina*; ou os *periaktoi*, prismas triangulares com cenas pintadas cuja rotação permitia a troca rápida dos espaços representados, fazendo destes não só elementos mecânicos mas também pictóricos. Estima-se também, em alguns casos, a possível existência de painéis pintados que se denominavam *pinakes* e que preencheriam nichos na fachada da *skēnē*. Do ponto de vista arquitetónico, a dimensão destes edifícios aumentou substancialmente e passou a contar com diversos andares, várias portas, nichos, frescos e estatuária; em alguns casos foram

encontrados túneis que ligavam o interior da *skēnē* com o centro da *orchēstra* (Smith 2003: 1196; Brejzec 2018: 34; Marshall 2018: 194).

Podemos ter alguma certeza sobre estas características e dinâmicas graças a Vitruvius, arquitecto e engenheiro romano, que no séc. I a.C., terá redigido *De Architectura*. Este tratado foi o principal ‘porta-voz’ das características físicas e tecnológicas do teatro clássico à era moderna. Dois momentos particulares desta obra são aqui de maior interesse: os capítulos III ao VII do Livro V, onde Vitruvius descreve detalhadamente o teatro enquanto edifício e que são a fonte principal das características anteriormente referidas; e o capítulo II do Livro I, onde refere o termo *scaenographia*.

Aqui começam os nossos problemas. A definição de Vitruvius para *scaenographia*, a primeira de que temos registo, não corresponde de modo algum com a concepção que temos de cenografia como prática de concepção cénica, nem sequer está relacionada com a prática teatral. *Scaenographia*, segundo este autor, é o terceiro modo de um sistema de apresentação de projectos arquitectónicos. Este sistema, ou *dispositio*, é composto por: (1) *Ichnographia*, centrado nos planeamentos de implantação no terreno, nomeadamente plantas; (2) *Orthographia*, que se dedicava à representação de alçados e detalhes de peças; e, finalmente, (3) *Scaenographia*, que consistia numa representação do alçado da obra arquitectónica como esta apareceria ao olhar humano (Vitruvius I, Cap.2, 2), um antecedente do que viria a desenvolver-se e chamar-se Perspetiva durante o Renascimento.

Ainda que hoje o estudo da cenografia clássica possa (e queira) ter em conta a totalidade dos elementos arquitecturais, mecânicos e pictóricos presentes no evento teatral, *skēnographia*, muito provavelmente, terá sido o termo para referir a pintura de fachadas e painéis com representações de espaços e estruturas arquitectónicas (Small 2013: 112). E, ao que parece, este termo e os seus resultados físicos ultrapassaram o teatro. Terá o termo *scaenographia* sido importado do teatro para a arquitectura, como exemplo de um género de pintura usado na prática teatral e a ter em conta dentro da representação e desenvolvimento de obras arquitectónicas? Poderá ter sido utilizado, por Vitruvius ou por outros antes dele, como se se referisse a ‘como se faz em cenografia’? Ou, dado que o mundo romano estaria já repleto de pinturas deste género em interiores domésticos e palacianos, o termo teria saltado da exclusividade do teatro e sido transformado num termo específico relativo a um género de representação pictórica particular?

[Agnés] Rouveret sustenta que [estas] inovações da pintura romana devem ser vistas como aplicações na decoração doméstica de motivos e ornamentos que no mundo helenístico do séc. II a.C. só existiam no âmbito efémero do teatro e das festividades.

(Camerota 2002: 137)

Sobre estas pinturas decorativas domésticas, vamos encontrar também com Vitruvius algumas respostas, quando afirma sobre a pintura de interiores que

1. [...] os Antigos [os gregos] que instituíram os princípios dos acabamentos, imitaram primeiro as variedades e as aplicações das placas de mármore e, depois, das várias possibilidades de distribuição de cornijas, molduras e bandas separadoras.
2. Posteriormente, dedicaram-se a imitar também as figuras dos edifícios, as saliências proeminentes das colunas e dos frontões; em lugares ao ar livre, como exédras, devido ao tamanho das paredes, desenharam frentes de cena [*scaenarum frons*] segundo os géneros trágico, cómico ou satírico.
(Vitruvius 2006: 272)

Aqui encontramos descritas as técnicas de pintura decorativa de interiores que, hoje, estão definidas enquanto ‘1ª Ordem de Pompeia’, como descritas no ponto 1, e ‘2ª Ordem de Pompeia’, descritas no ponto 2 (Camerota 2002: 135). Podemos deduzir facilmente que esta 2ª Ordem tem o seu equivalente na pintura presente nos sistemas dos *periaktoi* e *pinakes*, que se referiu anteriormente, pinturas estas alusivas a locais, edifícios e cidades e que foi precursora do desenho em perspectiva e da pintura renascentista e barroca de telões teatrais. Arriscando uma certa especulação, podemos talvez afirmar que o que foi definido como 1ª Ordem, possa ter existido na pintura das *skēnē* de madeira para que se assemelhassem a edifícios de pedra, o que hoje na gíria teatral se denomina de *patines*. Como referido na nossa citação inicial de C. W. Marshall, um género de pintura de ilusão específico e de características efémeras.

Assim sendo, que conjugação estaria presente nas *skēnē* de madeira entre escultura e pintura, simulando esta enganadora arquitectura? Quem seria responsável pela concepção destas estruturas? Seriam estas questões inerentes ao que Aristóteles afirmou como *skēnographia*? Seria a *skēnographia* dos gregos uma actividade praticada por artistas plásticos-geómetras que praticavam pintura, arquitectura e como tal cenografia? Que estaria pressuposto na afirmação de Aristóteles sobre a *opsis* quando afirmou que “a realização de um bom espectáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (Aristóteles 2010: 1450b, 20)? Seria uma ironia que pressupunha que o espectáculo era um questão menor, visual — *opsis* — e, como tal, a *skēnographia* seria a ferramenta mais pertinente, por lidar com efeitos de ilusão óptica? Pouco se reflectiu sobre esta passagem da *Poética*, bem como as traduções disponíveis operam diversos termos desde “cenógrafo” (na tradução de Eudoro de Sousa), “scene-painter” — pintor cénico (na tradução de Anthony Kenny, 2013), ou mesmo “costumier” — figurinista (na tradução de John Warrington, 1963; apud Quigley 2018: 81). Certo é que, pelo menos a partir do aparecimento das *skēnē*, a estrutura física teatral dispunha de uma série de elementos através dos quais se gerava uma organização complexa e particular. A concepção destes dispositivos poderá ter estado entregue não só a cenógrafos-pintores, bem como aos *didaskalos*

(dramaturgos/directores), a elementos nobres do júri e/ou filósofos como Anaxágoras. Se tivermos em conta que estas estruturas durante o séc. V a.C. seriam provisórias e mesmo após terem sido construídas as primeiras como estruturas arquitecturais de pedra, se continuaram a levantar ‘palcos’ provisórios durante toda a era clássica, muito conhecimento sobre estas deve ter sido gerado e Vitruvius, provavelmente, terá testemunhado e guardado uma herança particular.

Vitruvius reconheceu a importância das obras de outros autores na composição do seu tratado (Livro VII, Prea., 11) e refere que, cronologicamente, o primeiro autor a que acedeu foi “Agatarco, que em Atenas levantou a cena onde Ésquilo apresentou uma tragédia” (Vitruvius 2006: 260; VII, pream., 11). Aqui teria produzido “imagens de edifícios nas pinturas do palco que reproduziam a aparência com linhas que se estendiam e outras que retrocediam quando pintadas em planos verticais e painéis da *scaena*” (apud Small 2013: 113-114). Agatarco de Samos, aparece aqui como o primeiro cenógrafo de que temos registo, enquanto pintor que utiliza uma técnica altamente complexa “que expressa uma relação entre *téchne* (arte/ofício) e *epistēmē* (conhecimento/ciência)” (Camerota 2002: 121). Segundo Vitruvius, os comentários que Agatarco redigiu sobre a composição destas *cenae* (num tratado hoje desconhecido) terão tido forte influência nas investigações de Anaxágoras e Demócrito (Vitruvius VII, Prea., 11). Demócrito terá sido autor de um tratado sobre desenho denominado *Aktinographia* – desenho de raios, segundo Diógenes Laércio (Gros 2008: 5-17). Anaxágoras, segundo Vitruvius, era apelidado pelos atenienses de ‘*philosophum scaenicum*’ (Vitruvius *De Arch.* VIII, pream., 1) “um título que confirma a sua contribuição na definição do ambiente teatral durante a Era de Péricles” (Camerota 2002: 132). Ficamos, enfim, numa referência circular que nos aponta que por um lado Agatarco terá influenciado Anaxágoras, e por outro, os conhecimentos deste último foram de maior importância na concepção do teatro ateniense, no qual Agatarco provavelmente terá praticado *skēnographia*.

A prática da *skēnographia* poderá ter contribuído para a invenção dos primeiros princípios de representação que levariam à invenção da perspectiva linear na época moderna. A partir de Vitruvius, sabemos que passou a ser uma tecnologia fundamental em arquitectura. Mas “Agatarco foi um pintor e foram as suas pinturas que atraíram a atenção dos dois filósofos [Demócrito e Anaxágoras]. A utilidade deste género de representação para arquitectos não era ainda aparente” (Small 2013: 114). E, de facto, para além do que Vitruvius defendeu sobre a *scaenographia* como modo de desenho arquitectural, Erwin Panofsky refere no seu estudo “*Perspective as Symbolic Form*” que

[...] o termo *scenographia* tinha também um sentido mais lato, dado que poderia referir de um modo geral a aplicação de leis ópticas para as artes visuais e arquitectura na sua totalidade; ou seja, não só regras para produzir imagens planas em superfícies planas, mas também as regras para

construção arquitectónica e plástica, na medida em que estas últimas estão interessadas em contornar as distorções inerentes ao processo de ver [...] (Panofsky [1927] 1991: 97)

Panofsky toma como referência para esta afirmação um texto atribuído a Geminus (séc I a.C.) e contemporâneo de Vitrúvio, intitulado “O que é *skēnographia*?” (apud Panofsky [1927] 1991: 98; apud Small 2013: 118; tradução livre) e que tomei como título deste artigo. No texto de Geminus, não só é referido o trabalho do arquitecto mas também o do escultor monumental, “para desenhar imagens de edifícios convenientemente” (apud Panofsky) no que respeita a “descobrir compensações da visão, tendo em conta não um equilíbrio ou precisão baseado em medições reais (ou na «realidade») mas nessas qualidades tal como aparecem à visão” (apud Small). *Skēnographia* teria sido então considerada por Geminus como “um ramo da óptica” (apud Panofsky 1991: 98), um “ramo cenográfico da óptica” (apud Small 2013: 118). Ainda que em deslocação do teatro, a ideia de cenografia aqui transporta principalmente o privilégio da visão. Se, por um lado, pode ser entendido como visão da ilusão, “preocupada mais com as aparências que com a realidade” (Small 2013: 118) e, como tal, enganadora da percepção, por outro, pode ser entendido noutro sentido, que não lhe é oposto, a saber, no perseguir uma ideia de visão como sensação física “real”, a visão concreta que podemos ter do mundo “tal como aparece à visão” e não a que conseguimos determinar pela razão “baseada em medições reais”.

Constatamos, assim, que na antiguidade o termo *skēnographia* foi, não propriamente confundido, mas assimilado, decalcando-se do teatro e juntando-se à pintura, à arquitectura e à óptica. Não deixa de ser pertinente lembrar que hoje não se consegue discernir o que Aristóteles quis dizer com *skēnographia*, e que este foi o único testemunho clássico que temos que se refere exclusivamente à disciplina teatral. Mas podemos resumir que, além de ter derivado numa técnica específica de desenho e pintura, *skēnographia* foi uma ferramenta visual que apareceu ao serviço do espectáculo teatral e, como tal, efémera e dirigida ao momento em que acontecia. Podemos entender as suas funções como destinadas principalmente à visão enquanto sentido físico, vulnerável a ilusões materiais, fossem estas entre espaços tridimensionais representados em superfícies planas, fossem entre materiais tratados de modos específicos que resultavam na percepção como outros. A *skēnographia* teatral era um modo específico de apresentar objectos e imagens que jogava às escondidas com a materialidade do mundo.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES

- 1963 — *Poetics*. Trad. John Warrington. London: J. M. Dent and Sons.
2010 — *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
2013 — *Poetics*. Trad. Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press.

ARONSON, ARNOLD

- 2018 — “Introduction: scenography or design” in *The Routledge Companion to Scenography*. Ed. Arnold Aronson. London & New York: Routledge. (pp. 1-15)

BREJZEC, THEA

- 2018 — “Scenery” in *The Routledge Companion to Scenography*. Ed. Arnold Aronson. London & New York: Routledge. (33-41)

CAMEROTA, FILIPPO

- 2002 — “Optics and the Visual Arts: the Role of Σκηνογραφία” in *Homo Faber: studies on nature, technology, and science at the time of Pompeii*. Ed. Jürgen Renn e Giuseppe Castagnetti. Roma: «L’Erma» di Bretschneider. (pp. 121-41)

GROS, PIERRE

- 2008 — “The theory and the practice of perspective in Vitruvius’s *De Architectura*” in *Perspective, Projections and Design: technologies of architectural representation*. Ed. M. Carpo e F. Lemerle. London: Routledge. (pp. 5-17)

MARSHALL, C. W.

- 2018 — “Scenography in greece and rome: the first thousand years” in *The Routledge Companion to Scenography*. Ed. Arnold Aronson. London & New York: Routledge. (pp. 187-201)

PANOFSKY, ERWIN

- 1991 — [1927] *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books

SMALL, JOCELYN PENNY

- 2013 — “Skenographia in brief” in *Performance in Greek and Roman Theatre*. Ed. G.W.M. Harrison e V. Liapis. Leiden: Brill. (pp. 111-28)

SMITH, MATTHEW WILSON

- 2013 — “Scenography” in *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press. (pp.1196-209)

VITRÚVIO

- 2006 — *Tratado de Arquitectura* [séc. I a.C.]. Trad. M. Justino Maciel. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

WALTON, J. MICHAEL

- 2015 — *The greek sense of theatre: tragedy and comedy reviewed* [1984]. 3ª edição. London & New York: Routledge

(todas as traduções para português são da responsabilidade do autor, excepto as referidas)

António Oriol Trindade

Departamento de Desenho da FBAUL

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Da pintura cenográfica de Luigi Manini em Lisboa: o lugar da linha
do horizonte entre o real e o ilusório

Resumo

As pinturas cenográficas de Luigi Manini realizadas em Lisboa no final do século XIX e princípios do século XX, revelam particularidades na questão do ancoramento dos telões com a geometria e a arquitetura circundante dos espaços. O desenho das suas composições revela uma atenção por parte do autor, que respeitando e considerando a arquitetura real dos teatros bem como as respectivas zonas de observação e enquadramentos dos espectadores, encena perspectivas onde a posição da linha do horizonte não é aleatória. O rigor do desenho é notável, onde se vislumbra a utilização de instrumentos de precisão e de métodos perspécticos. O presente artigo analisa esse rigor intrínseco e a respectiva articulação com o espaço real onde os telões eram integrados.

Palavras chave: Linha do Horizonte; Geometria, Perspectiva, Cenografia, Pintura integrada.

Abstract

Luigi Manini's scenographic paintings made in Lisbon at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, reveal particularities in the issue of anchoring the screens with the geometry and architecture surrounding the spaces. The design of his compositions reveals an attention on the part of the author, who respecting and considering the real architecture of the theaters as well as the respective observation areas and spectators' framing, stages perspectives where the position of the horizon line is not random. The rigor of the design is remarkable, where the use of precision instruments and perspective methods can be seen. This article analyzes this intrinsic rigor and its articulation with the real space where the big screens were integrated.

Keywords: Horizon line; Geometry, Perspective, Scenography, Integrated painting.

Introdução

Em alguns casos da arte da cenografia em Portugal, verificamos que a pintura realizada para ser integrada sob a forma de grandes telões, nem sempre era feita sem regras, ou de forma totalmente livre, digamos assim. O testemunho dos trabalhos de Giuseppe Cinatti, Aquiles Rambois e mais tarde ou logo a seguir, de Luigi Manini, todos eles cenógrafos estrangeiros a operar em Portugal em finais do século XIX e princípios do século XX, mostram que no desenho subjacente desses trabalhos das pinturas cenográficas, existiram construções geométricas e desenho geométrico com perspectiva linear a estruturar as respectivas composições. Mais ainda, referimos e constatamos que na obra daqueles três autores referidos, essas regras eram e foram também condicionadas pela arquitectura dos próprios teatros onde verificamos e constatamos algumas relações geométricas do desenho dos telões ancorados naquelas arquitecturas reais envolventes. Estas relações geométricas da pintura integrada na arquitectura já eram e foram debatidas, descritas e ensaiadas na prática anos antes, conforme verificamos na tratadística sobre o assunto, sobretudo italiana e francesa, mas também portuguesa, e mesmo em alguns casos práticos de trabalhos de pintura integrada na arquitectura, quer no estrangeiro, quer em Portugal. Assim chegaram até nós os testemunhos e as descrições dessas teorias nos tratados, por exemplo e com grande relevância, dos franceses Miliet Dechales e Jean Dubreuil, dos italianos Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena e mesmo com o testemunho manuscrito ilustrado com desenhos feitos pelo autor à mão do Livro de Perspectiva do jesuíta Inácio Vieira, profundamente influenciado por Dechales e Pozzo. De salientar que neste mesmo manuscrito, o autor que fora professor de geometria e de perspectiva linear no colégio jesuíta de Santo Antão o Novo, monumento hoje inexistente devido ao terramoto de 1755, refere e elogia o exemplo da experiência e do trabalho de Vincenzo Bacharelli, pintor ilusionista e cenógrafo, que o Rei D. José contratou para trabalhar em Portugal. Depois sabemos da actividade de outro pintor cenógrafo, Lourenço da Cunha, cuja actividade se repartiu entre pinturas cenográficas realizadas para teatros portugueses como as que certamente realizou nos antigos e extintos teatros dos Congregados da Rua dos Condes e no Teatro do Bairro Alto, ambos em Lisboa. Ainda no século XVIII, de salientar a chegada a Portugal de Giovanni Carlo Galli Bibiena, contratado para o projecto da Real Ópera do Tejo, monumento que também infelizmente ruiu com o terramoto de 1755, mas de que ainda existem vestígios das respectivas fundações. Estava assim montado o eixo e traçado o caminho, teórico e prático, para a tradição cenográfica que se desenvolve e continua posteriormente no século XIX e no século XX, realçando a actividade de Aquiles Rambois, Giuseppe Cinatti e sobretudo de Luigi Manini de quem vamos centrar aqui mais a atenção.

Luigi Manini (Crema, 1848, Bréscia 1936) no começo da década de setenta viaja por França, mais especificamente por Nice, Toulouse e Marselha. Frequenta a Academia de Brera em Itália, que alterna com a aprendizagem directa mais

tradicional na presença do Mestre. Foi seu primeiro Mestre Giovanni Zaffeva, autor muito activo na região cremasca, cujo atelier frequentou entre os nove e os treze anos de idade. Estreia-se na cenografia após a viagem de França, no Teatro Sociale de Crema com a realização do cenário de Ruy Blas de Fillipo Marchety, depois da passagem pela Academia de Brera e da sua experiência profissional em Crema. Em 1861 frequenta um curso de ornamentação na Real Academia di Belli Arti de Milão. Depois da viagem por França, trabalha em parceria com Eugenio Malfassi. De 1878 a 1879 Manini é eleito cenógrafo substituto do teatro *scaligero*. Em 1879 é convidado para o Teatro de São Carlos em Lisboa, continuando o legado de Aquiles Rambois e Giuseppe Cinati. Trabalha em Portugal cerca de dezasseis anos, como arquitecto e como cenógrafo, não se limitando a realizar trabalhos apenas em Lisboa mas também noutras localidades. É autor, entre outros, do projecto da quinta da Regaleira em Sintra e do palácio-hotel do Buçaco. Declina o honorífico convite para titular do teatro de Milão, após o contrato com o teatro de São Carlos.

1. Perspectiva linear, cenografia e arquitectura ilusória. Da tradição de pintores cenógrafos.

Nos séculos XVII e XVIII na tratadística francesa e italiana, como verificamos na obra de Jean LeDubreuil, *La Perspective Pratique* (DUBREUIL, 1649) e Jean François Miliet Dechales, *Cursus seu Mundus Mathematico* (DECHALES, 1720), nas obras de Ferdinando Galli Bibiena, *Direzioni della Prospettiva Teorica* (BIBIENA, 1732 e 1745) e *L'Architettura Civile Preparata su la Geometria e Ridotta alle Prospettive. Considerazioni Pratiche* (BIBIENA, 1711), na obra de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (POZZO, 1698), ou mesmo na tratadística espanhola e portuguesa, com Tomas Vicente Tosca, *Compendio Mathematico* (TOSCA, 1727) e com o Tratado manuscrito de Perspectiva do português Inácio Vieira, de 1716 (VIEIRA, 1716; XAVIER/CABELEIRA, 2016: pp.121-131), surgem descrições e recomendações significativas de métodos e teorias para o desenho na concepção de cenários com vista aos teatros relacionados com a perspectiva linear e para o desenho relacionado com a pintura integrada em palcos, tectos e abóbadas. Já lá voltaremos ao caso particular das pinturas cenográficas para peças de teatro. Importa frisar que antes de mais, muitos daqueles autores atrás referidos, como os Bibiena e Pozzo, para além de teóricos, ensaiaram na prática algumas obras, muitas delas bem conseguidas, como é o caso do tecto de Santo Ignácio em Roma. Em ambas as variantes, na concepção dos cenários das pinturas cenográficas para os palcos e nas pinturas integradas em tectos e abóbadas, subsistem idênticos princípios compositivos, obedecendo a uma estruturação, ordenação e hierarquização específica do espaço composicional ancorado no espaço arquitectónico que agrega as superfícies pictóricas. Referimo-nos à questão da concepção e recepção das obras no espectador respeitando o princípio do olho príncipe, ou do ponto de vista, ou pontos de vista privilegiados, chegando ao ponto de alguns autores, como Pozzo, assinalarem nos pavimentos dos espaços arquitectónicos os lugares ideais de observação das obras, a partir dos quais não se observam distorções, respeitando e seguindo assim os princípios teóricos e práticos da concepção das conhecidas imagens das anamorfoses. Em Portugal, estas novidades florescem inicialmente no século XVIII com as obras de pintores-cenógrafos, como Vincenzo Bacherelli em 1710 no tecto em *trompe l'oeil* da portaria de São Vicente de Fora (TRINDADE, 2008:pp.981-1003; TRINDADE, 2015:pp.171-187) e depois com outros autores, onde destacamos Lourenço da Cunha, filho do matemático Anastácio da Cunha, com o tecto abobadado da igreja de Nossa Senhora do Cabo, no Cabo Espichel, realizado entre 1740-1770, onde igualmente os efeitos ilusionísticos são notáveis e onde se percebe muito bem também aqui o princípio do olho príncipe (TRINDADE, 2008:pp.1017-1039; TRINDADE, 2015:pp.200-220). Importa referir que, segundo Cirilo Volkmar Machado, Lourenço da Cunha, ao que parece vindo de Itália em 1740, ou pouco tempo depois, entra em contacto com o pintor Inácio de Oliveira Bernardes que dirigia o Teatro dos Congregados do Espírito Santo e sobretudo que competia

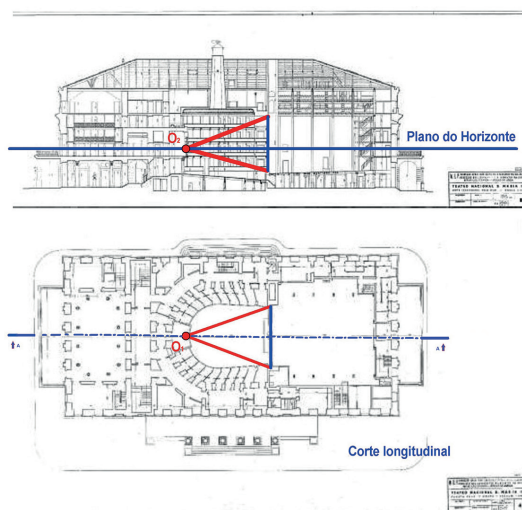


Figura 1 - Corte longitudinal e planta do Teatro D. Maria mostrando o cone visual abarcando toda a boca do palco partindo do observador situado no balcão principal, no lugar do chamado "olho príncipe". Fonte: Desenho do autor assistido por computador sobre documento original cedido pelo arquivo da Direção Geral do Património Cultural.

na rua dos Condes em Lisboa, na realização de cenografias e perspectivas, com o famosíssimo Giovanni Carlo Sicinio Bibiena que em Portugal, entre outros, projecta a Real Ópera do Tejo, ruída com o terramoto de 1755. Lourenço da Cunha, também segundo Cirilo, preparou também cenas para teatros no Bairro Alto, nas capelas das igrejas dos Clérigos Pobres e dos Inglesinhos, no coro da igreja do Convento das Trinas do Mocambo e no tecto da casa do capítulo da igreja de São Domingos de Benfica (MACHADO, 1922: p.157; MELO, 2002: pp.459-460).

2. Da pintura cenográfica integrada na arquitectura: razão e medida.

Muitos dos pintores cenógrafos não descuraram os ambientes e a geometria dos espaços onde ancoravam os respectivos telões para as cenas teatrais, até porque muitos daqueles autores foram igualmente arquitectos. Na elaboração dos desenhos para as respectivas cenas verifica-se em muitos autores que as cenografias realizadas com o auxílio ou com a âncora da perspectiva linear não eram realizadas ao acaso, não apenas porque a perspectiva linear tem regras, como também porque essas regras relacionavam-se e eram condicionadas pela geometria dos próprios teatros e da sua relação com os palcos cénicos. Sabemos também que durante o século XVIII, o século XIX e princípios do século XX na assistência dos espectáculos e nos espaços dos teatros, havia uma hierarquia na distribuição dos lugares do público que assistia, o que obrigava a escolher e a encenar cenas com pontos de vista privilegiados, ou a reconsiderar a questão do olho príncipe, lugar principal

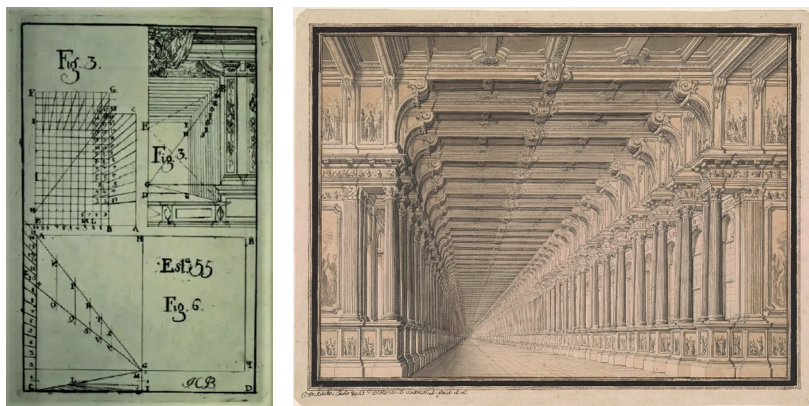


Figura 2 - À esquerda, Ferdinando Galli Bibiena gravura que mostra a perspectiva de um palco com o horizonte situado num nível inferior ou mais baixo. Fonte: Bibiena, 1787: pp.76-77.

Figura 3 - À direita, Giovanni Carlo Galli Bibiena, desenho a tinta original e datado de 1750, que mostra uma perspectiva teatral, possivelmente de um palco com o horizonte situado num nível inferior ou mais baixo. Fonte: <https://www.themorgan.org/drawings/item/246982>.

de observação onde se situava o fruidor ou espectador de maior importância e onde a elaboração dos cenários era condicionada por esta posição privilegiada. Tal é testemunhado por Ferdinando Galli Bibiena, arquitecto e cenógrafo, que afirmava que o ponto principal da perspectiva, naturalmente que nos referimos ao ponto de fuga das ortogonais ou perpendiculares ao quadro perspéctico onde aquele podia coincidir perfeitamente com os cenários ilusórios criados, deve ser colocado em frente das pessoas mais importantes, ou de maior autoridade, que ocupam os melhores lugares de observação ou os melhores camarotes de forma a não prejudicar os observadores que se situam na plateia. Podemos encenar e visualizar melhor essa hierarquia dos espectadores num corte longitudinal com planta do teatro de D. Maria em Lisboa, onde podemos visualizar a posição muito próxima da correcta desse observador principal e bem assim da amplitude do cone visual e do plano do horizonte situado num nível inferior em relação à altura do espaço arquitectónico do teatro (Figura 1). cremos que estes efeitos e a localização do espectador privilegiado vão certamente condicionar o desenho e a perspectiva dos telões pintados para as cenas teatrais o que até podemos ver em obras mais tardias já no século XIX e mesmo no século XX, como na obra pictórica de Luigi Manini como veremos mais adiante. Bibiena refere ainda que a altura do referido ponto principal da perspectiva ao solo, lugar do raio visual principal que parte do olho príncipe e perpendicular ao quadro perspéctico que coincide com os próprios cenários pintados ou com o rectângulo da boca do palco, equivale a seis passetes, ou passos, antiga medida romana onde cada passo corresponde a cerca de 0,82m (BIBIENA,1787:pp.76-77; TRINDADE, 2013-2014:p.129). Ou seja, o

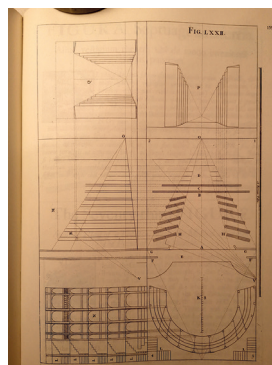
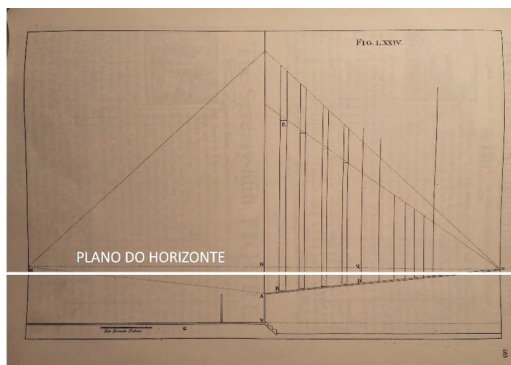


Figura 4 - À esquerda, Andrea Pozzo, gravura, com acrescentos do autor, que mostra o corte longitudinal de um palco com plateia e com o horizonte situado num nível inferior ou mais baixo. Fonte: POZZO, 1707: p.163. A figura na edição original de 1693 corresponde à ilustração LXXIV.

Figura 5 - À direita, esquemas de Andrea Pozzo que mostram uma planta com corte longitudinal e vistas frontais de um modelo de teatro, com galerias e palco, com o plano e a linha do horizonte situado num nível inferior ou mais baixo. Fonte: POZZO, 1707: p.159. A figura na edição original de 1693 corresponde à ilustração LXXII.

plano do horizonte deverá situar-se a seis passos ou passetes do solo ou chão do edifício do teatro. Significativo é que em gravuras e desenhos de Ferdinando e de Giovanni Carlo Galli Bibiena e em muitos desenhos de cenógrafos desta data e de fases posteriores (Figura 2 e Figura 3) podemos observar que os autores recomendavam colocar o plano e a linha do horizonte dos palcos e dos cenários num nível consideravelmente baixo ou inferior, de forma a que os espectadores situados num nível mais elevado, como os que se situam nos camarotes mais altos, consigam observar bem a informação da perspectiva dos cenários ilusórios (BIBIENA, 1787:pp.76-77).

Importa referir que estas recomendações de Bibiena, que foi discípulo de Giulio Troili, outro autor que se preocupa sobre o estudo da perspectiva linear relacionada com a cenografia e a pintura ilusionista (TROIIL,1683: p.14, tábuas 15, fig.13; TRINDADE, 2013-2014: p.128), também foram preocupações e recomendações de outros tratadistas como o igualmente famoso Andrea Pozzo. Também este autor adopta e recomenda medidas semelhantes para a posição do Ponto e Observador principal e da posição privilegiada do plano e da linha do horizonte da perspectiva linear. Tal conseguimos verificar nos esquemas que o autor apresenta na sua *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de 1693. Nesta obra de Pozzo, nas páginas e esquemas ilustrados dedicados à perspectiva na cenografia, como as que se observam nas ilustrações LXXII e LXXIV e nas seguintes do seu tratado (Figura 4 e Figura 5), verificamos idênticas soluções e medidas de posicionar inferiormente o plano e a linha do horizonte em relação às margens superior e inferior da boca do palco ou das cenas representadas (POZZO, 1707: pp.158-169).

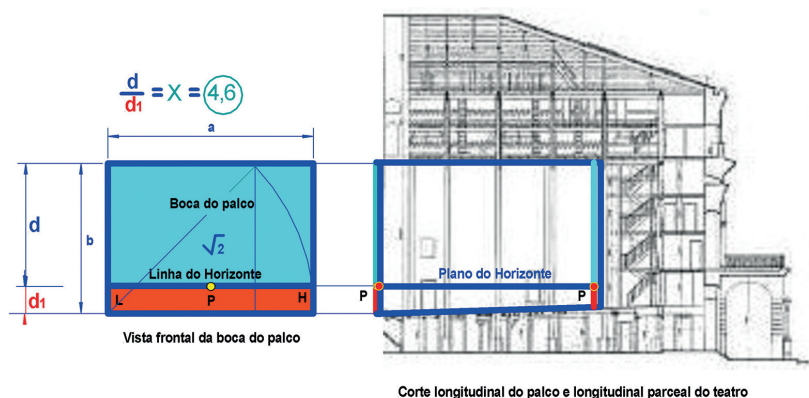


Figura 6 - Corte longitudinal parcial do teatro de D. Maria, e zona do palco, à direita, mostrando o lugar de eleição do plano e da linha do horizonte e a boca do teatro vista de perfil e frontalmente, à esquerda, no lugar do chamado “olho príncipe”. Fonte: desenho do autor assistido por computador sobre corte parcial do documento original cedido pelo arquivo da Direção Geral do Património Cultural.

Relacionando estas medidas e prescrições de Bibiena e Pozzo, verificamos que as distâncias entre a linha do horizonte e as margens inferior e superior das cenas e das bocas dos palcos são idênticas ou mesmo equivalentes. Podemos até visualizar melhor estas relações e medidas num corte longitudinal parcial do teatro de D. Maria onde tal como Bibiena e Pozzo defendem, há uma razão e uma constante de proporcionalidade entre as duas distâncias precisas, d e d_1 , da linha do horizonte às linhas limites das margens superior e inferior das bocas do palco ou dos cenários pintados. O que é interessante verificar é que estas duas distâncias irão ser mais tarde adoptadas nos telões pintados por outros autores, como Luigi Manini. Essa razão e constante de proporcionalidade entre as duas distâncias aproxima-se de 4,6. Outro aspecto curioso que verificamos é que o rectângulo que limita a boca ou entrada do palco do teatro de D. Maria é um rectângulo muito próximo do raiz de dois, formato muito semelhante aos estudos e aos próprios telões que decoraram no final do século XIX e princípios do século XX diversas cenas teatrais quer no teatro D. Maria, quer no teatro de São Carlos e naturalmente em outros, como assim se observa na obra pictórica e cenográfica de Alessandro Sanquirico, Giuseppe Cinatti, aluno daquele, em Aquiles Rambois e Luigi Manini (Figura 6).

Já no século XIX, Alessandro Sanquirico em Itália, célebre arquitecto e cenógrafo nascido em Milão, Giuseppe Cinatti, aluno daquele, e Aquiles Rambois, que trabalharam em Portugal antes da chegada de Luigi Manini, parece que também adoptaram nas suas pinturas cenográficas esta regra de descer acentuadamente a Linha do Horizonte, tal como antes e já referimos prescreveram Pozzo, Bibiena e outros autores. Sanquirico dominava bem as representações com perspectiva

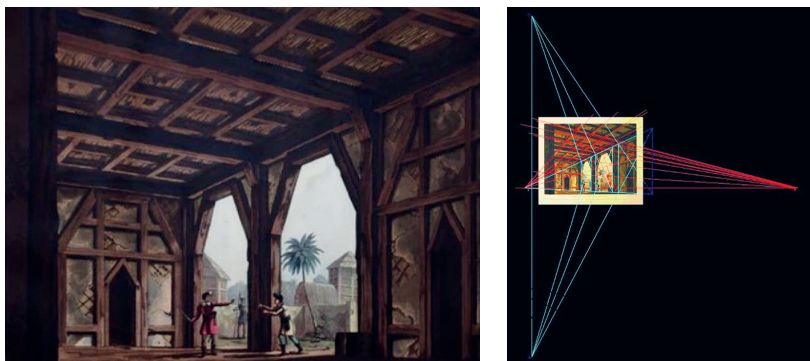


Figura 7 - À esquerda, Alessandro Sanquirico, Estudo para um cenário. Fonte: *Raccolta di Varie Decorazioni Sceniche, Inventate ed Eseguite per l' I. R. Teatro Alla Scala Published: Milan ca 1827*. Gravura em água tinta aguarelada. Dimensões 15 x 18cm: https://aradergalleries.com/products/alessandro-sanquirico-1777-1849-recinto-presso-de-abita?_pos=20&_sid=ee6a92853&_ss=r

Figura 8 - À direita, análise geométrica do autor. Fonte própria a partir da imagem da Figura 7.

linear e tal verifica-se nos seus cenários pintados desenhados a régua e esquadro, onde para além da Linha do Horizonte surgir num nível inferior, verifica-se uma coerência de construção geométrica bastante evidente e notável, quer nas soluções com espaços inclinados ou oblíquos em relação ao quadro frontal, utilizando dois pontos de fuga dominantes, quer nas soluções com espaços frontais, com apenas um ponto de fuga principal para as direcções perpendiculares ao plano frontal do palco e dos próprios cenários. Esta coerência cautelosa no traçado verificamos, por exemplo, numa gravura deste autor datada de 1827 e que mostra um estudo para um cenário para uma peça no teatro della Scala em Milão. Podemos ver, numa análise por nós efectuada, que para além da correcta convergência das linhas para os respectivos pontos de fuga, também verificamos que Sanquirico conseguia e sabia representar correctamente formas de igual dimensão em profundidade, mesmo as que se situam em planos oblíquos ao plano frontal do quadro. Tal conseguimos verificar através de uma análise por nós efectuada utilizando diagonais paralelas, por nós consideradas, dos rectângulos circunscritos às formas das duas entradas do espaço ilusório para o exterior que o pintor considerou e que como vemos convergem bem para os respectivos pontos de fuga (Figura 7 e Figura 8).

Esta norma de posicionar inferiormente a linha do horizonte, tal como recomendavam Pozzo e Bibiena e cuja tradição é seguida por Sanquirico, como vimos, vai ter continuidade noutros cenógrafos mais importantes que trabalharam em pinturas cenográficas nos teatros de Lisboa, particularmente no D. Maria e no São Carlos, como são Aquiles Rambois, Giuseppe Cinatti, aluno de Sanquirico, e Luigi Manini. Foram vários os cenógrafos que trabalharam em teatros de Lisboa



Figura 9 - Estudo para cenário da autoria de Aquiles Rambois/ Giuseppe Cinatti. Cerca de 1850. Coleção particular, Lisboa. Imagem com acrescento do autor com desenho assistido por computador. Fonte: Leilão 125, Cabral Moncada, 28 de Fevereiro e 1 de Março de 2011, Lote 176: <https://www.cml.pt/leiloes/2011/125-leilao/1-sessao/lote-176/teatro-de-sao-carlos>

no final do século XVIII e princípios do século XIX. Cirilo Volkmar Machado inaugurou e realizou a primeira pintura cenográfica do São Carlos. Outros cenógrafos surgem como são os casos dos pintores Gaspar José Raposo e Manuel da Costa, como também um número significativo de italianos como Antonio Baila, Vincenzo Mazzoneschi, Giovanni Chiari, de Rubeis, entre outros (PEREIRA DIAS, 1940: p.33; FERRANDIZ, 2015: pp.55-64). Desses vários autores, é muito significativo o trabalho de Aquiles Rambois e Giuseppe Cinatti que trabalharam em parceria muitas vezes. Estes dois cenógrafos, foram contratados por Antonio Lodi para o teatro de São Carlos, respectivamente em 1834 e 1836. Também nos registos e desenhos para pinturas cenográficas destes dois autores vislumbramos a herança de Bibiena e Pozzo, ou seja, a aplicação da regra de descer o horizonte e a respectiva linha em relação aos suportes de representação na já referida razão próxima de 4,6, entre as distâncias, d e d_1 , da linha do horizonte às margens dos suportes. Nos registos é fácil perceber que os autores assinalam a linha do horizonte de forma explícita na parte inferior antes de desenharem as restantes arquitecturas ilusórias. (Figura 9 e Figura 10).

3. O lugar da linha do horizonte no rigor geométrico da pintura cenográfica de Luigi Manini

A herança tratadística e particularmente as recomendações e medidas descritas nos esquemas, gravuras e desenhos dos Bibiena e Pozzo, como vimos na secção



Figura 10 – Estudo para cenário da autoria de Aquiles Rambois/ Giuseppe Cinatti. Cerca de 1850. Coleção particular, Lisboa. Fonte: Leilão 125, Cabral Moncada, 28 de Fevereiro e 1 de Março de 2011, Lote 176: <https://www.cml.pt/leiloes/2011/125-leilao/1-sessao/lote-176/teatro-de-sao-carlos>.

anterior, parecem ter tido bastante impacto e influência nos pintores cenógrafos de gerações posteriores, prolongando-se esta influência até finais do século XIX e princípios do século XX, onde Portugal não foi excepção, antes pelo contrário. Também na obra cenográfica e nos telões de Luigi Manini, sobretudo nos que representam arquitecturas ilusórias, mantém-se, tal como na obra de seus precedentes, como vimos, a colocação idêntica da linha do horizonte num plano inferior, de forma semelhante a Cinatti, Rambois, Sanquirico e outros autores. Tanto nas soluções dos cenários com arquitecturas ilusórias realizadas com perspectivas frontais ou espaços frontais, ou com os espaços oblíquos ao quadro vertical ou perspéctico, também Manini coloca sempre a linha do horizonte num plano inferior com as mesmas distâncias que já antes Alessandro Sanquirico, Giuseppe Cinatti e Aquiles Rambois também utilizaram, tal como anunciaram muitos anos antes Pozzo e Bibiena, respeitando a posição privilegiada do espectador principal, ao nível do balcão real, na posição do olho príncipe. Como já vimos na secção 2 e na Figura 9, a idêntica posição ou lugar da Linha do Horizonte nos cenários e a razão proporcional de 4,6 mantém-se também nos cenários de Manini. Tal podemos observar e verificar em inúmeros cenários do autor (Figura 11 – Figura 19). A escolha da linha do horizonte nesta posição de resto justificava-se, pois ao colocar-se nessa posição, as construções perspécticas das arquitecturas ilusórias representadas e construídas apresentam-se mais legíveis ao espectador, enfatizando a informação visual dos telões desenhados e pintados, sobretudo das partes superiores das arquitecturas ilusórias representadas.

À parte deste aspecto da posição privilegiada e justificada da linha do hori-

zonte, Manini revela nos telões pintados um grande rigor no desenho preparatório, utilizando régua e outros instrumentos de precisão. De facto, através de análises por nós efectuadas sobre as pinturas do autor, verificamos que todas as convergências das linhas paralelas acertam nos respectivos pontos de fuga, para além do desenho correcto da profundidade dos elementos arquitectónicos representados dos tectos e perfis ilusórios dos telões se apresentar correcto, o que foi por nós verificada com o auxílio do ponto principal, dos pontos de distância D e D1 e de outros pontos de fuga aéreos e subterrâneos correspondentes a direcções de diagonais paralelas de rectângulos circunscritos a elementos arquitectónicos como são alguns elementos laterais em posições de perfil. Para além disso o autor mostra que para o desenho de arcos e de círculos que modelam algumas das suas composições que a ferramenta do compasso também foi útil, tal como se observa em dois telões realizados para o teatro de São Carlos em Lisboa (Figura 14, 15, 17 e 19).

Na Figura 16 numa representação virtual por nós simulada, podemos ver a preocupação de Manini em integrar a pintura dos telões na arquitectura envolvente do teatro que a recebe. Na imagem do telão ancorado na arquitectura denotamos bem a preocupação de Manini em querer integrar e fundir as linhas perspécticas da arquitectura real com as linhas perspécticas da arquitectura ilusória.



Figura 11 - Luigi Manini, estudo de cenário para a peça *Irene* de Alfredo Keil, apresentada no Teatro Régio de Turino e no teatro de S. Carlos em Lisboa. Aguarela s. papel, 1896. Canas de Senhorim, colecção particular de Francisco Pires Keil do Amaral. Fonte: Catálogo *Luigi Manini (1848-1936)*, 2007, Silvana Editoriale, p.171.

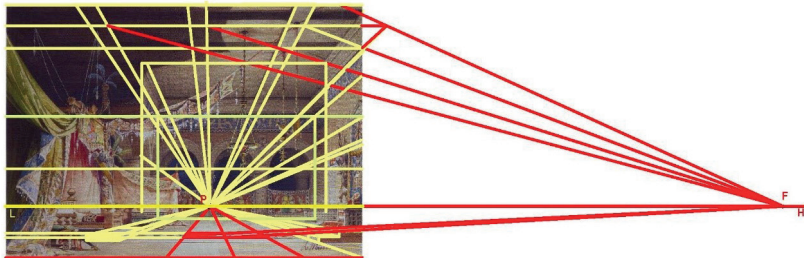


Figura 12 - Análise perspéctica de pintura de Luigi Manini. Fonte própria a partir da imagem da Figura 11.

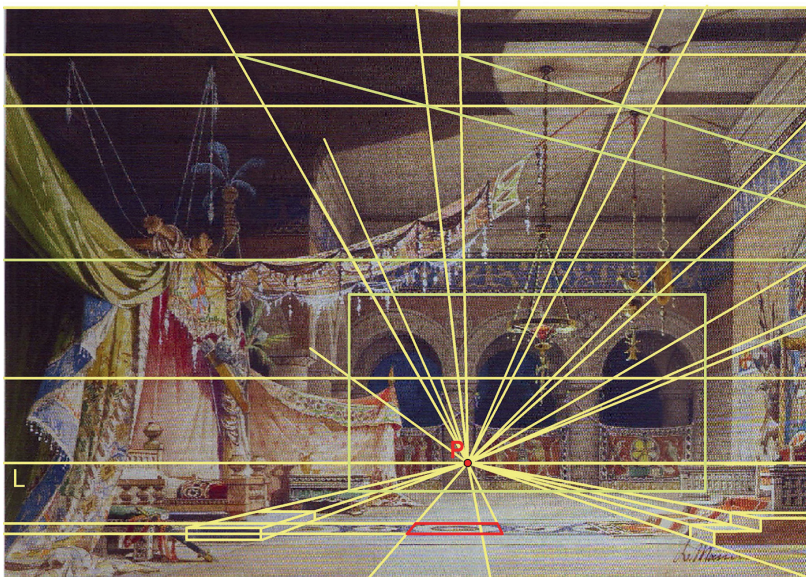


Figura 13 - Análise perspéctica de pintura de Luigi Manini. Fonte própria a partir da imagem da Figura 11.

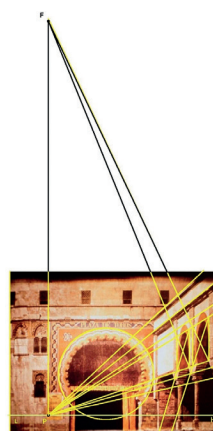


Figura 14 - Luigi Manini, telão para uma ópera *Carmen de Bizet* no teatro de São Carlos, dimensões de 10000x15000cm. Fonte: IPM-MNT, ilustração incluída na tese doutoral de Marina Arnal Ferrandiz (Ferrandiz, 2015, p.147 e p.234).

Figura 15 - Análise perspéctica de pintura de Luigi Manini. Fonte própria a partir da Figura 14.

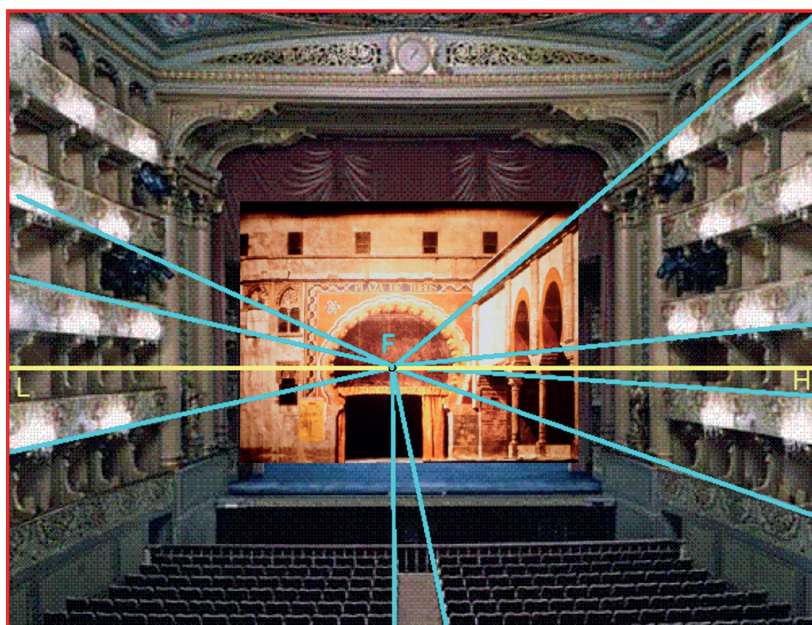


Figura 16 - Simulação virtual do autor, mostrando as linhas de força da perspectiva, com vista do balcão real, ou na posição do olho príncipe, verificando uma continuidade espacial entre o espaço real e o espaço ilusório. Fonte própria.



Figura 17 - Luigi Manini, telão para uma ópera no teatro de São Carlos. Fonte: IPM-MNT, ilustração incluída na tese doutoral de Marina Arnal Ferrandiz (Ferrandiz, 2015, p.241).

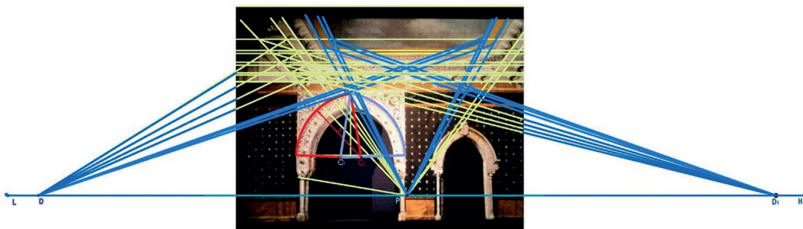


Figura 18 - Análise perséptica de pintura de Luigi Manini. Fonte própria a partir da Figura 17.

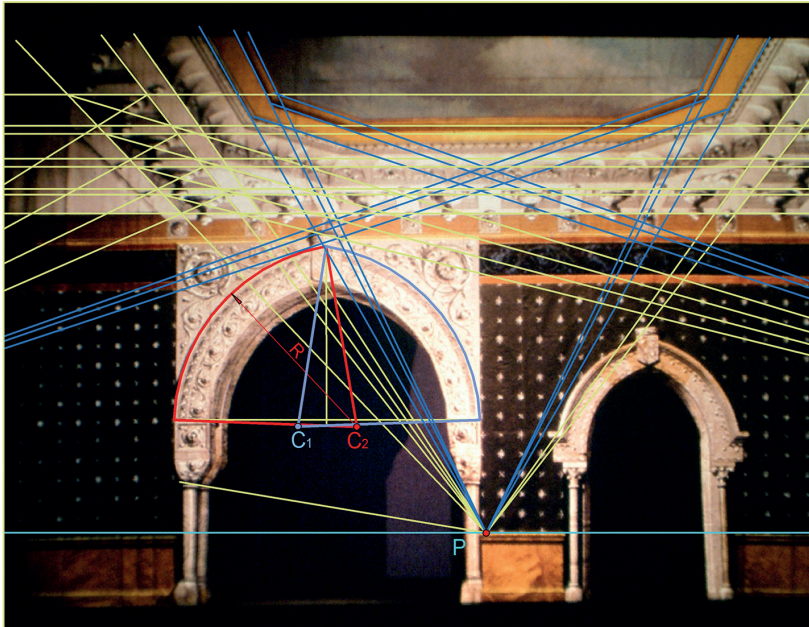


Figura 19 - Análise perséptica de pintura de Luigi Manini. Fonte própria a partir da Figura 17.

Conclusões

Luigi Manini foi um artista multifacetado na sua actividade. Foi um excelente arquitecto, pintor, decorador e cenógrafo e na própria pintura do autor verificamos essa influência arquitectónica e das regras da representação que envolvem geometria. Ao tempo não havia *softwares* de desenho geométrico o que obrigou naturalmente Manini a beber essa cultura geométrica em escolas, em mestres e tratados de outros autores, como vimos. Nem sempre Manini utilizou a régua, o esquadro e o compasso no desenho das suas representações. Paralelamente, o autor ensaiou excelentes pinturas e desenhos de paisagens, ilustrações e pinturas cenográficas mais livres, muito expressivas e de grande robustez e impacto visual. No entanto, no seu trabalho de arquitecto, no seu trabalho decorativo e em significativas pinturas cenográficas, que vimos particularmente, a utilização do desenho geométrico e dos seus instrumentos de precisão como a régua foi uma constante como vimos. Na composição das suas pinturas cenográficas que envolvem arquitecturas ilusórias, verificamos que Manini, tal como os seus cenógrafos precedentes Sanquirico, Rambois e Cinatti, também se preocupava com a arquitectura envolvente e circunscrita dos próprios teatros onde eram colocados os seus telões, e bem assim com a hierarquização do posicionamento do público, respeitando a hierarquia dos lugares de observação e o lugar do olho príncipe. Estes aspectos condicionaram a composição das suas pinturas cenográficas rebaixando assim a Linha do Horizonte para uma posição privilegiada que se repete em várias composições de telões, ganhando um lugar específico. Luigi Manini é assim um dos últimos representantes da tradição italiana dos pintores cenógrafos que respeitaram e utilizaram as regras da perspectiva linear em Portugal, continuando o trabalho de Aquiles Rambois e Giuseppe Cinatti, cuja raiz cultural e tradição remetem-nos, como vimos, para as anteriores teorias sobre o assunto, divulgadas por franceses e italianos, que já se discutiam anos antes nos ambientes de divulgação cultural e teórica sobre cenografia, protagonizados, entre outros, pelos Bibiena e Andrea Pozzo.

Referências

- DECHALES, Jean François Miliet (1690), *Cursus seu Mundus Mathematicus... : editio altera ex manuscriptis authoris aucta et emendata opera et studio R.P. amati Varcin... 4 Vols. (em latim), Lugduni : apud Anissonios, Joan. Posuel et Claud. Rigaud, 1690*, Vol.III, Livro V, pp. 553-555. Existe um exemplar na Academia de Ciências de Lisboa com a cota: B.A.C.L: 11 361 8 III;
- DU BREUIL, Jean François (1649), *La Perspective Pratique Necessaire a Tous Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Architectes, Orpheures, Brodeurs, Tapissiers, & Autres qui se Messent de Desseigner, par un Religieux de la Compagnie de Jesus*, 3 Vols (2ª edição), Paris, impressão de Antoine Dezallier, MDCLXXIX (1679) (1ª ed. de 1642-1649), Biblioteca Nacional de Lisboa, COTA: B.A. 285V287V., Vol.III;
- FERRANDIZ, Marina Arnal (2015), *Luigi Manini (1848-1936) en el Teatro de São Carlos de Lisboa, o un futuro incierto para la herencia de los Bibiena*, tese doutoral, Universidad Complutense de Madrid;
- GALLI BIBIENA, Ferdinando (1732 e 1745), *Direzioni della Prospettiva Teorica. Corrispondente a quelle dell' Architettura. Istruzione A' Giovanni Studenti di Pittura e Architettura*, 2 Vols., Bologna, Lelio dalla Volpe;
- GALLI BIBIENA, Ferdinando (1711), *L'Architettura Civile Preparata su la Geometria e Ridotta alle Prospettive. Considerazione Pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese*, Parma, Paolo Monti;
- MACHADO, Cirilo Volkmar (1922), *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architetos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade;
- MELO, Magno Moraes de (2002), *Perspectiva Pictorum. As Architecturas ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*, Dissertação de Doutoramento em História de Arte, Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas;
- PEREIRA DIAS, João, (1940), *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Publicação do Ministério da Educação Nacional. Lisboa;
- POZZO, Andrea (1707), *Perspective in Architecture and Painting*, reed. facsimilada do 1º Volume da edição latina e inglesa de 1707, do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693, London/ New York, Dover, 1989;
- POZZO, Andrea (1693), *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, 2 Vols., Roma, Stamperia di G.G.Komarek, 1693;
- TOSCA, Thomas Vicente (1727), *Compendio Mathematico*, en que se contienen todas las Materias mas Principales de las Ciencias, que tratan de la Cantidad, 2ª impressão, Madrid, Antonio Marin, 9 Vols, Vol.VI. Existe um exemplar na Academia de Ciências de Lisboa com a cota: B.A.C.L. 11 335 16 VI;
- TRINDADE, António Oriol (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear nas Pinturas de Cavelete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, Dissertação de Doutoramento em Geometria, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes;

- TRINDADE, António Oriol (2013-2014), “Geometria na Cenografia em Portugal: da herança dos Bibiena a Aquiles Rambois, Giuseppe Cinatti e Luigi Manini”, Revista Arte e Teoria, Nºs 16/17, CIEBA, FBAUL, pp.125-135. ISSN:1646-396X;
- TRINDADE, António Oriol (2015), *A Pintura integrada em Tectos e Abóbadas e a Perspectiva Linear*, Lisboa, CIEBA, FBAUL, Princípia distribuição. ISBN: 978-989-8771-29-2;
- TROILI, Giulio (1683), *Paradossi Per Praticare La Prospettiva Senza Saperla*, Bolonha, Gioseffo Longhi;
- VIEIRA, I. (1716), *Tractado de Prospectiva*, manuscrito, Lisboa;
- XAVIER, João Pedro/ CABELEIRA, João (2016), “Scenography. Theoretical speculation and practical application through perspective teaching in Portuguese Jesuit colleges”, in *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*, Vol.3, Tomo I, a cura de Graziano Mario Valenti, Sapienza, Università Editrice. ISBN 978-88-9377-013-2, pp.119-133.

Michele Augusto

FBAUL - CIEBA

O design de cena no Museu do Nacional do Teatro e da Dança:
a linguagem vestida a coleção de desenhos de figurinos medievais

Resumo

A comunicação se propõe a investigar as memórias do acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) de Portugal, nomeadamente os aspetos do design de cena medieval, os registos de desenhos de figurino das companhias teatrais nacionais, de espetáculos, bailados e autos diversos pertencentes à coleção do MNTD. A pesquisa propõe uma análise sobre o processo criativo coletivo cênico através da memória das companhias e das produções, uma coleta de dados através dos desenhos de figurinos de espetáculos realizados entre 1940-60 de bailados e peças. No intuito de investigar o desenvolvimento do pensamento criativo, considerando os contextos históricos, sociais e de memória da coleção. Para tanto este trabalho almeja identificar nas bases das criações, os principais aspetos gerais, formais, simbólicos, históricos e de estilo enquanto fios condutores revelados através da linguagem vestida contida na coleção, como e quais códigos podemos revelar através da análise da memória do Património Cultural.

Palavra-chave: Memória, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Pensamento visual; Design de cena; Figurino;

Abstract

The communication proposes to investigate the National Museum of Theatre and Dance (MNTD) of Portugal collection memories, namely aspects of medieval scenography, the records of costumes of national theatre companies, of shows, ballets and various plays. Belonging to the MNTD collection. The research proposes an analysis of the scenic collective creative process through the memory of companies and productions, research of documentation through the designs of costumes from shows performed between 1940-60 of ballets and plays. With the aim of investigating the development of creative thinking, considering the historical, social and memory contexts of the collection. Therefore, this work aims to identify, in the bases of the creations, the main general, formal, symbolic, historical and stylistic aspects as guiding threads revealed through the dressed language contained in the collection, how and which codes we can reveal through the analysis of the memory of Cultural Heritage.

Keywords: Memory, National Theatre and Dance Museum, visual thinking; scene design; costume;

Introdução

Este trabalho se propôs a investigar as memórias do acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) de Portugal, nomeadamente os aspetos do design de cena medieval apontados nos registos de desenhos de figurino das companhias teatrais nacionais, de espetáculos, bailados e autos diversos pertencentes à coleção do MNTD. A iniciar pelas memórias do Museu enquanto guardião das lembranças do coletivo das artes performativas e da história nacional das companhias e teatros.

A pesquisa propõe uma análise sobre o processo criativo coletivo cênico através da memória das companhias e das produções, uma coleta de dados através dos desenhos de figurinos de espetáculos realizados entre 1940-60 de bailados e peças. No intuito de investigar o desenvolvimento do pensamento criativo, considerando os contextos históricos, sociais e de memória da coleção. Para tanto este trabalho almeja identificar nas bases das criações, os principais aspetos gerais, formais, simbólicos, históricos e de estilo enquanto fios condutores revelados através da linguagem vestida contida na coleção, como e quais códigos podemos revelar através da análise da memória do Património Cultural. A seguir apresenta o *corpus* da coleção museológica de forma breve e introdutória, para a seguir adentrar na secção dos documentos de cena, a elucidar o espólio dos desenhos de figurinos e os principais criadores do design de cena.

A seguir apresentar os principais grupos teatrais nacionais produtores da temática medieval, bem como as principais peças identificadas durante o levantamento inicial da inventariação proposta durante o trabalho. A partir deste ponto de situação pretendemos apresentar uma breve análise de aspetos de criação e uso das formas e iconografias medievais durante o processo de criação dos desenhos de figurinos, a exemplificar as formas de processos de criação e de desenhos a partir de trabalhos de Abílio de Mattos e Silva, José Barbosa e Lucien Donnat, a analisar algumas características basilares de estilo pertinentes aos seus processos e influências a fim a iniciar o percurso de formação criativa destes desenhadores de cena.

Portanto pretendemos apresentar como linguagem vestida pode nos revelar elementos da criatividade do artista, suas bases referenciais e a sua identidade durante o processo criativo inicial do pensamento da cena performativa através dos desenhos de figurino, simbologias, formas e codificações que formam a camada sensível dos personagens.

As memórias do acervo Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) de Portugal

O Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) é o arquivo das memórias e das artes do espetáculo em Portugal. Através das suas coleções, procura desenvolver

o conhecimento tanto da história e da situação atual das artes do espetáculo, bem como tratar, conservar preservar, organizar, investigar, documentar e divulgar todas as suas coleções.

Está instalado no Palácio Monteiro-Mor, um edifício do século XVIII que foi restaurado e adaptado especificamente para este efeito. Atualmente, a coleção do museu, que começou a ser constituída em 1979, já apresenta perto de 260.000 peças. Estas incluem trajes e adereços de cena, cenários, figurinos, cartazes, programas, discos e partituras e cerca de 200.000 fotografias. Existe também uma biblioteca especializada com 35.000 volumes.

Fundado por Vítor Pavão dos Santos e com apoio de Amélia Rey Colaço, oficialmente criado em 1982, com a atribuição e competência de “proceder à recolha, conservação, identificação, estudo e divulgação de espécies relativas ao teatro e a outras formas de espetáculo com ele relacionadas” (Alvarez, 2005:49), o MNTD tem apresentado periodicamente exposições temporárias dedicadas a companhias de teatro, a figuras ligadas ao mundo do espetáculo e a aspetos menos conhecidos do teatro e da dança, assim como de atividades das Artes do Espetáculo em geral.

Acervo

O inventário do Museu Nacional do Teatro conta com cerca de 260.000 peças (“Assim vê-se melhor: um olhar sobre o Museu Nacional do Teatro enquanto sistema de informação”, 2014). A coleção do museu é constituída por variados tipos de peças, nomeadamente: Trajes de cena (cerca de 2.500); Fotografias (cerca de 200.000); Postais ilustrados (cerca de 3.500); Maquetas ou projetos de cenário (cerca de 2.400); Figurinos (cerca de 6.200); Desenhos, retratos, caricaturas (cerca de 2.000); Cartazes (cerca de 1.500); Programas e folhetos (cerca de 15.000); Folhas de música (cerca de 1.200). Segundo José Carlos Alvarez (2005, 50) o espólio está dividido em categorias levando em conta três aspetos fundamentais: 1. Objetos materiais e documentos úteis para o conhecimento da prática teatral (o texto, as maquetas de cenário, os trajes de cena e os adereços, as folhas de música) ou que refletem essa prática (gravuras, fotografias, registos sonoros ou de imagem em movimento, programa, cartazes, recortes de imprensa); 2. Objetos, materiais e documentos úteis à prática teatral (os espaços de representação, fragmentos e maquinários destes); 3. Objetos, materiais e documentos úteis ao conhecimento de certos aspetos da prática teatral (fotografias individuais, arquivos correntes de companhias e teatros, tabelas, diplomas, carteiras profissionais, prémios, etc.)

O espaço enquanto guardião das memórias das artes da cena, podemos observar seu valor enquanto património cultural, como testemunho que manifesta valores culturais relevantes, assume-se como um elemento de identidade, de memória coletiva e tem um papel preponderante no desenvolvimento da comunidade local onde se insere; além disso, torna-se importante conhecer a sua realidade para

poder compreender o “lugar” que os arquivos pesquisados ocupam nos museus.

Os museus, enquanto instituições de relevância cultural, social e educativa, têm como funções estudar, preservar e divulgar diferentes tipologias de património cultural tangível e intangível. Integram o património cultural, todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou cultura manifestam interesse cultural relevante, designadamente interesse histórico, paleontológico, arqueológico, arquitetónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, devendo refletir valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade. O património, enquanto, testemunho que manifesta valores culturais relevantes, assume-se como um elemento de identidade, de memória coletiva e tem um papel preponderante no desenvolvimento da comunidade local onde se insere; pode ser um elo de fortalecimento da identidade dessa comunidade e um fator de desenvolvimento local, económico, social, turístico e cultural. (Pinho, J. B. de. 2007)

O acervo que se constitui das obras das Artes do espetáculo e o seu carácter efêmero – possui o desafio de preservar as memórias da produção de algo para desaparecer de seguida, e o resultado de uma equipe especializada em muitas artes e saberes. Guarda o produto de vários processos criativos – do escritor, do cenógrafo, do figurinista, do encenador, do ator, do músico, do luminotécnico, etc. (Alvarez, 2005:6) pela ótica de uma perspectiva multidisciplinar de criação coletiva e seus diferentes vestígios. Criada para fazer parte de uma obra total entendida como um objeto museológico.

É importante perceber que cada museu impõe uma lei de organização interna das suas coleções, de acordo com a especificidade ou originalidade das mesmas – a um objeto num museu e atribuído um sentido, um destino e um valor a partir da lei do espaço onde se encerra (conserva) e pelo campo científico ou artístico onde se insere. Ora, o que diferencia as artes do espetáculo das outras artes, que produzem uma obra que perdurara através dos tempos (uma pintura, uma escultura), e o seu carácter efêmero – produz-se algo para desaparecer de seguida (o espetáculo de teatro), e o que se produz e resultado, não do trabalho individual, solitário, do artista, mas antes de uma equipa especializada em muitas artes e saberes sendo, portanto, produto de vários processos criativos (o escritor, o cenógrafo, o encenador, o ator, o músico, o luminotécnico, etc.). (Alvarez, 2005:6)

Para tal o acervo do MNTD referencia a perspectiva multidisciplinar de criação coletiva e nos diferentes vestígios que daí decorrem (textos, desenhos, trajos, fotografias de cena, composições musicais, etc.), criados para fazer parte de uma obra total (o espetáculo de teatro). Através da perspectiva de trabalho multidisciplinar que podemos perceber o conceito de objeto museológico no teatro não no sentido de um objeto físico e material, mas no sentido dos vestígios da memória que compõem a história de determinados espetáculos e encenações. Uma vez que os elementos de cena caracterizam-se por serem efêmeros e criados para ser uma farsa desde a situação ou o enredo criado, até ao cenário, trajos e

respetivos adereços. Mas é essa permanente invenção e essa capacidade de em tudo criar (e criar sobre tudo) que dá a esta arte a sua profunda natureza humana. E é destas grandezas e misérias do efêmero e dos rastros físicos que, apesar de tudo vai deixando, que se constrói um Museu como este... (Alvarez, 2005:8).

O MNTD representa o espaço de guarda e manutenção a efemeridade das artes do espetáculo, preserva a memória afetiva da representação narrativa, seu tempo e a recepção do público, que “variam com as épocas e as coordenadas sociais. E que só atingem o seu pleno significado e cumprem integralmente sua função quando se opera a metamorfose do verbo em ato e o público dela participa” (Alvarez, 2005:11). O espaço enquanto memória de produção coletiva mantém viva a relação do jogo dos atores, o corpo e o gestual cênico, os movimentos performativos, a relação espacial com cenários, iluminação, figurinos e interação com adereços e as impressões obtidas pelos espectadores durante o tempo apresentado.

Luiz Francoso Rebello (Alvarez, 2005:12) demonstra a importância do museu enquanto instituição que dá luz aos textos arquivados e das anotações dos seus encenadores e intérpretes, de cenários e figurinos, de desenhos, gravuras, fotografias, esculturas, projetos e plantas de salas de espetáculos, de resenhas críticas e relatos sonoros e audiovisuais, além dos programas e cartazes entre outros elementos que compõem o “corpo vivo de um mistério passado” e a efemeridade da performatividade cênica.

Os figurinistas e as criações

Os desenhos de figurino pertencem à seção de desenhos, retratos e caricaturas do acervo, e estão classificados na categoria de objetos que refletem a prática teatral, e podem ser vistos como elementos de reflexão sobre a prática artística do Teatro e reforçam a noção de reconhecimento da especificidade deste.

O figurino para teatro pode ser definido como “o modelo que representa normalmente em desenho unidimensional, o conjunto dos elementos visuais do acto cênico (encenação) que se referem diretamente ao corpo do ator e que se destinam a vestir a personagem que ele representa em determinado contexto dramático” (Alvarez, 2005:35). E constitui um conjunto de elementos visuais, como as peças do vestuário, as máscaras maquiagem e adereços diversos.

Segundo Alvarez (2005: 55) o “figurino pode, ou não tentar reproduzir um tema, aproximando-se o mais possível da verdade histórica, através da observação exata do gosto e dos hábitos duma determinada época e região ou pode, simplesmente, entender o traje, numa perspectiva mais subjetiva e universal, de acordo com as suas funções de proteção do corpo, de hierarquização social ou de sedução”.

Mas vale ressaltar a relevância das correntes estéticas em voga durante a confecção do projeto gráfico. Os criadores teatrais do design de cena “desenvolvem seus próprios quando confrontador com os signos que lhe são presentes” (Alvarez,

2005:24), observemos os materiais de criação das ideias. As maneiras desenvolvidas pelos cenógrafos e figurinistas a medida que recebem as informações a partir do texto, da ideia do encenador, a iluminação e som, do autor do texto, pelo contato com a criação dos atores, além de seu próprio repertório de signos.

O espólio conserva desenhos realizados a partir do século XIX. Os mais antigos pertencem aos artistas plásticos Manuel de Macedo, Rafael Bordalo Pinheiro, Eduardo Macedo, Augusto Pina e Luís Salvador, entre outros. Este núcleo possui destaque o rigor gráfico, as características de identidade de traço dos artistas e aspetos mais funcionais de um projeto de figurino com desenhos em várias posições e ângulos que realçam detalhes para a confecção dos trajés.

A partir de 1920 é possível identificar uma renovação no fazer teatral nacional, e alterações na estética com novos olhares criativos. A vanguarda plástica iniciada com o pintor Almada Negreiros, que influenciado pelos *Ballets Russes* trazem para a cena performativa o conceito do modernismo, com traços mais estilizados e delicados, linhas mais limpas, seguido de outros artistas como: Maria Adelaide Lima Cruz, Pinto de Campos, Raul Lino, Tomás de Melo (Tom), Alice Rey Colaço, Laierte Neves, Artur Casais, entre outros.

José Barbosa e Pinto de Campos destacam-se no desenho teatral português pela qualidade artística e produção. Juntamente com estes, Alvarez destaca o grupo de artistas plásticos da Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio, composto por Paulo Ferreira, Bernardo Marques, Mily Possoz, Marie Keil, Tom e José Barbosa. Abílio de Mattos e Silva no Teatro do Povo e Teatro Nacional Popular, desenvolveu, de forma contemporânea aos anteriores, uma produção eclética e com desenhos de traços “ligeiramente barrocos, onde o bom gosto, a elegância e o movimento se confundem num todo” (Alvarez, 2005: 67) com influências da ideologia de sentido histórico/nacionalistas. Lucien Donnat destaca-se na cenografia televisiva e como figurinista na Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, com uma produção de alta qualidade gráfica e estética. Nuno Côrte-Real e Da Silva Nunes (Armando Jorge) em trabalhos para a Companhia Nacional de Bailado e para o Ballet Gulbenkian destacam-se, pela carreira internacional de relevância no cenário inovador, do teatro independente português.

O design de cena medieval

A partir de 1940, em destaque após a inauguração da Exposição que homenagearia o duplo centenário da fundação e Restauração da Independência de Portugal, fora desenvolvido uma série de produções com base na atmosfera mítica das memórias dos tempos da formação da Nação, com a pretensão de “recriar épocas e extraía dos factos históricos uma heroicidade que funcionava como uma espécie de identidade que nos definia e protegia contra todas as intempéries”. Esta heroicidade muito pautada nos grandes feitos, sendo a Idade Média um ponto relevante na

construção do imaginário construído, este “estado de espírito” em meio ao cenário europeu de guerra, através das expressões culturais de diversas áreas permitiram uma articulação e um fomento para contribuir com “a formação da consciência nacional”, no cinema, teatro, festas, meios de comunicação de massa e exposições apresentando “aspectos muito representativos da alma nacional, do espírito e da fé religiosa das tendências artísticas e do gosto da nação” (Revista Panorama, N.1, Jun, 1941: 34).

Dos registos de desenhos de figurino das companhias teatrais pertencentes à coleção do MNTD, até o presente momento pudemos mapear espetáculos entre os anos de 1940 e 1970, em sua maioria. Dentre os grupos teatrais nacionais, podemos no observar como principais produtores da temática medieval: o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, a Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro; as produções do Teatro do Povo e do Teatro Nacional Popular, entre outros. A questão de análise do desenho de cena desenvolvido durante tal período sob a ótica do recorte proposto, podemos levar em consideração as peças que contem narrativas de temática medieval e que o principal aspeto plástico da indumentária se configure com o estilo medieval comumente encontrado no imaginário popular, sem uma datação histórica predefinida, mas a atentar-se aos elementos iconográficos e visuais comumente associados a criações de ordem artística que se utilizam das silhuetas e modelagens do referido recorte espaço temporal.

A época das produções dos bailados e peças, compreendia o momento entre a 2ª Guerra Mundial e o pós-guerra. Neste cenário Portugal se mostrava neutro diante do período conturbado. O Estado Novo e as ações do regime salazarista na intenção de fortalecer as bases ideológicas, desenvolveram novas atividades tidas como “política do espírito” (Rosas F. apud Nunes, 2014:5), ao empreender em ações de “comunicar através de formas de expressão os seus ideais e para isso utilizou organizações, sectores e acções culturais. Os objectivos culturais do Estado Novo consistiam em transmitir a ideologia do regime através da cultura” (Nunes, 2014:5), através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) / Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo (SNI), a realizar propaganda através de eventos, na “organização de espectáculos, exposições, conferências, concursos, comemorações: concursos das aldeias, Grande Exposição do Mundo Português, inauguração do Museu de Arte Popular, etc. As suas acções tinham o fim de reunir e promover as diversas artes em Portugal, assim como reconquistar o prestígio internacional” (Nunes, 2014:6).

As utilizações de expressões culturais de diversas áreas permitiram uma articulação e um fomento para contribuir com “a formação da consciência nacional”, no cinema, teatro, festas, meios de comunicação de massa e exposições apresentando “aspectos muito representativos da alma nacional, do espírito e da fé religiosa das tendências artísticas e do gosto da nação” (Revista Panorama, N.1, Jun, 1941: 34). A partir destas considerações é possível observar produções com conteúdo de narrativas históricas e folclóricas, na qual a “folclorização entende-se



Fig. 1 – Desenho de figurino para o personagem D. Nuno-Condestável, Bailado *O Condestável* (Bailado Heróico) pela Companhia de Bailados Verde Gaio, 1961. Abílio Mattos e Silva. Fonte: MNTD, N. Inv.: MNT 85395.

o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar tradição duma localidade, duma região ou da nação” (Castelo-Branco, 2003:1). Além da produção de peças de importante entendimento da história da arte em Portugal, como o caso do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, com desenhos de Almada Negreiros.

No programa da Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro observamos peças que contêm narrativas de temática medieval com características diversas, com as criações compreendidas entre o intervalo de 1944 e 1970, tais como o *Auto da Alma* (V Centenário de Gil Vicente), *Auto da Feira*, *Frei Luís de Sousa*, *Figuras Vicentinas*, *Auto da Mofina Mendes*, *Auto da Festa*, *Maria Rita*, *A Celestina*, *O Rei Está a Morrer*, *Inês de Portugal*, *A Princesa Distante*, *São João subiu ao trono*, entre outras.

As produções presentes no repertório da Companhia de Bailados Verde Gaio, no acervo do museu, possuem características medievais nos figurinos e narrativas dos bailados, compreendidas entre os anos de 1940 até a década de 1970 podemos destacar as produções desta temática como: *Inês de Castro* (1ª versão); *Lenda das Amendoeiras*; *D. Sebastião*; *Balada*; *Inês de Castro* (2ª versão); *O Condestável* (Bailado Heróico); *Pastoral*; *Auto da Alma*; *O Homem do Forno*, entre outras.

Das peças que compõem o repertório das companhias do Teatro do Povo e do Teatro Nacional Popular podemos destacar: *Auto de Santo António*, *Inês de Castro*, *O juiz da beira*, *Rei Lear*, *Dom Duardos*, *Arremedilho de Guimarães*, *Alfageme de Santarém*, *A Castro*, *Auto de Santo António*, *A espada do Condestável*, *Monólogo do Vaqueiro*, *Leonor Teles*, *Santa Joana*, *Silva Vicentina / Comédia de Rubena*, entre outros.



Fig. 2 – Desenho de figurino para as donzelas, Bailado *O Condestável* (Baila do Heróico) pela Companhia de Bailados Verde Gaio, 1961. Abílio Mattos e Silva. Fonte: MNTD, N. Inv.: 85387, 853865, 85388, MNT 85386 (Fotografia: fonte própria).

A partir do levantamento das obras, podemos reconhecer os principais artistas figurinistas responsáveis pelas criações e realizar uma análise sobre o processo criativo destes, através da memória gráfica do coletivo cênico das companhias, para então observarmos os aspetos de identidade criativa e o imaginário medieval construído em seu tempo. A identificar nomes de artistas que produziram a temática inspirada na iconografia medieval, tais como: Abílio de Mattos e Silva, Almada Negreiros, António Vaz Pereira, Armando Jorge (Da Silva Nunes), Artur Casais, Carin Mason, Emílio Lino, João Salomão de Oliveira, José Barbosa, Lucien Donnat, Manuel Costa Dias, Manuel Lapa, Manuel Lima, Maria Helena Reis, Maria Kiel, Mily Possoz, Paulo Ferreira, Vítor André, Maria Keil do Amaral entre outros a serem mapeados.

A produção artística, o processo de criação e a execução dos artistas desenhadores dos figurinos captados até o momento, podemos observar um caráter de estilo gráfico de acordo com as vanguardas contemporâneas, utilizando a estética modernista de figuras alongadas e parcialmente completas, e traços fluidos e marcados de cores e texturas mais aproximadas da intencionalidade da personagem e as necessidades da encenação, a combinar com elementos das silhuetas pertinentes ao repertório iconográfico da indumentária da Idade Média, destacando as referências de estilo do período trecentista e quatrocentista, no geral das produções, porém a preservar a identidade do criador em detalhes e elementos adicionados à esta silhueta básica, destaque para os desenhos de José Barbosa (Fig. 4 e 5) e Abílio de Mattos e Silva (Fig. 1 e 2). Há sempre de se considerar a adaptação do contexto histórico vestimentar a função cênica, a exemplo



Fig. 3 - Desenho de figurino para a personagem Alisa, *A Celestina*, pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, 1970, Lucien Donnat. Fonte: MNTD, N. Inv.: 211697.

dos bailados e alteração de proporções, texturas e camadas das partes inferiores para dialogar com a dança e o movimento realizado pelo ator/bailarino em cena. Destacamos o rigor representativo da proporção e formas das peças desenhadas por Lucien Donnat (fig. 3), na qual observamos traços mais característicos da indumentária do Gótico Tardio em suas produções analisadas. Vale ressaltar que a intenção de atingir o espectador, a fazer a identificação mais imediata construída no imaginário popular ao longo dos tempos.

Através dos desenhos é possível visualizar uma possível movimentação de cena e gestual do *performer*, pois em uma série de desenhos, os artistas não se atentam somente a representação da forma do traje a ser desenvolvido, mas preocupam-se em captar a essência de quem irá representar aquela personagem, a compor um efeito sensível ao gestual no desenho, com efeitos de movimento de tecidos, transparências e texturas que complementam a intenção da criação da forma. Ainda que ao serem transportadas para os materiais tridimensionais do traje, as ideias sofram alterações de ordem material e a leveza gráfica da ilustração se torne menos latente, a essência da forma e dos signos permanecem presentes nos trajes.

Os elementos simbólicos codificados nos adornos, na composição de texturas, na combinação harmônica ou contrastante de cores e de estilos produzem determinados fios condutores a percepção da intenção aplicada aquela personagem ou grupo destes, tal como em casos como o corpo de bailarinos (Fig. 2) e do coro, como a exemplo em *O Condestável* (Bailado Heróico) de Abílio de Mattos e Silva para a C°. Verde Gaio e em *A Castro* de José Barbosa para o Teatro do Povo, compõem uma



Fig. 4 - Desenho de figurino para a personagem Inês de Castro, *A Castro*, Teatro do Povo, 1952, José Barbosa. Fonte: MNTD, N. Inv.: MNT 58636.

Fig. 5 - Traje de cena da personagem Inês de Castro (Idalina Guimarães), *A Castro*, Teatro do Povo, vestido de seda lilás com cinto de galão amarelo. Capa de fazenda de lã roxa, decorada com galão amarelo. Touca de nylon cinzento com gorgeira de fazenda de lã cinzenta e tira de seda lilás. Fonte: MNTD, N. Inv.: MNT 34339.

massa visual uniforme que preservam elementos em comum a fim de manter a unidade do conjunto e caracterizá-los em relação ao elenco principal, cores mais atenuadas, formas e detalhes semelhantes proporções e silhuetas iguais entre si e diferentes dos principais, demonstram a relação compilada para quem irá decodificar a mensagem da cena, ao ser vista diante dos olhos.

Sendo assim, o uso de elementos de adereços ou combinação de cores demonstram o caráter simbólico de mensagens aplicadas à determinadas montagens ou personagens. Tais elementos se propõem a conduzir a percepção do público diante da memória visual do figurino em cena posteriormente, já com o traje confeccionado.

Ao analisarmos o *corpus* da coleção de maneira ampla podemos identificar certas bases das criações dos figurinos antes da transposição para o traje de cena. A partir dos desenhos captamos que os principais aspetos gerais e formais utilizam da indumentária trecentista, do Gótico Tardio e transição para o Renascimento em sua maioria em justificativa ao caráter histórico das narrativas, ou expressamente ambientadas em função de personagens e temáticas da literatura (exemplo Gil Vicente), ou ainda o caráter cênico da indumentária desta época, com proporções e elementos mais exagerados o que permite uma maior liberdade criativa e possui um apelo visual mais encantador para o palco.

Conclusões

A linguagem vestida nos revela, além da função e representação formal codificada segundo épocas ou tradições culturais, a criatividade do artista, suas bases referenciais e a sua identidade durante o processo criativo. Sendo capaz de identificar diferenças de idealização do mesmo tema por diversas maneiras, os grupos de encenadores, suas influências e afinidades de criação pode ser observada no conjunto dos desenhos e nos comparativos entre temáticas semelhantes. Para tal almejamos identificar a formação do *corpus* linguístico visual formado durante o período analisado, para ao fim demonstrar a formação iconográfica presente no imaginário cênico e o entendimento por parte do espectador, como este pode identificar os elementos do espaço temporal através dos códigos visuais utilizados, ainda que não datados, porém que transmitam a mensagem proposta.

O figurino é “a camada ‘material’, sensível, real, da personagem” (Rosenfeld, in. Cândido, 1992), e a partir desta camada, podemos perceber que as associações das criações desenvolvidas pelos artistas, implicam na combinação de aspectos culturais e psicológicos (Barthes, 1990) nos desenhos de figurinos e nos trajes de cena dos personagens. E para além da função e representação formal codificada segundo épocas ou tradições culturais, a linguagem vestida pode nos revelar apontamentos da criatividade do artista, suas bases referenciais e a sua identidade durante o processo criativo. E a permitir a identificação de diferenças de idealização do mesmo tema por diversas maneiras, os grupos de encenadores, suas influências e afinidades de criação podem ser observada no conjunto dos desenhos e nos comparativos entre temáticas semelhantes.

Agradecimentos

A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - “Francisco de Holanda” - CIEBA e ao Museu Nacional do Teatro e da Dança o apoio para este trabalho de investigação. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020 e bolsa de Investigação PRT/BD/152875/2021.

Referências

- Alvarez, J. C. [et al.]. (2005). *Museu Nacional do Teatro: roteiro*. Instituto dos Museus e da Conservação. Museu Nacional do Teatro.
- Alvarez, J. C. (2010). *Museu Nacional do Teatro*. Quidnovi.
- Barthes, Roland (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Assim vê-se melhor: Um olhar sobre o Museu Nacional do Teatro enquanto sistema de informação. (2014). *Atas Dos Encontros Nacionais de Centros de Documentação de Museus*. III Encontro Nacional de Centros de Documentação de Museus.
- Museu Nacional do Teatro e da Dança*. (sem data). Obtido 22 de abril de 2022, de <http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt-PT/biblioteca/HighlightList.aspx>
- Pinho, J. B. de. (2007). Museus e internet. Recursos online nos sítios web dos museus nacionais portugueses. *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 8. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29013>
- Nunes, R. A. F. (2014). *Bailado nacional...emanação da terra e da história. Contributo para o estudo da Companhia de Dança Verde Gaio*. <https://run.unl.pt/handle/10362/14684>
- Cândido, António, Et. Al (1992). A personagem de ficção. 9. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Castelo-Branco, S. e Branco, J. de F. (2003) *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Castro, M. J. R. e. (2014). *A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX*. <https://run.unl.pt/handle/10362/13093>
- Panorama: Revista portuguesa de arte e turismo, Lisboa, 1941-1973 - Biblioteca Nacional Digital*. (s.d.). Recuperado 8 de abril de 2022, de <https://purl.pt/29600>

Fernando Rosa Dias

FBAUL

José Filipe Porfírio, pintor-decorador e cenógrafo: um caso periférico no Teatro Lethes de Faro

Resumo

José Filipe Porfírio foi um artista autodidacta activo em Faro em finais do século XIX e inícios do século XX, executando trabalhos na área da fotografia, da pintura ou do restauro. Desenvolveu uma actividade regular de pintor-decorador e cenógrafo, sobretudo após ser o grande responsável pelos trabalhos de decoração e restauro no Teatro Lethes em Faro, para a reabertura renovada deste espaço em 1908. Analisaremos o seu percurso enquanto problematização da actividade de pintor-cenógrafo de âmbito mais periférico e ligado a salas de cine-teatro de relevante importância local como é o caso do Teatro Lethes, onde José Filipe Porfírio instalaria atelier durante vários anos

Palavras-chave: José Filipe Porfírio; cenografia; Teatro Lethes (Faro); arte algarvia

Abstract

José Filipe Porfírio was a self-taught artist working in Faro at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, carrying out work in the areas of photography, painting or restoration. He developed a regular activity as a painter-decorator and set designer, especially after being largely responsible for the decoration and restoration work at the Lethes Theater in Faro, for the renewed reopening of this space in 1908. We will analyze his journey as a problematization of the painter-scenographer activity in a more peripheral scope and linked to cinemas and theaters of relevant local importance, such as the Lethes Theatre, where José Filipe Porfírio would set up a studio for several years.

Keywords: José Felipe Porfírio; scenography; Lethes Theatre (Faro); Algarve art

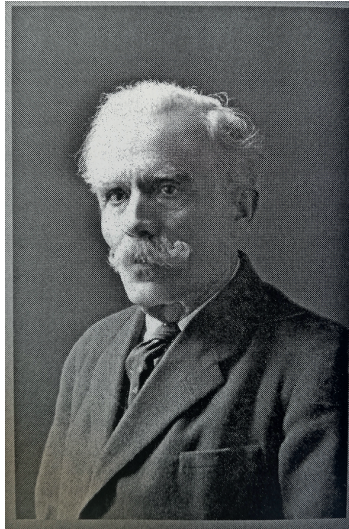


Fig. 1 - José Filipe Porfírio, fotografia. Fonte: José Carlos Vilhena Mesquita, *História do Teatro Lethes*, Tavira: AJEA Edições, 2002, p.44.

Introdução a José Filipe Porfírio

Este estudo de carácter algo monográfico é um esforço de abordagem de um caso periférico no âmbito de uma história já por si pouco central nas histórias das artes e da cultura, que é a área da Cenografia. O caso de estudo é de José Filipe Porfírio, artista farenses com actividade na capital do Algarve que se estendia à própria região. O seu percurso artístico, de resposta a necessidades artísticas a partir da cidade de Faro e localizadas entre as décadas de 1880 e as primeiras do século XX, assentaram num vínculo específico ao Teatro Lethes, espaço de relevância na história teatral da cidade, ao qual a sua biografia artística ficaria ligada. Procuraremos entender as suas especificidades, enquanto objecto de estudo acompanhando a reservas quanto às dificuldades próprias que tal trabalho implica, por ser figura periférica na história da arte ou da cenografia, e sem estudos específicos, a construir através da sua dimensão artística multidisciplinar e local para, a partir daí, entender a sua relação com a cenografia.

Se em cidades com outra dinâmica teatral, com várias salas, empresários e companhias, em média de mais de uma dezena, como a capital Lisboa, era normal termos nesses anos de José Filipe Porfírio, vários cenógrafos a colaborem nas cenografias para várias peças, numa cidade de província, mesmo sendo capital como Faro, que no máximo tinha duas ou três salas era mais normal ter um artista cenógrafo vinculado a cada sala ou a várias, dando ainda outras respostas a necessidades artísticas da cidade e até da região. Foi este o caso de José Filipe Porfírio (c. 1854-1929).

As primeiras notícias localizadas de um artista a expor obras na cidade de Faro que encontrámos, ainda numa lógica carente de apresentação por montras de lojas da cidade, são exactamente de José Filipe Porfírio, sem formação específica, um autodidata que aprendia com a prática de respostas às encomendas locais, sobretudo as que se dinamizaram com o Teatro Lethes da cidade de Faro, espaço para o qual realizaria várias intervenções de cenografia, decoração, restauro, e onde chegaria a montar atelier e até a abrir cursos artísticos. Aqui foi pintor decorador, cenógrafo, fotógrafo e restaurador, atividades que servia em várias técnicas e géneros a própria cidade e até a região. Foi figura de relevância regional na época, dando respostas a várias necessidades artísticas locais, o que o tornou agente de múltipla atividade, mas que no início do século XX era ultrapassado pela chegada de nomes com outra formação erudita nas Escolas de Belas-Artes.

Os ateliers de trabalho e a instalação no Teatro Lethes

José Filipe Porfírio (filho de Filipe Nery que era casado com Maria do Carmo) e a esposa Gertrude Victoria Reis Porfírio, foram referidos em atas de baptismo dos filhos como «naturaes da freguesia da Sé, d'esta cidade, recebidos, parochianos, e moradores nesta [paróquia] de São Pedro», na «travessa d'Alportel», ainda hoje existente, ligando o Jardim do Largo do Carmo à Rua Brito Cabreira, e ainda como «moradores na rua das Mouras-Velhas d'esta mesma cidade», hoje Rua da Conceição, esta mais a sul e mais perto do Teatro Lethes. O casal teve uma filha e dois filhos. Um deles, Carlos Porfírio, chegaria a frequentar a Escola de Belas Artes, pouco antes da Grande Guerra, para se afirmar poucos anos depois como uma das figuras centrais do Futurismo e Modernismo algarvios, sobretudo entre 1916 e 1925¹.

Encontrámos informação de algumas loja-atelier que foram espaços de trabalho de José Filipe Porfírio, como também de algumas lojas com as quais colaborou expondo obras em montra para venda, mas o Teatro Lethes foi um dos lugares mais referenciados de estabilização de atelier. A primeira nota de espaço de trabalho encontrada foi em fevereiro de 1882 sendo anunciado que ia estabelecer o seu *atelier* na rua de Santo António do Alto de Faro². Já em 1893, em notícia sobre a aquisição de máquina fotográfica de «chromo photographia», era indicado que tinha atelier no Teatro Lethes³. Depois de em 1894 ter passado temporada em Loulé, sabemos que no ano seguinte expõe 4 *clichés* de Bartolomeu de Messines [Fig.8] na Loja de Lisboa do sr. M. F. Costa, rua D. Francisco Gomes⁴.

1. Cf. catálogo da exposição: *Carlos Porfírio - Diálogos do Modernismo*, Museu Municipal de Faro, 3 de março a 1 de setembro de 2019.

2. [sem título], in *O Districto de Faro*, Faro, n.º 342, 28 setembro 1882, p.2.

3. «Bons retratos», in *O Progresso do Sul*, Faro, 8 outubro 1893.

4. Cf. «Clichés de S. Bartholomeu de Messines», in *O Progresso do Sul*, Faro, 3 março 1895.

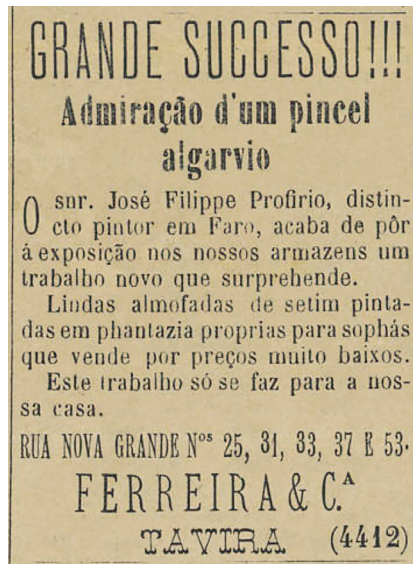


Fig. 2 – Anúncio de obras de José Luís Porfírio em exposição e venda na Casa Ferreira & C.ª de Tavira (*Jornal de Annuncios*, Tavira, 30 Dezembro 1897, p.2)

Em 1897 expunha trabalhos com destaque nos armazéns da Casa Ferreira de Tavira, com destaque em anúncios de jornais locais, dando conta de um investimento de produção mais alargada dentro de necessidades decorativas da época [Fig. 2]⁵.

Pouco depois, em 1898, por anúncio publicitário no *Algarve e Alemtejo*, sabe-se que montou novo «Atelier de Pintura» no Largo da Mota, «onde se executam todos os trabalhos concernentes à sua arte», referindo «pintura a aguarela sobre seda ou cetim, própria para almofadas, leques, etc.», «retratos a óleo, sobre tela, a claro escuro», retratos a crayon», com a ressalva que «quando qualquer retrato não ficar absolutamente igual à fotografia que o freguês envie, este tem o direito de o rejeitar», e ainda anuncia que «restauram-se quadros e reproduz-se a óleo ou aguarela qualquer trabalho que se apresente» [Fig.3]. A certa altura o seu anúncio surgia ao lado de outro, relativo ao atelier fotográfico de Silva Nogueira que, inicialmente com o irmão, desenvolveu atelier fotográfico comercial na região e, como veremos mais adiante, em concorrência com trabalhos locais que José Filipe Porfírio investira [Fig.7]⁶. Também se sabe que, por vezes, fazia digressões pela região, como a anunciada «digressão artística» pelo Algarve em Setembro de 1894, para «montar o seu atelier fotográfico durante alguns dias em cada uma das principais locali-

5. *Jornal de Annuncios*, Tavira, 30 Dezembro 1897, p.2.

6. Por exemplo: «Secção d'annuncios - atelier de pintura de José Filipe Porhyrio. Largo da Mota. Faro, in *O Futuro*, Lagos, 30 Janeiro 1898, p.3. *Algarve e Alemtejo*, de 8 Maio 1898, 15 maio 1898, 29 Maio 1898, 5 junho 1898, 12 junho, 22 junho (sem anúncio a Silva Nogueira), 26 junho (300), 3 Julho 1898 (318), 10 Julho 1898 (335), 17 Julho (350), 24 julho 1898 (368), 31 Julho (368), 24 Agosto 1898 (401), 28 Agosto 1898 (417), 26 fevereiro 1899 (23), 12 Março 1899 (37).



Fig. 3 – Anúncio de loja e atelier de José Filipe Porfírio no Largo da Mota em Faro (Anúncio in: *Algarve e Alentejo*, vários números de 1898).

dades», anunciando que também fazia retrato a óleo, restauro de quadros antigos ou «fazer todos os trabalhos de pintura que possam ser executados no seu atelier»⁷.

Entre 1906 e 1908, José Filipe Porfírio está nos trabalhos de renovação do Teatro Lethes, sendo de supor que a partir de então a fixação de atelier no Teatro Lethes se terá tornado mais definitiva. Assim, em meados de Abril de 1916 era anunciado que José Filipe Porfírio iria abrir «no Teatro Lethes, desta cidade, numa das salas amavelmente cedida para esse fim, uma aula de desenho e pintura, funcionando a aula em todos os dias úteis, desde as 12 às 14 horas e sendo a sua frequência restrita, apenas, a meninas». Apresentado como «artista primoroso» propunha-se a «ensinar desenho, paisagem, ampliação, pintura, vidro, seda, cetim, dourar, etc.»⁸.

Neste espaço, e com o pai, terá iniciado a sua actividade de pintor o seu filho Carlos Filipe Porfírio (1895-1970), com formação artística continuada na Escola Pedro Nunes de Faro, onde terá tido professores já com formação superior de Belas-Artes, como o artista austríaco Adolf Hausmann (1858-1929), aproximando-se

7. «Digressão artística», in *O Progresso do Sul*, Faro, n.º 264, 2 Setembro 1894.

8. «Ensino de pintura», in *O Algarve*, Faro, 16 abril 1916, p.2. Ou ainda «Ensino de pintura», in *O Sul*, Faro, 2 abril 1916, p.1. Sabe-se de outros casos de pintores que abriram cursos de pintura em sala do Teatro Lethes, caso do pintor Ricardo Bensaúde, então professor no Liceu João de Deus, cerca de quinze anos depois, em 1930 e 1931: «Curso de Pintura», in *Correio do Sul*, Faro, 14 dezembro 1930, p.1; «Curso de pintura», in *Correio do Sul*, Faro, 18 outubro 1931, p.1. Nesta lógica de cursos em atelier, registe-se ainda, também em 1916, o caso do pintor Carlos Lyster Franco, então diretor do jornal *O Heraldo*, em notícia de mudança de atelier para espaços da antiga redação do jornal, anunciava que «acedendo aos inúmeros convites que lhe têm sidos feitos neste sentido», «vai abrir brevemente a inscrição para um curso de desenho, pintura e arte aplicada, que funcionará no seu novo atelier». «Lyster Franco», in *O Heraldo*, Faro, n.º 358, 3 dezembro 1916, p.1.

também de Carlos Lyster Franco (1879-1959). O filho ainda efectuaria duas matrículas sem continuidade na Escola de Belas-Artes, antes de se aderir ao Futurismo, sendo uma das figuras históricas do Futurismo de Faro, com importantes ligações aos grandes nomes futuristas de Lisboa, como Santa Rita Pintor e Almada Negreiros. Carlos Porfírio, devido às ligações ao pai, também teve espaço de atelier no Teatro Lethes. Em 1917 organizava uma *Exposição de Arte* no Teatro Lethes de Faro, inaugurada a 6 de Maio de 1917 (onde expõe um título *Cabeça futurista*), juntamente com Carlos Lyster Franco, Raul Carneiro e Jorge Barradas⁹. Em Março 1920, no âmbito de uma preparação de exposição em Faro, que decorreria em Junho no Clube Ginásio de Faro, ainda com Raul Marques Carneiro e José Dias Sancho, é noticiado que Carlos Porfírio tem atelier no Teatro Lethes, lugar onde é entrevistado sobre a preparação da exposição¹⁰. Com este panorama percebe-se que, num primeiro entendimento dos lugares de trabalhos conhecidos de José Filipe Porfírio, que havia uma ligação forte, pessoal e até familiar, ao Teatro Lethes.

No Teatro Lethes

As ligações de José Filipe Porfírio ao Teatro Lethes terão começado cedo na sua vida. Sabe-se que tinha sido protegido pelo médico de origens italianas Justino Cumano (1818-1885), nascido em Veneza, mas naturalizado português e cedo estabelecido em Faro, com apenas 22 anos, amador de pintura e decoração e que teria amadoristicamente lançado José Filipe Porfírio na prática artística. Justino Cumano herdara o Teatro Lethes do seu tio Lázaro Doglioni (1778-1858), médico e mecenas veneziano que naufragara junto ao Cabo de Santa Maria e se instalara em Faro¹¹. Adquiria o edifício em hasta pública em 1843, começando de imediato as intervenções de adaptação do espaço a teatro, obras que durariam praticamente até à data da sua abertura em abril de 1845¹².

A inauguração do teatro Lethes deu-se a 4 de Abril de 1845, data do aniversário da Rainha D. Maria II, comemoração assinalada com «declamação de extensa poesia da autoria de Marçal Henrique de Azevedo Silva Lobo de Aboim, que por não poder estar presente foi recitada por João Veloso Pessanha Cabral»¹³. Seguiu-se a peça *O Almançor Aben-Afan, Último rei do Algarve* (drama em 3 actos e em verso, editado

9. *Exposição de Arte - Lyster Franco, Raul Carneiro, Carlos Porfírio, Jorge Barradas* (catálogo-desdobrável), Faro: Teatro Lethes. Sobre esta exposição cf. catálogo da exposição: *Carlos Porfírio - Diálogos do Modernismo*, Museu Municipal de Faro, 3 de Março a 1 de Setembro de 2019.

10. «Exposição de Arte em Faro. O "Correio do Sul" entrevista o seu organizadôr, o pintor Carlos Porfírio», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 8, 28 Março 1920, p.2.

11. Para informação mais alargada, cf. José Carlos Vilhena Mesquita, *História do Teatro Lethes*, Tavira: AJEA Edições, 2002, p.30-35.

12. *Ibidem*, p.36.

13. *Ibidem*.

em 1940), da autoria de José Freire de Serpa Pimentel, 2.º Visconde de Gouveia¹⁴. Seguiu-se ainda a farsa traduzida do francês *O Urso e o Pachá*¹⁵. Cedo se tornava um centro determinante da cultura da cidade e da região, sobretudo após as obras de melhoramento e ampliação de 1860 e até à doença de Justino Cumano em 1882 (que faleceria em 1885). O teatro reabria em inícios de 1889 através do cunhado de Justino Cumano, sem o mesmo fulgor, mas o espaço continuava a ser a grande referência cultural da cidade e foi com esse estatuto que recebeu as primeiras exposições do recente animatógrafo a 11 de novembro de 1898¹⁶.

Sempre com o apoio de Justino Cumano, José Filipe Porfírio terá trabalhado inicialmente como porteiro, o primeiro do espaço, iniciando as suas ligações ao espaço¹⁷. Talvez tenha iniciado essa colaboração poucos anos depois as obras de recuperação e ampliação de 1860, sendo então muito novo para colaborar nas obras, mas nos finais da década de 1870 começam as informações seguras da sua colaboração artística no Teatro Lethes, tal como o sequente estabelecimento de atelier nos espaços do Teatro, para depois ser elemento de resolução de várias necessidades artísticas da história da casa de teatro, tais como intervenções de restauro, decoração ou cenários de vários espectáculos.

A primeira notícia confirmada que encontramos de colaboração artística de José Filipe Porfírio no Teatro Lethes foi em 1880, na concepção de um «novo pano talão» para o Teatro Lethes, sob a condução de Justino Cumano, que «representa o jardim de Euterpe», e de «desenho admirável»¹⁸. Seguiu-se em janeiro de 1881 a concepção de cenários para o espectáculo baseado na peça *A Pastora dos Alpes* para o Teatro Lethes, constando-se «que aparecerão excelentes trabalhos cénicos do notável curioso s. José Filipe». Mas elogiava-se o «novo pano» que se apontou como «uma evidente demonstração da vocação artística do curioso pintor»¹⁹. Em Fevereiro de 1891 é noticiada a concepção de cenário para matiné no Teatro Lethes, «por um grupo de cavalheiros desta cidade», sendo destacado o «belíssimo cenário surpreendente, sobretudo na última vista que representava o cena o *Bacalhau*, devido ao hábil cenógrafo sr. José Filipe Porfírio»²⁰. Entretanto, como vimos, José Filipe Porfírio desenvolvia várias actividades, da fotografia à pintura, com loja e atelier na cidade de Faro. Em 1899, executava «pintura emblemática» ao centro de bandeira sobre seda azul e branca para estandarte no âmbito de festa das

14. José Freire de Serpa Pimentel, *O Almançor Aben-Afan, Último rei do Algarve, drama em 3 actos, e em verso*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1940, disponível em: #4 - O Almançor Aben-Afan; ultimo rei do Algarve; drama,... v.2-3. - Full View | HathiTrust Digital Library

15. Cf. José Carlos Vilhena Mesquita, *História do Teatro Lethes*, Tavira: AJEA Edições, 2002, p.36-37.

16. A 11 de Setembro de 1898 «exibia-se pela primeira vez em Faro o chamado animatógrafo, tendo-se então instalado no Teatro Lethes por ser o mais amplo e distinto espaço cultural da cidade». José Carlos Vilhena Mesquita, «Subsídios para a história do Teatro Lethes», in *5º Congresso do Algarve*, [Lisboa]: Racial Clube, 20-23 Janeiro 1988, p.340.

17. Cf. José Carlos Vilhena Mesquita, *História do Teatro Lethes*, Tavira: AJEA Edições, 2002, p.39.

18. «Ha 44 anos. "O Distrito de Faro" de 25 de novembro de 1880», *O Algarve*, Faro, 30 Novembro 1924, p.1.

19. [Sem título], in *O Progresso do Algarve*, Faro, n.º 14, 22 janeiro 1881, p.2.

20. «Matinée», in *Pequeno em tudo*, São Bráz de Alportel, n.º 1, 15 fevereiro 1891, p.2.

O ALGARVE ILLUSTRADO

JORNAL LITTERARIO

COLLABORADORES. — Ex.^{tas} Srs.: João de Deus, Henrique Moreira, dr. J. F. Guimarães, José M. Reis, Amos Baganda, Carlos de Viegas, Pedro Pedro, Salazar, G. Assunção, Martins Gonteiros, Costa Romão, Leopoldo Tavares, S. Coelho de Carvalho, Estácio da Veiga, Pass e Avel., Duarte de Almeida, Carlos Pereira, João Lello, Alvaro Cunha, dr. A. J. Gonçalves Guimarães, dr. Justino Gomes, A. Cruz, Santos Fonseca, Joaquim das Neves, Artur L. M. Louie Quintas, Manoel Brito, Joaquim Pires, João de Almeida, Theobaldo Bezerra, José Carlos Gomes, Álvaro Maria, Lygus de Sequeira, Carlos Balsemora, Lygus de Brás, Paulo de Almeida, F. Bacia, Paulo Nogueira.

PROPRIEDADE DE J. F. TAVARES BELLO

N.º 9	ASSIGNATURAS 80 reis cada numero, pagos ao acto da entrega. Numero annuo 120 reis. Photographia em separado, meia chapa 100, cartão de visita 80 reis.	Publica-se nos dias 1 e 15 de cada mez Sexta-feira 1 de outubro de 1880	CORRESPONDENCIA Toda a correspondencia de este jornal dirigida a J. F. Tavares Bello, Faro, rua de S. Pedro n.º 12. Os artigos escriptos, segun a sua applicação, deão e se modifiquem.	ANNO

O THEATRO LETHES

Sob o influxo das bellas naturas que o Algarve encerra, — n'este jardim do occidente onde brilha, em continua primavera, o sol visificalor, e a alma se expande na e intemperação embaveida do azul purissimo do firmamento mudando em luz, da *rosto aucto*

mais modestas possuem o seu theatro.

Está n'este facto a alliança do erceito que avanece.

O theatro *Lethes*, porem, em virtude das confições especies que reúne, leva vantagem, não só a todos os theatros d'esta provincia, mas aos de todas



THEATRO LETHES EM FARO

da lua em noites de eterno abril, — são innatos o amor pelas bellas-artes, o sentimento poetico e a dedicação pela arte dramatica.

Não cabe nos estreitos limites de que dispoiu desenvolver detidamente esta asserção, allás demonstrada por escriptores de robusta intelligencia e vasta illustração.

A photographia que o — *Algarve Illustrado* — offerece hoje aos seus leitores representa o theatro *Lethes*; por isso é sobre o assumpto que lhe diz respeito e que traduz uma das paixões predominantas da população algarvia, que osareu prender a sua attenção, se bem que um resumidamente.

Quasi todas as povoações do Algarve, ainda as

as outras do Portugal, e até a muitos de Lisboa.

Não prima pela elegancia da sua architectura exterior; mas, em compensação, abunda em accommodações interiores. O seu palco é bastante espaçoso; na platéa tem logares para duzentos e quinze espectadores; os camarotes, que comportam seis pessoas são em numero de cinquenta e um, além da varanda que pode accommodar cem pessoas ou mais. Tem uma excellente sala para ensaio de orchestra, arrecadações magnificas, vastos corredores, confortaveis camarins onde se encontra, disposto a capricho, tudo quanto o actor curioso pode necessitar.

Na parte artistica se não presenche as aspirações caprichosas, as velleidades dos que, por

Fig. 4 - «Theatro Lethes em Faro», in *O Algarve Illustrado*, Faro, n.º 9, 1 Outubro, 1880 [Fonte: Hemeroteca Digital do Algarve - Exemplos de: O Algarve illustrado (ualg.pt)]

comemorações do 1.º de Dezembro de 1640 da Academia Farense, em festa no Teatro Lethes²¹. Ainda no mesmo mês decora salão no Teatro Lethes em festa de homenagem à actriz Ernesta Cerri²².

O envolvimento de José Filipe Porfírio com o Teatro Lethes fortalecia-se com as grandes obras de restauro, pintura e decoração, que conduziu no Teatro entre 1906 e 1908²³. Apesar de ser já um espaço teatral respeitado, e a primeira sala regular de projecção do cinema ou do animatógrafo em 1898, entre 1906 e 1908 o Teatro fechara para obras tendo José Luís Porfírio sido essencial nas importantes obras de restauro e melhoramento²⁴. Na reabertura do Teatro Lethes era noticiado: «Pode dizer-se que todo o trabalho artístico foi executado por José Filipe Porphirio, um artista tão modesto como talentoso, em que o simples facto de nunca ter estudado pintura nem desenho, de nunca ter tido professores, faz perdoar pequenos defeitos, a quem nem os grandes mestres escapam»²⁵. A reabertura dava-se a 22 de abril de 1908, com uma primeira récita de quatro com que a companhia do Gymnasio de Lisboa inaugurava nova época neste espaço e decoração renovados. O jornal *Guadiana* anunciava que «esta casa de espectáculos sofreu nos últimos anos completa renovação sob o aprimorado bom gosto do seu proprietário, Sr. C. Cumano e a elevada competência do hábil pintor decorador sr. José Philippe Porphyrio»²⁶. E acrescentava-se: «A elegância dos ornatos e lavoires, a viveza e originalidade dos desenhos e a macieza e expressão das cores, a vida das figuras alegóricas do tecto e do frontal, tudo nos impressiona favoravelmente, pela riqueza que respira e pelo gosto artístico que denuncia»²⁷. Terá sido com essas obras que José Filipe Porfírio terá instalado definitivamente atelier no Teatro Lethes, pois, como vimos, em meados de Abril de 1916 era anunciado que José Filipe Porfírio iria abrir «no Teatro Lethes uma aula de desenho e pintura»²⁸.

Conhecem-se actualmente as pinturas decorativas que José Filipe Porfírio executou para o Teatro Lethes, felizmente sobreviventes e recuperadas. As duas cenas decorativas de sabor alegórico são, no frontal a Ninfa de Lethes, que alude a famoso

21. «1.º de dezembro de 1640», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 457, 1 dezembro 1899.

22. «Theatro Lethes», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 460, 24 dezembro 1899.

23. Cf. Raul Dourado, «Chronica de Faro», in *Guadiana*, Vila Real de Santo António, 23 abril 1908, p.2; «Teatro Lethes», in *O Algarve*, Faro, 26 abril 1908, p.3. Sobre a história do Teatro Lethes de Faro e uma resenha biográfica de José Filipe Porfírio, cf. José Carlos Vilhena Mesquita, *O Teatro Lethes*, Tavira: AJEA, 2002 (2.ª edição).

24. «Em 1901, devido ao falecimento de Francisco Constantino Freire Pereira de Matos, voltou o teatro à posse de D. Maria Victória Matos Cúmano, viúva do Dr. Justino Cúmano, a alma mater da arte dramática na cidade de Faro. A sala foi encerrada iniciando-se as obras de restauro em 1906, sob a orientação de João Coelho Pereira de Matos e do pintor José Filipe Porfírio, concluindo-se os trabalhos a 21 de Abril de 1908. O teatro reabriu, estava esplendoroso, possuía uma acústica perfeita, confortável plateia, quatro ordens de camarotes (mais dois do que anteriormente) com varandins de ferro forjado, tectos pintados representando cenas de música e um pano de boca com magnífica paisagem bucólica, sendo tudo da autoria de José Filipe Porfírio». José Carlos Vilhena Mesquita, «Subsídios para a história do Teatro Lethes», in *5º Congresso do Algarve*, [Lisboa]: Racial Clube, 20-23 Janeiro 1988, pp.341-342.

25. «Teatro lethes», in *O Algarve*, Faro, 26 Abril 1908, p.3.

26. Raul Dourado, «Chronica de Faro», in *Guadiana*, Vila Real de Santo António, 23 Abril 1908, p.2.

27. *Ibidem*.

28. Ver nota 7.



Fig. 5 – José Filipe Porfírio, Pinturas decorativas no Lethes, sendo visível, em cima, a cena do teto com alegoria à música, o friso com os *putti* músicos, seguindo-se a cena da ninfa a tocar violino e ainda, em baixo, o brasão do Teatro Lethes [Fonte: Restos de Coleção: Teatro Lethes (restosdecolecção.blogspot.com)]

mote do Teatro criado na sua fundação e inscrito na fachada «Monet Oblectando» [Fig.4], expressão do latim habitualmente traduzida como «instruir, divertindo». O rio *Lethes* era um rio do Hades e quem bebesse as suas águas esquecia-se das vidas anteriores, tornando-se símbolo do esquecimento e que se oporia a outro rio por vezes referenciado chamado *Mnemósine*, cujo beber fazia recordar e alcançar a omnisciência. Esta referência ao Lethes estaria na vontade de saída das guerras liberais no país e o apaziguamento com a carta liberal de 1834, ainda recente na criação do teatro entre 1843 e 1845, servindo o esquecimento como modo de superação de expiação dos pecados e amarguras da história, enquanto se disponibilizava um espaço da cultura no interior do Teatro que se revela no seu lema: instruir, divertindo. Na cena central pintada [Fig.5], logo acima da boca de cena, a figura da Ninfa toca violino numa espécie de nuvem, em cena envolvida por uma moldura decorativa dourada que sugere uma estrutura em rede ou uma espécie de treliça de jardim, que em baixo fecha com o brasão do Teatro Lethes, em relevo pintado. No tecto desenvolve-se ao centro a composição de uma alegoria à música, remetendo para duas figuras vestidas com figurinos do século XVIII. A sanca que liga ao tecto é envolvida por um friso com vinte *putti* sem asas, com instrumentos musicais e acompanhados de grinaldas de flores, dentro de uma tradição de alusão aos *putti* associados à música desde o alto renascimento e ainda muito comuns no barroco e rococó, tal como muito recuperados em algum simbolismo decorativo de finais do século XIX, como o caso de destaque no género em Portugal, de Domingos Costa²⁹.

29. Sobre Domingos Costa, cf. «O pintor decorador Domingos Costa», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 264, 13 março 1911, p.350-352.

Depois deste ciclo de obras foram ainda vários os envolvimento conhecidos de José Filipe Porfírio em cenários de espectáculos para o Teatro Lethes, ligando-o até ao final da vida à história do espaço. Sabemos que colaborou no sarau organizado a 3 e 4 de Fevereiro de 1909 no Teatro, então propriedade da viúva Maria Cumano, «cujo producto reverterá para minorar os sofrimentos dos sobreviventes dos horrorosos terramotos da Sicília e Calábria, e dos famintos do Douro»³⁰, sobretudo nos cenários da peça *D. Beltrão de Figueirôa* de Júlio Dantas. Este é um raro caso de cenografia reconhecida da autoria de José Filipe Porfírio que foi documentada iconograficamente, tendo sido reproduzida na *Ilustração Portuguesa* em fevereiro de 1909 [Fig.6]³¹. Sabe-se ainda que concebeu «os cenários e caracterização» da comédia *Vila Nova das Mulheres (Puebla das mulheres, 1912)* dos comediógrafos espanhóis irmãos Álvarez Quintero, em tradução de António Ramalho, peça que fechava a temporada de 1921-1922 do Lethes³².

Apesar dessa forte ligação ao Teatro Lethes, sabe-se que José Filipe Porfírio foi tendo colaborações com outros espaços culturais da cidade de Faro, concebendo vários trabalhos fora do âmbito da sua vivência no Teatro Lethes, embora sempre vinculado a Faro e ao Algarve. Na festa do último dia de 1889, de suposta despedida do século XIX, decorrida no *Gymnasio* de Faro, foram destacados os seus trabalhos de decorador, ao lado do trabalho musical do compositor Luiz Coelho. A decoração e iluminação (esta também supostamente da responsabilidade de José Filipe Porfírio) da sala era elogiosamente descrita numa crónica de época:

A sala - um, *bijou*.

Colgaduras ricas adornavam as janelas em *admirável* combinação. As paredes eram decoradas com verdura e flores sobre que poisavam grupos caprichosos de variadíssimos leques, tal como um delicioso jardim oriental, peneiram as borboletas de asas multicores.

De onde em tropheus de armas, festões de flores, numa bela disposição d'um gosto superiormente artístico e tudo isto mergulhado numa luz vivíssima de gaz acetylene que punha em todo aquele admirável conjunto uns tons de brilho de magnífico sol

Um bravo ao distinto pintor decorador Filipe Porphyrio³³.

Em finais de 1901, era noticiado como «decorador pintor» responsável da decoração da sala nas festas a decorrer a 22 de Dezembro no Gymnasio Club, sendo apresentada a peça intitulada *Estio* para a qual pintava o quadro *A Loura*

30. A. T. Neto, «A Catastrofe em Itália. A fome no Douro. Os saraus por amadores no teatro Lethes», in *O Algarve*, Faro, 7 fevereiro 1909, p.2.

31. «Theatro», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 157, 22 fevereiro 1909, p.231.

32. «Teatro Lethes», *Correio do Sul*, Faro, n.º 122, 23 Julho 1922, p.3; «Teatro Lethes», *Correio do Sul*, Faro, n.º 123, 30 Julho 1922, p.2.

33. Rodrigues Davim, «Chronicas», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 495, 16 Janeiro 1900, p.2.



Fig. 6 - Cenários de José Filipe Porfírio para a peça *D. Beltrão de Figueiróas* de Júlio Dantas, no âmbito de sarau organizado a 3 e 4 de Fevereiro de 1909 no Teatro Lethes (reprodução in: «Theatro», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 157, 22 fevereiro 1909, p.231)

*Ceres*³⁴. No ano seguinte, compunha cenografia de jardim para a opereta em um acto *Canto Celestial*, apresentada a 14 de Dezembro na sala 1.º de Dezembro de 1640 no âmbito de festa artística da artista Regina Dulac³⁵. Colaborou na «Festa da Bandeira» em Faro, decorrida nos inícios de Dezembro de 1910³⁶. Concebeu a caracterização para a récita da festa académica no âmbito das comemorações do 1º de Dezembro de 1911 em Faro, no Teatro Circo da cidade³⁷. Para o Cine-teatro de Faro faria o cenário do 3.º quadro, «Petit Trianon», para a comédia *Peraltas e Sécias* de Marcelino de Mesquita, representando um enorme leque na estilização da época», considerado de «magnífico efeito»³⁸, em *reprise* de 1917, e os «cenários» da revista *As Aranhas*, da autoria de Nunes de Sousa e Pestana Lopes, e com música de Manuel Ribeiro, apresentada a 27 de Outubro de 1921³⁹.

Apesar de colaborar noutros espaços teatrais de Faro, dir-se-ia que tudo começou e se expandiu do Teatro Lethes e mesmo que «passou a vida no Lethes, que ele estimava como se fôra seu, tendo deixado de lá ir só» quando a saúde o impediu⁴⁰. De facto, em 1927, imediatamente após recuperar de doença, regressou de imediato ao trabalho no Teatro Lethes, como relatava com estima o *Correio do Sul* de Faro: «Já restabelecido da doença que o reteve alguns tempos em casa, o pintor José Filipe Porfírio continua no seu atelier do teatro Lethes a executar todas as encomendas da sua arte. (...). Estivemos lá ontem e tivemos a ocasião de apreciar que o infatigável trabalhador que é José Filipe conserva em toda a pujança as características da sua arte sóbria e honesta, e que o público o não esquece, proporcionando trabalho a quem só do trabalho vive»⁴¹. Poucos meses depois o mesmo periódico anunciava a sua actividade de restaurador no Lethes⁴².

Outros trabalhos na cidade e na região — o artista para além do cenógrafo

Como se adiantou, José Filipe Porfírio, a partir de uma formação pessoal e local,

34. Cf. «Gymnasio Club», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 22 Dezembro 1901, p.1. O número seguinte noticiava que «a representação correu bem», com muitos aplausos que incluíam o «pintor decorador». Cf. «Gymnasio Club», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 29 Dezembro 1901, p.2. Ver ainda: Raul Dourado, «Chronicas», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 12 Janeiro 1902, pp.1-2.

35. Cf. «Theatros», in *O Distrito de Faro*, Faro, 18 Dezembro 1902, p.1. Ver ainda: «Regina Dulac», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 28 Dezembro 1901, p.1.

36. «A Festa da Bandeira - Grandes manifestações em Tavira, Faro e Villa Real de Santo Antonio», in *O Herald*, Tavira, 4 Dezembro 1910, pp.2-3.

37. Cf. anúncio, in *A Mocidade*, Faro 1 Dezembro 1911, p.5.

38. Lyster Franco, «Crónica Citadina - Impressões...», in *O Herald*, Faro, n.º 373, 18 Março 1917, p.1. Sobre esta peça, ver ainda: L. Mascarenhas, «Theatros - Cine Theatro», in *O Algarve*, Faro, 4 Março 1917, p.2.

39. [Anúncio], in *Correio do Sul*, Faro, n.º 85, 23 Outubro 1921, p.3.

40. «Falecimentos. José Filipe Porfírio», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 622, 20 Janeiro 1929, p.2.

41. «O pintor José Filipe», *Correio do Sul*, Faro, n.º 563, 4 Dezembro 1927, p.2.

42. «José Filipe Porfírio encarrega-se de restaurar quadros e quaisquer outras pinturas, assim como de reparação e colagem de objectos de louça. Pode ser procurado no Teatro Lethes» [sic]. «Restauração de pinturas», in *O Correio do Sul*, Faro, n.º 591, 17 Junho 1928, p.2.

terá sido o primeiro a apresentar obras suas em montras das cidades, modelo que ainda encontraremos com a chegada dos primeiros artistas formados nas Escola de Belas-Artes para leccionarem nas Escolas e Liceus de Faro e outras cidades do Algarve, destacando-se como primeiros, os pintores Ezequiel Pereira, Carlos Lyster Franco em Faro ou Falcão Trigoso em Lagos. Carlos Lyster Franco ainda apresentou pinturas em montras, tal como o tinha feito José Filipe Porfírio, antes de ter sido o primeiro a realizar uma «exposição de arte», expressão usada na distinção da propriedade do evento⁴³.

Antes dessas chegadas, e cruzando-se depois com elas, estava a actividade local, plural e autodidacta de José Filipe Porfírio. Percebe-se que inicialmente dava respostas mais múltiplas que foram sendo ultrapassadas por várias chegadas, como na fotografia a chegada em atelier sazonal dos irmãos Joaquim Nogueira e Manuel Silva Nogueira, ou depois a chegadas dos referidos pintores com a competência e estatuto da formação académica. Depreendemos que o envolvimento no Teatro Lethes, que tinha sido o lugar da sua formação empírica, e central no seu trabalho de pintor decorador e cenógrafo, tornava-se cada vez mais exclusiva.

As primeiras notas de trabalho exterior ao Teatro Lethes foi a execução de um placa de anúncio de uma chapelaria, enquanto se anunciava a criação de atelier próprio na Rua de Santo António do Alto. Em Setembro de 1882 era noticiado que pintara tabuleta para a chapelaria de Miguel António Galvão, «representando uma engraçada figura, toda feita de chapéus» «perfeitamente executado»⁴⁴. Das primeiras notícias seguintes da actividade de José Filipe Porfírio indicam-no já muito activo como fotógrafo, actividade com que o encontramos em 1893 e 1894. Em 1893 foi noticiada que fez a aquisição de máquina fotográfica de «chromo photographia»⁴⁵ e no ano seguinte a aquisição de máquina de ampliação. Apresentado como «entendido fotógrafo amador», com atelier de fotografia, mas também com outras actividades ligadas à pintura, anunciava-se que José Filipe Porfírio «subia» a 3 de Setembro para «barlavento da província, tencionando montar o seu *atelier* photographico durante alguns dias em cada uma das principais localidades», registando-se vários trabalhos que efectuava como «retratar a óleo, restaurar quadros antigos, e fazer todos os trabalhos de pintura que possam ser executados no seu atelier»⁴⁶.

Em finais de 1897 e nos inícios do ano seguinte há uma aposta de José Filipe Porfírio em publicitar as suas várias actividades. Poucos meses depois, a partir de 1 de Maio é possível ver o seu anúncio ao lado do «atelier photographico de Silva Nogueira» [Fig.7]. O pormenor é relevante. O estatuto deste atelier, com reputado *atelier* em Lisboa, poderá ser uma das grandes razões do afastamento de trabalhos de fotografia em que José Filipe Porfírio apostara alguns anos antes.

43. Cf. Fernando Rosa Dias, *Itinerários da Arte Moderna no Algarve - Contributos para uma história*, Lisboa: Caleidoscópio, Museu Municipal de Faro, 2022.

44. [sem título], in *O Distrito de Faro*, Faro, n.º 342, 28 setembro 1882, p.2.

45. *Jornal de Annuncios*, Tavira, 30 Dezembro 1897, p.2.

46. «Digressão artística», in *O Progresso do Sul*, Faro, 2 setembro 1894, p.3.

<p>ATELIER DE PINTURA DE JOSÉ FILIPE PORPHYRIO LARGO DA MOTTA FARO</p> <p>O proprietário d'este estabelecimento, participa ao publico e aos seus freguezes e amigos que acaba de montar o seu novo atelier, no Largo da Motta, onde se executam todos os trabalhos concernentes á sua arte.</p> <p>Pintura a aguarella sobre seda ou setim, propria para almofadas, quadros, leques etc.</p> <p>Retratos a oleo, sobre tela, a claro escuro com as dimensões de 0,77 de altura, por 0,60 de largura a réis 125000.</p> <p>Retratos a crayon com as mesmas dimensões, a 15800 réis.</p> <p>Quando qualquer retrato não ficar absolutamente igual á photographia que o freguez envie, este tem o direito de o regeitar.</p> <p>Restauram-se quadros e reproduzem-se a oleo ou aguarella qualquer trabalho que se apresente. (180)</p>	<p>ATELIER PHOTOGRAPHICO DE SILVA NOGUEIRA 6, LARGO DA CONCEIÇÃO, 6 FARO</p> <p>Este estabelecimento, o unico n'esta provincia onde se executam trabalhos artisticos, continúa aberto ao publico até fins de maio.</p> <p>Em virtude de o seu proprietario sair por vezes ás principaes terras da provincia, e sendo esta casa visitada por familias de varios pontos limitrophes, lembra, para não haver desencontro, a conveniencia de o avisarem previamente.</p> <p>FRANCISCO JOSÉ PINTO FARO</p> <p>Sempre bom e variado sortimento FERRAGENS, tintas, oleos, ver-</p>
--	---

Fig. 7 - Anúncio de loja e atelier de José Filipe Porfírio no Largo da Mota em Faro. Ao lado anúncio do concorrente atelier fotográfico de Silva Nogueira (*Algarve e Alemtejo*, 15 Maio 1898, p.1).

Ainda mal estudado, o *atelier* fotográfico dos irmãos Manuel Silva Nogueira e Joaquim Nogueira começou nas Caldas da Rainha no início da década de 1890, conhecendo aí a elite social de Lisboa, onde mais tarde instalariam atelier («Atelier Silva Nogueira» da Rua de D. Pedro, 18-20) em inícios do século XX e até, pelo menos, aos finais da segunda década⁴⁷. Em revistas de transição do século, como *Portugal-Brasil* ou *Boletim Photographico*, encontramos trabalhos fotográficos dos Silva Nogueira, sobretudo paisagens de Vale de Santarém⁴⁸, Nazaré⁴⁹, Alentejo⁵⁰, entre outras, ou registo de tipos de costumes portugueses⁵¹. Apesar do trabalho de equipa nestes anos (até 1904), a informação de época permite entender que o irmão Manuel Silva Nogueira trabalhava mais a paisagem e Joaquim Nogueira o retrato.

Sabe-se que os dois irmãos começaram cedo a fazer temporadas no Algarve, também com grande sucesso, com excursões desde inícios da década de 1890⁵². Em 1904 desfaziam sociedade, anunciando-se em jornais algarvios que Silva Nogueira vinha ao Algarve acrescentando-se que o «irmão Joaquim Nogueira deixou

47. F. F. S., «Silva Nogueira», in *Occidente*, Lisboa, n.º 915, 30 Maio 1904, p.119-120.

48. «Santarém: Correando palha de milho», «Tiro aos patos», *Boletim Photographico*, Lisboa, n.º 16-17, abril-maio 1901, p.61, 80.

49. Jayme Victor, «A Praia da Nazareth», in *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*, Lisboa, n.º 17, 1 de Outubro de 1899, p.1, 3-7

50. «No Baixo Alentejo», in *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*, Lisboa, n.º 21, 1 de Dezembro de 1899, p.1.

51. «Typos e Costumes Portuguezes», in *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*, Lisboa, n.º 22, 16 de Dezembro de 1899, p.1.

52. Em 1897 era anunciado que estavam «pela 6.ª vez em excursão n'esta provincia», seguindo ambos para Barlavento, Manuel A. Silva Nogueira seguia a Lagos e Joaquim da Silva Nogueira para Silves. Cf. *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 389, 11 abril 1897.

de ser sócio dessa empresa, continuando «aquele [Silva Nogueira] nosso amigo a visitar esta província amiudadas vezes para atender a sua numerosa freguesia»⁵³. Manuel Silva Nogueira, que chegou a ter atelier «no quintal do teatro Lethes»⁵⁴, criou também em Faro a «Photo-Arte» (com operações no Terreiro do Bispo, 22; depois na Rua de Portugal, 39⁵⁵), novo nome do seu atelier em Lisboa e marca que fez questão de separar do irmão, dos «retratos com a rubrica de Joaquim Nogueira», que «nada têm em comum com esta casa»⁵⁶. Entretanto, Joaquim Nogueira instalara em Loulé, a partir de 1906 e durante pelo menos cerca de 10 anos, o seu atelier fotográfico, nas chamadas Casas do Galvão no alto da Rua da Ancha, com estadias regulares sobretudo no mês de Fevereiro, aproveitando as encomendas típicas de Carnaval⁵⁷.

Manuel Silva Nogueira, e o seu irmão Joaquim Nogueira, tinham uma reputada casa fotográfica que costumavam passar com regularidade durante várias temporadas no Algarve, entre os finais de um ano e julho do ano seguinte, com loja em Faro, mas normalmente em digressão pela província. Como vimos, era habitual José Filipe Porfírio apresentar obras em montras da cidade de Faro, várias vezes colocando-as à venda, por vezes em *loja-atelier* próprio. Vimos que em 1895 executou 4 *clichés* de São Bartolomeu de Messines [Fig.8], colocados à venda em loja de Faro⁵⁸. Sabemos ainda que em Setembro de 1900, «na loja de barbeiro do sr. João António Soares, às portas de Mértola, está em exposição o retrato a óleo do diretor da companhia do Theatro Lisbonense, sr. Domingos Candido da Silva» da sua autoria⁵⁹. Em 1903 expôs «quadros ornamentais» no atelier (como vimos, certamente no Largo da Mota, onde pouco anos antes se instalara), duas paisagens e um retrato do dr. Alberto de Moraca⁶⁰. Em 1923 ainda

53. «Silva Nogueira», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 653, 27 Março 1904 p.2.

54. «Silva Nogueira», in *O Herald*, Tavira, n.º 1386, 21 Fevereiro 1909, p.3. Este fotógrafo voltaria ao Teatro Lethes em 1919, conforme noticiado no jornal *O Algarve* de Faro (9 Fevereiro 1919, p.1.; 29 Junho 1919, p.1).

55. A primeira morada até 1916, instalando-se em 1917 na segunda. Para esta última, cf. anúncio in *O Algarve*, Faro, 3 junho 1917, p.2

56. «Photo-Arte. Direção artística de Silva Nogueira», in *O Algarve*, Faro, n.º 277, 13 Julho 1913, p.2. Ver ainda, por exemplo, «Silva Nogueira» e «Photo-Arte. Silva Nogueira», in *O Algarve*, Faro, n.º 429, 11 Junho 1916, p.2, 3.

57. Por exemplo, «Joaquim Nogueira», in *Folha de Loulé*, Loulé, n.º 47, 4 fevereiro 1906, p.1, 2; «Joaquim Silva Nogueira», in *ibidem*, n.º 94, 24 fevereiro 1907, p.5; «Atelier fotográfico de Joaquim Nogueira. Loulé - alto da rua Ancha», in *O Imparcial*, Loulé, n.º 1, 23 janeiro 1916; n.º 2, 6 fevereiro 1916; «Fotografia artística», in *O Primeiro de Maio*, Loulé, n.º 147, 24 fevereiro 1916, p.3.

58. Cf. «Clichés de S. Bartholomeu de Messines», in *O Progresso do Sul*, Faro, 3 março 1895.

59. A notícia surgia na *Folha de Beja*, e era reproduzida no *Jornal de Annuncios* de Tavira: «José Filipe Porfírio», in *Jornal de Annuncios*, Tavira, 20 setembro 1900.

60. Os trabalhos expostos eram noticiados com elogio em crónica não assinada («Trabalho artístico», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 22 março 1903). A redação do mesmo jornal retratava-se dizendo lhe ser «absolutamente extranha» a «benevolência encomiástica» do seu colaborador («Trabalho artístico», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 29 março 1903). O autor da crónica respondia à redação, em carta publicada no jornal *O Districto de Faro*, manifestando-se magoado e cortando a sua colaboração com *Algarve e Alemtejo*, pelo que ficamos a saber que era Rodrigues Davim: Rodrigues Davim, «Ao "Districto de Faro"», in *O Districto de Faro*, 16 abril 1903, p.1; Rodrigues Davim, «Ao "Districto de Faro"», in *O Districto de Faro*, 23 abril 1903, p.1. Para resposta do *Alemtejo e Algarve*, cf.: «Dr. Rodrigues Davim», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 5 abril 1903, p.2; «A "O Districto de Faro"», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 19 abril 1903, p.2; «A questão Davim», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 26 abril 1903, p.1; *Marinha de Campo*, «Carta aberta ao dr. Rodrigues Davim», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 26 abril 1903, p.2.



Fig. 8 – José Filipe Porfírio, Casa onde nasceu João de Deus em Messines, cliché, publicado in *O Progresso do Sul*, Faro, 10 Março 1895

expõe em montra da Casa Pinto em Faro um retrato do filho, o pintor modernista Carlos Porfírio, em recepção do regresso deste depois de exposição em Lisboa, que merecia ainda jantar de homenagem ao filho pintor por parte de amigos da cidade⁶¹.

Entre Abril e Junho de 1894 José Filipe Porfírio está em Loulé a executar trabalhos fotográficos e a óleo, de retrato e paisagem. Sabemos que executou o pano de boca do teatro da cidade. Poderá ter sido nessa temporada que terá executado o ciclo de pintura sobre estuque, dez painéis figurativos nas paredes laterais da *Paixão do Senhor* [Fig.10] e dois sobre a *Natividade* na parte da capela, na Ermida de Nossa Senhora da Piedade em Loulé. Num dos painéis surge a inscrição da autoria da obra, quase mais anúncio que assinatura de autor: «José Filipe Porfírio, pintor em Faro» [Fig.9]. As obras decorriam em finais do século XIX, no âmbito da reformulação da fachada principal. Os painéis figurativos, em clara sequência narrativa que acompanha a nossa curta caminhada ao longo das paredes laterais do pequeno espaço da nave única da ermida, são emoldurados com elementos decorativos, isolando cada cena, e rodeados lateralmente com *putti* [Fig.9]. Este lembram o tratamento que executaria pouco mais de uma década depois nos *putti* músicos do Teatro Lethes [Fig.5].

Destacam-se alguns trabalhos de decoração. Em 1914 realizou «perfeitas imitações de azulejos que numas divisórias se fizeram numa das salas do extinto paço episcopal» e que, entretanto, fora «adequado a Escola dos Alunos Marinheiros

61. «Carlos Porfírio», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 169, 4 março 1923, p.2.



Fig. 9 - José Filipe Porfírio, pinturas murais na Ermida de Nossa Senhora da Piedade em Loulé, pormenores com assinatura e *putti* decorativo

em Faro»⁶² e ainda efectuou pinturas decorativas para a decoração da *Pastelaria Excelsior*, inaugurada em finais de Outubro de 1914⁶³. Em 1915, «foi chamado para auxiliar a ornamentação das festas do congresso» Regional Algarvio e na mesma altura «também pintou uma nova vista para o palco do teatro do Casino com lindas vistas dos penedos e mares da própria praia [Praia da Rocha]»⁶⁴.

Sabe-se que produziu mais pinturas. Em janeiro de 1895, a Câmara de Olhão encomendava «em pintura a óleo» um retrato de Patrão Joaquim Lopes⁶⁵. Em Outubro era um Jornal da capital que anunciava que o retrato estava pronto, enquanto fazia louvável e informativa descrição do seu espaço de trabalho:

«Visitámos em Faro o atelier photographico d'este nosso velho amigo, onde admirámos uma soberba colecção de retratos a óleo, além de uma grande variedade de trabalhos photographicos de diferentes pontos da provincia do Algarve e de primorosas aguarelas.

José Filippe é um artista de fôlego produzindo com o pincel trabalhos que revelam muito merecimento e um futuro de brilhantes conquistas pelo seu precoce talento.

62. «Notícias várias», in *O Algarve*, Faro, 16 Agosto 1914, p.2.

63. «Padaria e Pastelaria Excelsior», in *O Sul*, Faro, Olhão, 25 Outubro 1914, p.2; «José Filipe Porfírio», in *O Sul*, Faro, Olhão, 1 Novembro 1914, p.1

64. «Festas na Praia da Rocha. Exposição algarvia», in *O Algarve*, Faro, 12 Setembro 1915, p.2; A notícia já tinha surgido: «Notícias várias», in *O Algarve*, Faro, 29 agosto 1915, p.3.

65. «Patrão Joaquim Lopes», in *O Progresso do Sul*, Faro, n.º 286, 27 Janeiro 1895.



Fig. 10 – José Filipe Porfírio, duas cenas da série *Paixão do Senhor*, pinturas murais na Ermida de Nossa Senhora da Piedade em Loulé

Um dos seus trabalhos recentes, mais em evidência, é o retrato a óleo do finado patrão Joaquim Lopes, de Paço d’Arcos, que atualmente existe na sala das sessões da câmara municipal d’Olhão, que mais em relevo põe as suas eminentes qualidades de pintor a artista de vulto»⁶⁶.

Em 1900 foram anunciados alguns retratos, como a concepção de retratos a *crayon* e a óleo sobre cetim do sr. Conselheiro José Bento Ferreira de Almeida⁶⁷ e o referido retrato a óleo do director da Companhia de Teatro Lisbonense, sr. Domingos Cândido da Silva, então conhecido «actor errante»⁶⁸. Em 1917, no âmbito de «récita promovida por uma comissão de senhoras do Grémio Popular de Faro, a favor da Cozinha Económica», era rifado um quadro seu intitulado *Arca de Noé*, que pertencia a António Caetano dos Reis, e que José Filipe Porfírio realizara como «cópia de uma interessante gravura inglesa»⁶⁹. Em 1925 restaurou um «antigo retábulo» da Igreja paroquial de S. Pedro em Faro, que existira em Capela do Antigo Paço Episcopal⁷⁰. No âmbito do retrato sabemos que concebeu, através de fotografia, um póstumo de Sidónio Pais, em homenagens fúnebres em memória do político⁷¹, e um do próprio filho Carlos Porfírio, atrás referido, em recepção do

66. «José Filipe Porphirio», in *A Vanguarda*, Lisboa, 16 Outubro 1895, p.3 (reeditado em *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 322, 20 Outubro 1895).

67. «Retratos», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, n.º 462, 14 Janeiro 1900.

68. Ver nota 59.

69. «Para a Cosinha Economica. Cine-Teatro», in *O Heraldo*, Faro, n.º 384, 3 Junho 1917, p.1.

70. «Um belo trabalho», in *O Algarve*, Faro, 6 Dezembro 1925, p.1.

71. «Dr. Sidonio Paes. Exequias», in *O Algarve*, Faro, 19 Janeiro 1919, p.1.

regresso deste depois de exposição em Lisboa.

José Filipe Porfírio nunca realizou qualquer exposição individual de arte, e são poucas as suas participações em exposições colectivas, destacando-se apenas em 1927 a apresentação de «um quadro» com o título *Feira* em exposição colectiva na Misericórdia de Faro, ao lado dos pintores algarvios mais representativos. Mas o seu nome ainda apareceu referenciado numa Exposição de Desenho e Pintura, uma colectiva que decorreu no Grémio Académico Olhanense, entre 1 de dezembro e 8 de dezembro de 1927⁷², «a que concorreram, ao lado de mestres já consagrados, alguns amadores»⁷³. Não há registo do que foi exposto nem da sua qualidade, e dos nomes expostos pouco há a destacar, além de José Filipe Porfírio – apenas um jovem pintor algarvio Jorge Valadas [aparece «Naladas»] que, pouco tempo depois, partia para Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes; e Raul Carneiro⁷⁴, formado nas Belas-Artes de Lisboa na primeira década do século e que, desde 1916, era docente na Escola Industrial e Comercial Pedro Nunes de Faro, até 1929, altura em que se deslocava para Vila Nova de Gaia.

Entretanto, na primeira década do século XX, já tinham chegado ao Algarve artistas formados nas Escolas de Belas-Artes, organizando exposições individuais e colectivas, tal como na década seguinte tinha surgido uma geração modernista que tinha contributo marcante de algarvios, e com destaque na história do Futurismo nacional, o mais importante caso fora de Lisboa e em relações com a capital⁷⁵. Desta história já fazia parte Carlos Porfírio, filho de José Filipe Porfírio, que entre 1916 e 1925 teria decisivos anos de um dos mais intensos casos de pintura de teor expressionista em Portugal, e nesses anos estaria em importantes exposições modernistas em Lisboa, Faro e Sevilha. Contudo, não se apresentava nesse certame de 1927, tal como não estaria no funeral do pai, encontrando-se em Paris. Curiosamente, o título da obra de José Filipe Porfírio, *Feira*, tinha sido um dos motivos mais trabalhados pelo filho nos recentes anos. No âmbito desta exposição, a crítica referia-se sempre com afecto ao já idoso pintor local: «Expõe um óleo *A Feira*. O sr. José Filipe Porfírio é o único exemplo no Algarve do artista que só tem vivido da sua arte, modesta, é bem verdade, mas digna de estímulo»⁷⁶. Em vários momentos da sua actividade era sublinhada a sua modéstia, como tinha sido em crónica de 1902: «Outro grande artista o sr. Filipe Porfírio, que as materialidades do nosso tempo hão-de deixar na sombra da sua modéstia e que bem merecia ser posto ao sol da evidência»⁷⁷.

Em 1927, já fragilizado, o «velho artista» pedia apoio em carta aos jornais,

72. «Exposição de Desenho e Pintura», in *Correio Olhanense*, Olhão, 1 Dezembro 1927, p.2.

73. «1.º de Dezembro», in *Correio Olhanense*, Olhão, 15 Dezembro 1927, p.2.

74. «Exposição de Desenho e Pintura», in *Correio Olhanense*, Olhão, 3 Novembro 1927, p.2.

75. Para esta história, cf. Fernando Rosa Dias, *Itinerários da Arte Moderna no Algarve - Contributos para uma história*, Lisboa: Caleidoscópio, Museu Municipal de Faro, 2022.

76. «O Salão de Arte da Misericórdia de Faro é uma viva demonstração de que o Algarve progride», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 525, 20 Março 1927, p.1.

77. Raul Dourado, «Chronicas», in *Algarve e Alemtejo*, Faro, 12 Janeiro 1902, p.2.

solicitando «trabalhos da sua arte» que estaria disposto a executar dentro das suas «minguadas forças»⁷⁸. A notícia adiantava que o pintor «tem melhorado», dando conta que teria estado doente. Pouco depois, ainda no mesmo ano, imediatamente após recuperar de doença, noticiava-se o regresso de imediato ao trabalho no Teatro Lethes, como relatava com estima o *Correio do Sul* de Faro: «Já restabelecido da doença que o reteve alguns tempos em casa, o pintor José Filipe Porfírio continua no seu atelier do teatro Lethes a executar todas as encomendas da sua arte. (...). Estivemos lá ontem e tivemos a ocasião de apreciar que o infatigável trabalhador que é José Filipe conserva em toda a pujança as características da sua arte sóbria e honesta, e que o público o não esquece, proporcionando trabalho a quem só do trabalho vive»⁷⁹. Poucos meses depois o mesmo periódico anunciava ainda a actividade de restaurador no *atelier* do Teatro Lethes, uma das últimas notícias referindo a sua actividade⁸⁰. As últimas notas ligavam-nos ao Teatro Lethes e, na altura do seu falecimento em Janeiro de 1929, era dito que «passou a vida no Lethes, que ele estimava como se fôra seu, tendo deixado de lá ir só» quando a saúde o impediu⁸¹.

É exactamente entre as possibilidades que José Filipe Porfírio protagonizou nas últimas décadas do século XIX, e as que já se tinham alterado em 1927, que há uma história a valorizar da arte no Algarve, que são uma construção e afirmação da arte moderna erudita na região, esboçada a partir de marcações naturalistas, seguidas de simbolistas, passando pelo mais impressionante caso de Futurismo português com história fora de Lisboa, com prossecução numa vitalidade modernista que cintilaria a partir de finais da segunda década de novecentos. José Filipe Porfírio foi a primeira história e esforço artístico local, uma espécie de preâmbulo de exclusivo destino local, mas parte de uma história da arte da cidade de Faro, tal como da região, que como se apontou teria pouco depois contributo relevante na história do Modernismo e Futurismo português, além de um lugar próprio de uma encoberta história da cenografia teatral fora dos grandes centros. Ainda há pesquisa a fazer nas suas várias facetas, que encontra aqui um primeiro esforço de pesquisa e sistematização. Inclusive só se conhece um retrato do artista, já algo idoso [Fig.1], embora reproduzida sem indicação de data ou fotógrafo, como sem indicação de fonte, em estudo de referência sobre o Teatro Lethes⁸².

78. «Pintor José Filipe Porfírio», in *O Algarve*, Faro, 11 setembro 1927, p.1. A mesma notícia referia oferta no jornal para entrega a José Filipe Porfírio, de 20\$00 do coronel Sande Lemos e 3\$00 de um anónimo.

79. «O pintor José Filipe», *Correio do Sul*, Faro, n.º 563, 4 Dezembro 1927, p.2.

80. «José Filipe Porfírio encarrega-se de restaurar quadros e quaesquer outras pinturas, assim como de reparação e colagem de objectos de louça. Pode ser procurado no Teatro Lethes». «Restauração de pinturas», in *O Correio do Sul*, Faro, n.º 591, 17 Junho 1928, p.2.

81. «Falecimentos. José Filipe Porfírio», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 622, 20 Janeiro 1929, p.2.

82. José Carlos Vilhena Mesquita, *História do Teatro Lethes*, Tavira: AJEA Edições, 2002, p.44.

Sheila Radburn Nunes

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

O Teatro Novo e a peça *Knock* (1925): o caso efémero de um
teatro modernista

Resumo

O Teatro Novo surgiu pela mão de António Ferro em 1925, e faz parte das poucas tentativas de implementar um teatro de vanguarda no panorama nacional que estivesse ao nível daquilo que era exibido noutros países europeus, especialmente em França. Surgindo no final da temporada teatral desse ano, e apesar da sua curta existência de apenas um mês, o Teatro Novo conseguiu colocar em cena duas peças de autores estrangeiros: *Knock*, de Jules Romains e *Uma verdade para cada um*, de Luigi Pirandello. Ao anunciar o Teatro Novo nos jornais em fevereiro, António Ferro conseguiu que este fosse bastante questionado, muito graças às polémicas por ele criadas em torno das questões da modernidade e da cenografia nos artigos que vinha escrevendo como crítico de teatro desde o início do ano, garantindo deste modo bastante atenção para o seu projeto meses antes da sua inauguração. Como ponto de partida para esta investigação foram usados os elementos descritos no livro publicado em 1950, *O Teatro Novo*, do ator do Teatro Nacional Joaquim de Oliveira, que não só encenou a peça como também interpretou o papel de Knock. No livro, ele descreve todo o processo do Teatro Novo desde o seu anúncio nos jornais e da polémica seguida, até às condições encontradas antes e durante a inauguração, e as reações posteriores. O facto de se tratar de um livro de memórias e, por esse motivo, poder conter aspetos subjetivos foi algo tido em consideração, mas, neste caso concreto, foi possível encontrar inúmeros elementos cuja objetividade permitiu que estes fossem verificados e validados, resultando na elaboração da presente narrativa.

Palavras-chave: Teatro Novo; Modernismo; Cenografia; António Ferro; Joaquim de Oliveira;

Abstract

Teatro Novo [New Theatre] was created by António Ferro in 1925, as part of the few attempts to implement avant-garde theater on the national scene, trying to bring it to the level of what was shown in other European countries, especially in France. Arriving at the end of the theatrical season of that year, and despite its short existence of one month only, Teatro Novo was able to put on stage two plays by foreign authors: *Knock*, by Jules Romains and *So It Is (If You Think So)*, by Luigi Pirandello. Considering the controversy since the beginning of that year created by António Ferro around the issues of modernity and scenography in the articles he wrote as a theater critic, by presenting Teatro Novo in the newspapers in February he managed that his project would be widely questioned, thus guaranteeing it got enough attention months before its inauguration. Elements described in the book published in 1950, *O Teatro Novo* by the actor of the National Theater Joaquim

de Oliveira (who not only staged the play but also played the role of Knock), were used as a starting point for this investigation. In the book he describes the entire process of Teatro Novo, from the time it was announced in the newspapers and the controversy that followed, to the conditions encountered before and during the inauguration, and the subsequent reactions. The fact that it is a memoir and may contain subjective aspects was taken into account, but in this specific case it was possible to find numerous elements whose objectivity allowed them to be verified and validated, resulting in the preparation of this narrative.

Keywords: New Theater; Modernism; Scenography; Antonio Ferro; Joaquim de Oliveira;

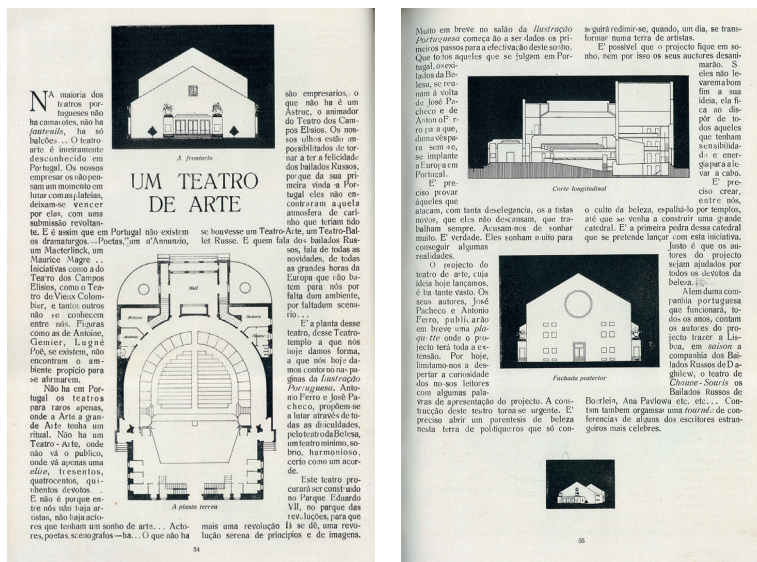


Fig. 1a & b - «Um Teatro de Arte». *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 831, 21 de janeiro de 1922, pp. 54-55 | BLX - Hemeroteca Municipal de Lisboa

O Teatro Novo surge em junho de 1925, o último ano da I República que terminaria em breve com o golpe militar de 28 de maio de 1926, numa Lisboa cujo epicentro cultural se fixava na zona do Chiado. A par do Teatro Novo, o ano de 1925 seria marcado por outros eventos artísticos extraordinários: logo em janeiro surgia o 1.º Salão de Outono na Sociedade Nacional de Belas-Artes, apresentando as obras que iriam decorar as paredes do café da *Brasileira* cuja remodelação estava a ser efetuada por José Pacheko (1885-1934). No ano seguinte, seria Pacheko a organizar a segunda edição do Salão, através da sua revista *Contemporânea*, apresentando obras que decoravam o Bristol Club. O magazine *ABC*, a única revista a atravessar toda a década (1920-1931), apresentava-se como suporte gráfico para alguma modernidade por via da ilustração e caricatura humorística, expondo nos escaparates trabalhos de autoria modernista nas suas capas coloridas. A presença dos modernistas começava a entrar igualmente na decoração de espaços frequentados pelo grande público, marcando a sua presença em alguns teatros de revista (como é o caso de Eduardo Malta na revista *Tiroliro*, em abril de 1925). No atrás mencionado Salão de janeiro figurava o projeto de um Teatro de Arte, [Fig. 1a & b] da autoria de José Pacheko, criado três anos antes, e que refletia um sonho partilhado com António Ferro (1895-1956): o de criar em Lisboa um «Teatro-templo» dirigido a uma elite de devotos «da grande Arte», e dedicado a obras e a eventos modernistas¹. Na tentativa de conseguir um financiador, o projeto fora publicado na *Ilustração Portuguesa* em janeiro de 1922, altura em que António Ferro era o diretor. Em abril,

1. OLIVEIRA, pp. 25-27; *Ilustração Portuguesa*, 21 janeiro 1922.



Fig. 2 - António Ferro (1895-1956) | Imagem cedida pela FAQ

esta publicação chegou a anunciar [Fig. 2 & 3] que Pacheko iria transformar a sala de conferências e exposições num pequeno teatro de arte, que previa «conferências, sessões de Arte, exibições de bailados modernos e representações de peças em um ato»². No entanto, a saída de António Ferro do cargo de director da revista³ seguida pela sua partida para o Brasil impossibilitaram esse projeto⁴.

Em junho de 1925, mês em que surgiu o Teatro Novo, o Parque Mayer exibia a revista de grande sucesso *Rataplan!* no teatro Maria Vitória, quase a chegar às 100 representações⁵. No São Luís, a Companhia Lucília Simões-Erico Braga apresentava a «bluette»⁶ *Chic-Chic*, com um cenário da autoria de Almada Negreiros, considerado o «primeiro cenário modernista» a ser apresentado numa revista⁷, e que mostrava um panorama de Lisboa numa interpretação cubista. O São Carlos recebia a atriz italiana Mimi Aguglia (1884-1970), que durante o mês iria interpretar peças de vários autores, incluindo Pirandello em versão castelhana, *Cada cual a su manera*. Neste seu mês de estreia, que era também fecho de temporada, o Teatro Novo apresentava não uma, mas duas peças: *Knock ou a Vitória da Medicina*, de Jules

2. *Ilustração Portuguesa*, 22 abril 1922.

3. A 8 de julho o novo director da *Ilustração Portuguesa*, António Maria de Freitas, informava os leitores que a revista ia deixar de lado os «modernismos da literatura e da arte», e que ia voltar «a ser o que era».

4. *Diário de Lisboa*, 7 maio 1922, p. 4. António Ferro parte para o Brasil com a Companhia de Lucília Simões e Erico Braga, estreando a sua peça *Mar Alto* em novembro desse ano, em S. Paulo e Rio de Janeiro, em que também participava como ator.

5. *Diário de Lisboa*, 10 junho 1925.

6. Assim se distinguiam as revistas apresentadas no carnaval ou no verão.

7. SANTOS, p. 5; ALVAREZ p. 15.



Fig. 3 - José Pacheco. Ilustração Portuguesa, 2.ª série, n.º 844, 22 de abril, sábado, p. 380 | BLX - Hemeroteca Municipal de Lisboa

Romains, com tradução de Fernanda de Castro⁸ e *Uma verdade para cada um*, de Pirandello, com tradução de Teresa Leitão de Barros. Ou seja, durante o mês de junho, Lisboa teria em cartaz e em simultâneo duas peças do autor italiano.

A materialização de um sonho

Em visita a Paris, no ano anterior, António Ferro visitara uma série de teatros como o *Vieux Colombier* ou o *Théâtre des Champs Elisées* e entrevistara vários dramaturgos: Lenormand, que dissera desdenhar os grandes teatros exaltando os espaços pequenos do *Atelier* e do *Studio* (que faziam parte do Teatro dos Campos Elísios); Crommelynck, que fizera a apologia dos cenários humildes mas inteligentes; Cocteau, que vinha dar uma nova vida a *Romeu e Julieta* de Shakespeare; e Antoine, criador do Teatro Livre (1887), que o aconselhara a abrir um teatro de vanguarda fosse onde fosse, mesmo num quarto alugado⁹. Tudo isto serviu para que Ferro se inspirasse para a materialização desse sonho que vinha planeando desde 1922: o projeto de «um teatro-boîte, de uma *boîte* de vanguarda literária» que viesse colocar a atividade teatral a par do que se fazia em França e no resto da Europa.

8. *Diário de Notícias*, 4 junho 1925.

9. Conforme refere António Ferro no discurso proferido na ante-estreia de *Knock*, consultado na Fundação António Quadros.

Uma vez regressado a Lisboa, contactou o coautor da ideia, José Pacheko, e outras figuras como Leitão de Barros, Lino Ferreira, Ricardo Jorge (filho), e o comissário do Governo junto do Teatro Nacional, Santos Tavares. Conseguiu obter apoio junto dos críticos teatrais Jorge de Faria e Artur Portela, da revista *De Teatro* e dos jornalistas Eduardo Schwalbach (que foi quem sugeriu o nome). A direção artística seria de sua própria responsabilidade e tinha como intenção apresentar autores internacionais como Jean Cocteau, Pirandello Bernard Shaw, Tchekov, Lenormand e Crommelynck, e autores nacionais como Carlos Selvagem, Aquilino Ribeiro, António Ferro (com *Mar Alto*), Almada Negreiros (com *Portugal*), Alfredo Cortês e Gil Vicente¹⁰. Sem meios para fazer avançar o projeto do Teatro de Arte de Pacheko de 1922, a alternativa surgiu com a cedência de um espaço no Cine-Teatro Tivoli, traçado por Raul Lino e inaugurado em 1924. Foi nesse espaço, mais especificamente num corredor lateral, que foi construída a sala de espetáculos que permitia a ocupação de cerca de trezentas pessoas¹¹. Para além dos autores e das peças previstas (*Knock*, de Jules Romains e *Così è (se vi pare)*, de Luigi Pirandello), António Ferro avançava com o nome dos atores principais que nelas iriam figurar, cabendo a Joaquim de Oliveira, ator do Teatro Nacional, o papel de *Knock*¹², que ficou a saber do convite através da imprensa¹³.

As polémicas em torno do Teatro Novo

Em fevereiro, António Ferro fez a apresentação do Teatro Novo nos jornais¹⁴, o que iria iniciar uma polémica que durou o restante do mês em artigos de resposta e contrarresposta entre ele e o crítico de teatro d' *O Século*, Avelino de Almeida, que não entendia porque deveria ser o Teatro Novo a apresentar um êxito comercial francês com o apoio de um ator e de um administrador do Teatro Nacional¹⁵, para além de lhe parecer um paradoxo o mesmo empresário apresentar Gil Vicente como figura rejuvenescida no Teatro Novo e como «veneranda múmia» no Teatro Nacional¹⁶. Outras opiniões críticas surgiam, como a de Gustavo Matos Sequeira¹⁷ e Júlio Dantas¹⁸, havendo também defensores como Ramada Curto e Eduardo Schwalbach¹⁹.

10. OLIVEIRA, p. 28; *Diário de Lisboa*, 18 fevereiro 1925.

11. OLIVEIRA, p. 88. No seu livro, na legenda da Fig. VIII, Joaquim de Oliveira identifica esse espaço como sendo (à data da publicação do livro) o salão de exposições do Tivoli.

12. Mário Eloy retratou Joaquim de Oliveira no papel de *Knock* (1925), num desenho que hoje pertence à coleção da Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, Inv. DP753.

13. OLIVEIRA, p. 29.

14. *Idem*, pp. 27-29. *A Tarde*, 17 fevereiro 1925 e *Diário de Lisboa*, 18 fevereiro 1925.

15. *Idem*, pp. 30-34. *O Século*, 20 fevereiro 1925.

16. *Idem*, p. 46. *Diário de Lisboa*, 25 fevereiro 1925.

17. *Idem*, p. 74. *Diário de Lisboa*, 3 março 1925.

18. *Idem*, p. 75. *Diário de Lisboa*, 21 abril 1925.

19. *Idem*, p. 76.

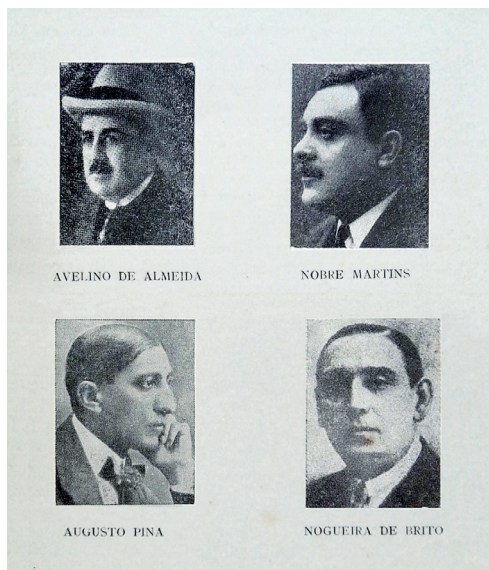


Fig. 4 - Os críticos Avelino de Almeida (*O Século*), Nobre Martins (*A Tarde*) e Nogueira de Brito (*A Batalha*) e o cenógrafo Augusto Pina. | Do livro *Teatro Novo*, de Joaquim de Oliveira, exemplar da autora

Em abril, António Ferro iria criar novas hostilidades, desta vez com os cenógrafos em atividade, ao criticar os cenários da peça em exibição no Trindade as *Tangerinas Mágicas* (uma reposição), descrevendo-os como «parados, inexpressivos, irmãos gémeos das oleografias»²⁰. Já no início do ano fizera igualmente uma crítica violenta aos cenários da peça *Pic-Nic*, que se estreara no Eden Teatro, lamentando que os portugueses nada tivessem aprendido com a Companhia Velasco que estivera no Teatro da Trindade, em 1924. Aberta esta nova polémica, que opunha «novos» e «velhos», Ferro recebeu uma carta de protesto assinada por vários cenógrafos²¹. Com o «Teatro Novo das tangerinas velhas»²², Nobre Martins, do jornal *A Tarde*, acusava António Ferro de querer tornar os cenógrafos em «escravos das fórmulas dos outros»²³. O cenógrafo Augusto Pina (1872-1938), que saiu em defesa dos seus colegas, disse «conhecer *maquettes* de novos que apenas [tinham resultado] com a ajuda dos velhos»²⁴, algo que António Ferro aplaudia, pois apenas via as vantagens na colaboração de ambos, dando como exemplo a decoração da sala do Teatro Novo, concebida por José Pacheco e executada por Campos e Oliveira (que recebera um conto e novecentos pelo trabalho)²⁵. No meio de tantas vozes, Nogueira de Brito trazia aquela do bom senso, aguardando que

20. *Diário de Notícias*, 12 abril 1925.

21. OLIVEIRA, p. 58. Ferro responde à carta no *Diário de Notícias*, 12 abril 1925.

22. Como descreve o ator Chaby Pinheiro. Cf. Colaço, Tomáz Ribeiro; Braga, Raúl dos Santos [coord.] (1928). *Memórias de Chaby*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, Lda

23. OLIVEIRA, p. 71. *A Tarde*, 15 abril 1925.

24. *Idem*, p. 63. *A Tarde*, 13 abril 1925.

25. *Idem*, p. 65. *Diário de Notícias*, 12 abril 1925.



Fig. 5 - Joaquim de Oliveira. *O Teatro Novo: O «Knock»; O seu encenador. Memórias. Ensaio. Subsídios para a Técnica e História do Teatro Português*. (1950). Capa com reprodução de vinheta (proscénio) da autoria de José Pacheco. | Exemplar da autora

o Teatro Novo iniciasse a sua atividade para perceber se se tratava de teatro novo ou moderno. Até lá, dizia ser descabido «obscurecer a iniciativa» e «embargar a ideia» apenas porque o Estado falhava por incúria noutras iniciativas²⁶. [Fig. 4] Mas as várias argumentações à volta do confronto entre «novos» e «velhos», seria um tema que, para além de acompanhar os modernistas durante toda a década²⁷, acabaria por dar bastante protagonismo a António Ferro e, por associação, uma visibilidade contínua ao projeto do Teatro Novo, criando uma grande expectativa meses antes da sua inauguração.

O papel de Joaquim de Oliveira

Joaquim de Oliveira (1893-1982), ator, bibliófilo, dramaturgo e escritor, é o autor do livro que serviu de ponto de partida para esta investigação. [Fig. 5] Publicado em 1950, o livro tem o interesse de descrever todo o processo da sua colaboração como ator e como encenador, e inclui a transcrição de vários textos publicados durante a polémica que antecedeu a inauguração do Teatro Novo. Joaquim de Oliveira conheceu António Ferro através de Lino Ferreira, o empresário tanto do

26. *Idem*, pp. 76-79.

27. Iniciada em dezembro de 1921 em Lisboa, com o "Comício dos Novos", no Chiado Terrace, em reação à recusa de admissão de obras de Eduardo Vianna na Sociedade Nacional de Belas-Artes, encontramos os nomes de José Pacheco e António Ferro, entre outros. Sobre este assunto, ver Jürgens, Sandra Vieira (2016). *Instalações Provisórias*. Lisboa: Documenta.

Teatro Novo como do Teatro Nacional, que promoveu o encontro entre ambos no Tivoli, onde Joaquim de Oliveira aceitou as duas funções propostas (a de ator e de encenador) com a condição de ter plenos poderes na escolha dos intérpretes, montagem, iluminação, e tudo mais relacionado com a apresentação do espetáculo. Segundo ele, a peça *Knock* era uma peça que fugia à atuação clássica, por ser um trabalho «mais desenhado do que escrito», uma «peça sem ação e, dum modo geral, de excessiva retórica», sendo flagrante «a falta de elementos teatrais»²⁸. A peça, uma sátira aos médicos, conhecera o êxito em Paris na encenação de Louis Jouvet que também interpretara o papel de Knock, o médico ambicioso que vem exercer a sua prática numa pequena localidade e que consegue convencer a saudável população de estar, na verdade, profundamente doente. Curiosamente, esta peça seria mais tarde trazida a Lisboa pela companhia de Jouvet, subindo ao palco do Teatro Nacional em 1941²⁹.

O espaço exíguo do palco do Teatro Novo, de apenas três metros, obrigava a uma série de medidas que não comprometessem o bom funcionamento da peça. Durante todo o primeiro ato existia um automóvel a ocupar grande parte do palco e, para não criar problemas com os cenários e marcações dos restantes atos, Joaquim de Oliveira mandou cortá-lo em três partes para que pudesse descer por um alçapão. Questões ligadas com o cenário do primeiro ato originaram a primeira desistência: este passa-se durante uma viagem de automóvel, com deslocação contínua da paisagem. De forma a simular essa deslocação, a solução encontrada pelo cenógrafo Leitão de Barros passava por fazer mover o cenário que tinha uma paisagem pintada, sem que umas árvores que estavam colocadas em primeiro plano no palco se movessem. Esta incoerência aliada à chiadeira que o movimento do cenário provocava, gerou um conflito com o encenador³⁰. Sem que nenhum dos dois cedesse, foi feita a demonstração a António Ferro, José Pacheco e Almada Negreiros, que concordaram com Joaquim de Oliveira, o que fez com que Leitão de Barros saísse do projeto³¹. Outros problemas surgem descritos, como o facto de a poucos dias da antestreia ter surgido o detentor dos direitos da peça, o que obrigou a uma despesa adicional, e de apenas na véspera terem sido pagos os artistas (só atores eram catorze) para além das licenças várias que garantiam a exibição do espetáculo. No dia 2, porém, estava tudo pronto.

Aspetos modernistas apresentados

A partir do que foi publicado pelas várias personalidades que estiveram presentes na antestreia (note-se que era por convite apenas, exigindo traje a rigor de fraque

28. OLIVEIRA, p. 92.

29. *Animatógrafo*, 9 junho 1941.

30. OLIVEIRA, p. 89.

31. *Idem*, p. 90.



Fig. 6 - Foto publicada no *Diário de Notícias* de 16 de maio de 1925, mostrando aspeto da sala decorada por José Pacheco. Na legenda: *A sala do Teatro Novo que vai ser inaugurado nos primeiros dias da próxima semana – No medalhão: o arquitecto José Pacheco, autor do projecto e decoração da sala.* | Imagem cedida pela FAQ

e smoking) é possível construir uma descrição do espaço. [Fig. 6] As primeiras atenções foram para as decorações da sala de espetáculos:

«Logo na entrada nos surpreendeu agradavelmente um vestíbulo vestido de arlequim, ostentando na lapela algumas gaiolas em que os canários foram substituídos por lâmpadas eléctricas»³².

«[...] No salão confinante com a Avenida, foi improvisado ao correr daquelas cinco varandas o ‘Teatro Novo’ que comporta 212 *fauteuils* almofadados a encarnado. Nas paredes, grandes painéis encarnados com rajadas negras. No tecto, sanefas de pano branco acetinado, com dois lustres de cinco lâmpadas cada, envoltos num pano de seda, desenhados em estilo ‘chinês’. [...]»³³

Outra descrição diz:

«com panos pintados a laranja, negro e oiro, tectos num belo arranjo de pano branco com óptimos efeitos de luz»³⁴.

Apesar das condições menos boas para a representação de uma peça (falta de ventilação, não ter um plano inclinado, má acústica) a decoração de José Pacheco

32. *O Espectro*, 15 junho 1925. Joaquim de Oliveira identifica o autor P. Namena como sendo o dr. Feliciano Santos.

33. *Voz Pública*, 6 de junho 1925

34. *Diário da Tarde*, 5 junho 1925

consequira transformar «um corredor» num espaço alegre, de «cores vivas, atirando para o modernismo, com uma iluminação original e de bom efeito e sobretudo um equilíbrio de linhas que n'um corredor daqueles era muito difícil de encontrar»³⁵. Às 22h20 abria-se finalmente o pano e sobre um fundo branco via-se a palavra Knock inscrita a negro. Surge então António Ferro que, «saúda a escolhida assistência e, tem uma interessante exposição em que fez a história da origem do “Teatro Novo”, explica os seus intuitos e desfaz possíveis objecções»³⁶. Mas nem todos viram deste modo o longo discurso de trinta e cinco minutos, uma vez que, perante uma audiência de convidados cultos e esclarecidos, não seriam estes os visados³⁷. O próprio Joaquim de Oliveira que apenas fora informado do facto horas antes, foi contra a ideia, que apenas contribuía para o nervosismo da estreia³⁸. Mas tendo em conta as polémicas que vinham animando os jornais desde fevereiro, é possível que o discurso tenha sido o culminar de toda uma tensão que se vinha construindo desde essa data, sendo esta a forma de António Ferro querer encerrar o assunto de uma vez por todas.

Embora não fosse da sua autoria, Leitão de Barros concordara «inteiramente» com o cenário que era mostrado no primeiro ato, segundo uma nota publicada no jornal *A Tarde*³⁹. A proposta de se apresentar uma “rotunda negra”, algo inédito nos palcos portugueses, veio de Joaquim de Oliveira que sabia desse recurso ser utilizado fora de Portugal há muito⁴⁰. A opção tinha em conta o espaço diminuto do palco, sendo aplicados «panos pretos no tecto, no fundo, nos lados, formando o que chamam impropriamente uma rotunda» com «duas hipotéticas árvores» a passarem ao fundo sendo que as rodas do automóvel (imobilizado) moviam-se. O cenário foi visto depreciativamente como «vestido de capa e batina» ou «fúnebre», e «obra de cangalheiro». O recurso tinha sido inspirado na encenação feita em Leipzig⁴¹, mas criava um incómodo físico: «Aquele fundo negro agride a retina que o fixa e projecta durante muito tempo», queixava-se Matos Sequeira⁴². Em relação à posição do automóvel, para além de duas fotos publicadas no livro, foi possível encontrar outras fotografias das versões usadas noutros países (França, Espanha e Itália)⁴³, mostrando que a encenação de Joaquim de Oliveira vai ao encontro da versão italiana, uma escolha que, segundo ele, valorizava o diálogo e o jogo fisionómico.

Os cenários do segundo e terceiro atos que representavam o consultório de Knock e a hospedaria de Mme. Remys, respetivamente, foram mais apreciados, até

35. *De Teatro*, ano III, n.º 33, p. XXXV.

36. *As Novidades*, 8 junho 1925.

37. O discurso, tomado como arrogante, levaria ao afastamento da revista *De Teatro* e de Artur Portela que até então apoiavam o Teatro Novo.

38. OLIVEIRA, p. 119.

39. *A Tarde*, 1 junho 1925. «A propósito da crónica que aqui publicámos sobre a ‘avant-première’ do Teatro Novo, recebemos uma carta do distinto cenógrafo sr. Leitão de Barros, em que este nos diz concordar inteiramente com a orientação seguida na montagem do 1º acto do ‘Knock’, embora ele não seja da sua autoria».

40. OLIVEIRA, p. 90.

41. Segundo António Ferro. *idem*.

42. *O Mundo*, 6 junho 1925.

43. *De Teatro*. A. III, n.º 33, junho, pp. V-VIII.



Fig. 7 - Cenário do 2º ato de *Knock ou a vitória da medicina*. Da esq. para a dta. os atores José Gabinete, Joaquim de Oliveira e Barroso Lopes. [Peça "Knock", Teatro Novo, 1925 / MNTD 63953 / Ferreira da Cunha / MNTD-DGPC

pelo facto de terem «portas a valer»⁴⁴ e estavam «conforme os exibidos no palco da Comédia dos Campos Elísios, não apresentando qualquer novidade». [Fig. 7] Estes dois cenários de Leitão de Barros apresentavam-se «resumidos, sintéticos, simples molduras, inteligentes mas lacónicos, semelhantes na intenção e na modéstia de todas as cenas de vanguarda»⁴⁵. O que surpreendeu no segundo ato foram os efeitos de luz usados, ainda «desconhecidos entre nós»⁴⁶. No seu livro, Joaquim de Oliveira explica, por exemplo, que foram usados vários efeitos de luz para sublinhar o efeito dramático da cena, usando o que chama de «iluminação psicológica do ambiente» através de pequenos aparelhos de projecção para o efeito de luz em cores⁴⁷. «Outra novidade consistiu em fechar o acto sem luz, e só depois se seguia o cair do pano. Os artistas agradeciam os aplausos fora do pano e não na própria cena». Uma outra que Joaquim de Oliveira refere, foi ter conseguido que não existisse caixa de ponto na sala do Teatro Novo, que diz ter sido a primeira vez que tal aconteceu num teatro público⁴⁸.

Após a peça, seguiu-se a estreia do bailarino Florêncio⁴⁹, que executou dois números de poses plásticas: *Clair de Lune* e *Danse Sacrée* de Debussy, em que

44. *As Novidades*, 8 junho 1925.

45. *O Século*, 5 junho 1925.

46. *Diário de Notícias*, 4 junho 1925.

47. OLIVEIRA, pp. 98-100.

48. *Idem*, p. 103.

49. Francisco Florêncio Graça (1902-1980) bailarino e coreógrafo, que mais tarde seria a figura principal da companhia de dança Verde Gaio, criada em 1940 por António Ferro e Frederico de Freitas

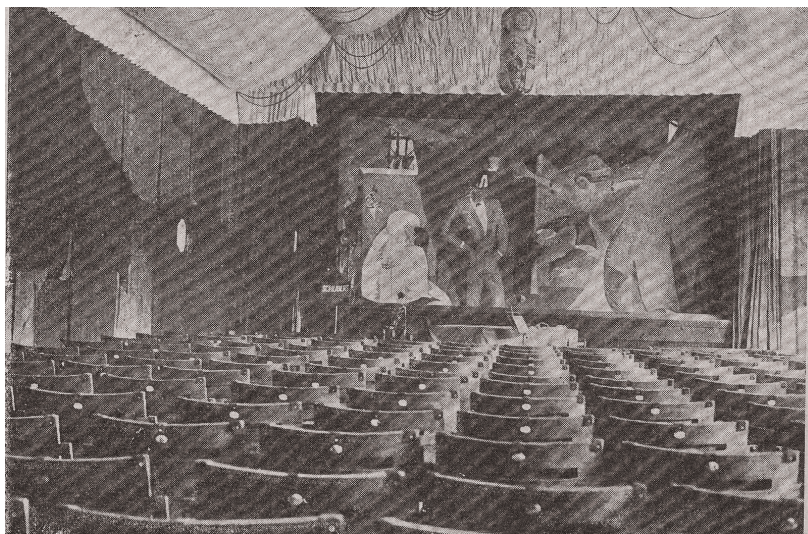


Fig. 8 – Telão da autoria de Mário Eloy (1900-1951) para bailado (*Shimmy*) de Florêncio/Francis. Revista ABC, Ano V, n.º 256, 11 de junho 1925, p. 2 | Imagem cedida pelo MNTD

«teve belíssimas atitudes de estatuária»⁵⁰. Usou dois cenários, um dos quais a tal rotunda de panos negros, e Matos Sequeira descreve a sua entrada com a «lâmpada de gênio na mão de onde se erguia uma chama azulada, para uma vela que ardia anacronicamente dentro de um globo de vidro». Finalizava a sua atuação com um *Shimmy*, para o qual Mário Eloy pintara um pano-telão, [Fig. 8 & 9] que mereceu os seguintes comentários: «O pano, pintado [...] no género bailado russo, é interessante e tem boa cor», «interessante e sugestivo pano de boca alusivo à parte coreográfica do espectáculo»; «um pano pintado com gracioso humorismo»; «muito colorido... e muito discutível» ou ainda de «um futurismo antiquado, [pertencente] à arqueologia»⁵¹. Este surge publicado num artigo assinado por Ferreira de Castro, que o destacava a par das decorações de Pacheko, da exibição de Florêncio e de Joaquim de Oliveira, apesar de colocar em causa a escolha da peça *Knock* para aquele espaço e considerar o Teatro Novo não ser “verdadeiramente novo”⁵².

O cair do pano

A estreia da segunda peça *Uma verdade para cada um* no dia 25 de junho, não igualou o sucesso de *Knock*, cuja «vitória», de acordo com Almada Negreiros, pertencia

50. *O Século*, 5 junho 1925

51. *O Radical*, 5 junho 1925; *A Tarde*, 5 junho 1925; *O Mundo*, 6 junho 1925.

52. *ABC*, 11 junho 1925.

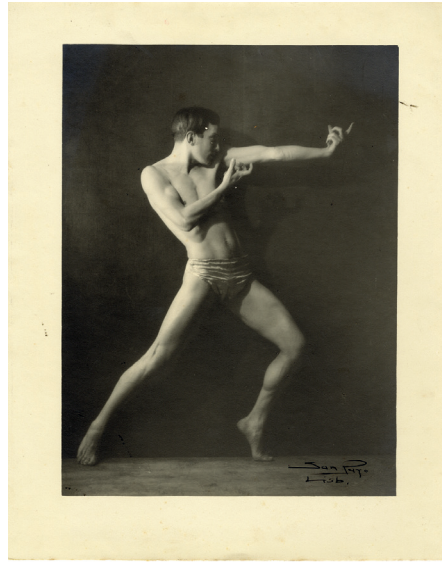


Fig. 9 - O bailarino Florêncio numa pose de dança, 1925. | Bailarino Francis, MNTD 207740 / San Payo / MNTD-DGPC

a Joaquim de Oliveira⁵³. Apesar de não ser a estreia de Pirandello nos palcos portugueses (que fora em 1923 pela companhia italiana de Dario Niccodemi, no Politeama) era a primeira peça do dramaturgo exibida na língua portuguesa⁵⁴. Ao actor Gil Ferreira coube a encenação, os cenários eram da autoria de Eduardo Malta e, após a peça, apresentava-se a recitadora brasileira Margarida Lopes de Almeida. No dia da estreia, o magazine *ABC* publicava um artigo de duas páginas⁵⁵ com imagens dos êxitos dos cenógrafos modernistas em Paris, expondo as ideias que António Ferro defendia, e que anunciava a renovação inevitável que iria surgir mais visivelmente no final da década nos teatros de revista, com a colaboração de António Soares, Stuart, Maria Adelaide Lima Cruz e Sarah Affonso, entre outros.

Durante a década de 1920 as duas tentativas de instituir um teatro de vanguarda tiveram curta duração: o Teatro Juvénia, em 1924, um teatro-escola fundado por Araújo Pereira em colaboração com Carlos Porto, que devido ao modelo anarquista usado não iria resistir ao golpe militar; e o Teatro Novo, de António Ferro, em 1925, que durou apenas um mês e limitou-se a duas peças estrangeiras. O espaço criado no corredor lateral do Tivoli trazia limitações de espaço e não tinha as condições adequadas para apresentar uma peça teatral, no entanto, através das descrições no livro de Joaquim de Oliveira, na peça de estreia, *Knock*, foram

53. OLIVEIRA, p. 135.

54. Traduzida por Teresa Leitão de Barros, e levada à cena sem a autorização expressa de Pirandello. Ver Marnoto, Rita [coord.] (2007) *Luigi Pirandello e a recepção da sua Obra em Portugal*. Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 188.

55. *ABC*, 25 junho 1925.



Fig. 10 – Logótipo de José Pacheko para o Teatro Novo (1925) e versão alterada de 1932. | FAQ

utilizados métodos cenográficos de cariz modernista, como por exemplo, na solução encontrada para o primeiro ato ao substituir um cenário mais realista e naturalista criado por Leitão de Barros, por panos negros — algo que nunca tinha sido visto num palco nacional —, sendo a paisagem sugerida pelo movimento das rodas do automóvel e pela presença de duas árvores que pontualmente passavam pelo fundo; ou ainda no segundo ato, de cenografia simplificada, em que se recorreu pela primeira vez ao efeito de luzes coloridas projetadas nos rostos dos atores para sublinhar o carácter dramático da ação, para além da ausência da caixa de ponto. Com um mês de existência e duas peças apresentadas, encerrava-se a temporada teatral e terminava o Teatro Novo. Talvez terá sido a dificuldade em encontrar investidores que financiassem um espaço mais propício para poder continuar o projeto que impediu a sua continuidade, juntamente com o golpe militar de maio no ano seguinte.

No entanto, António Ferro não desistira do Teatro Novo por completo. Em 1932, dez anos depois de dar a conhecer ao público o projeto do Teatro de Arte, pretendeu retomar o Teatro Novo com uma campanha de angariação de fundos através de empréstimos que seriam depois revertidos em lugares para espetáculos. O logótipo criado por José Pacheko fora alterado, mudara o seu contorno ao substituir o telhado pela palavra «Teatro» com o «Novo» destacado pela escala, e com a frase «Toda a ginástica do espírito». [Fig. 10] A imagem mudara, mas o programa mantinha-se: representar os clássicos portugueses, popularizar o nome de Gil Vicente, encorajar autores novos, representar grandes dramaturgos estrangeiros e todo o novíssimo teatro europeu, «cuidar a sério dos cenários, do guarda-roupa e da *mise-en-scène*,

organizar espectáculos variados», tendo em vista um fim apenas: «de lutar pela existência dum forte núcleo intelectual que gire em torno do Teatro e lhe garanta o seu ressurgimento»⁵⁶. Ao assumir a direção do novo S.P.N. (Secretariado de Propaganda Nacional) no ano seguinte, António Ferro deixaria cair o ressurgimento do Teatro Novo definitivamente.

56. A carta de divulgação do projeto foi consultada na Fundação António Quadros, da qual aqui se reproduz o logótipo do Teatro Novo de 1932.

Referências bibliográficas

- ALVAREZ, José Carlos [coord.] (2017). *Entre-Acto Modernista: o teatro e a dança na obra de António Soares*. Catálogo exposição. Museu Nacional do Teatro e da Dança
- FRANÇA, José-Augusto (2009). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte
- FRANÇA, José-Augusto (1992). *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença
- OLIVEIRA, Joaquim de (1950). *O Teatro Novo: O «Knock» e o seu encenador. Memórias e Ensaios. Subsídios para a Técnica e História do Teatro Português 1925 - 1950*. Lisboa: Livraria da Trindade
- REBELLO, Luiz Francisco (1984). *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora
- REBELLO, Luiz Francisco (1984-85). *História do Teatro de Revista em Portugal*. 2 vols. Lisboa: Publicações D. Quixote
- REBELLO, Luiz Francisco (1979) *O teatro simbolista e modernista (1890 - 1939)*. Lisboa: Biblioteca Breve - Instituto da Cultura Portuguesa
- SANTOS, Vítor Pavão dos (2000). *A Revista Modernista*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro/IPM/MC

Paulo Morais-Alexandre

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de
Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Um núcleo inédito de ilustrações para figurinos de
Pinto de Campos

Resumo

Pinto de Campos é um dos mais prolíficos criadores de cenografia e figurinos no panorama teatral português da segunda metade do século XX, estando a sua obra dispersa por vários espólios. Propõe-se o estudo de um núcleo inédito e significativo de ilustrações para figurinos com obras para o Teatro Experimental de Cascais, para um projeto de Paulo Guilherme d'Eça Leal e outras, sobretudo para teatro de revista.

Palavras-chave: Figurinos, Teatro, Design de Cena, Pinto de Campos

Abstract

Pinto de Campos is one of the most prolific creators of scenography and stage costume in the Portuguese theatrical scene of the second half of the 20th century, with his work being dispersed across various collections. It is proposed the study of a significant group of illustrations for stage costume with works made for the Experimental Theater of Cascais, for a project by Paulo Guilherme d'Eça Leal and others, mainly for theatrical revue.

Key words: Stage Costume, Theater, Scene Design, Pinto de Campos

Introdução

Visa-se o estudo de um núcleo não totalmente coerente, já que abrange um arco temporal relativamente alargado, de ilustrações para figurinos da autoria de Pinto de Campos, ou feitas sob a sua direção, que fazem parte de uma coleção particular inédita, construída a partir da aquisição de espécimes em sítios diversos, sendo de destacar o conjunto de desenhos que integrava o espólio de Luís Francisco Rebelo, disperso em leilão após a morte deste relevante dramaturgo e investigador.

Esta coleção começou efetivamente com a aquisição, no início do século XXI, de ilustrações para figurinos isoladas, a que se acrescentaram algumas fruto da oferta generosa, outras derivadas da compra em alfarrabistas, casas de velharias ou leiloeiras. Não houve qualquer preocupação nos primeiros tempos com qualquer coerência de autoria, época ou género, procurando-se abranger um vasto leque de autores com características heterogéneas. Só numa fase posterior se pensou numa organização e, sobretudo, no estudo das peças e a sua catalogação, começando a ser fixado um *corpus* relevante de obras de Pinto de Campos.

Um problema que surgiu quando a coleção começou a ser estudada derivou da perceção de que, em muitos casos, a memória das peças se havia perdido, sobretudo quando o autor nada havia registado nas ilustrações, desconhecendo-se qual o espetáculo para o qual haviam sido realizadas, a personagem, o ator que interpretou esta e, mesmo, em alguns casos, desconhece-se o autor da própria ilustração. É o caso de três das peças do núcleo em estudo, que foram feitas sob a coordenação de Pinto de Campos para o espetáculo *Melodias de Lisboa*, que claramente não são da sua autoria. Tal situação é, no entanto, relativamente rara na própria obra de Pinto de Campos, já que este deixa normalmente várias indicações nas suas ilustrações, nomeadamente o título do espetáculo, nome da personagem, ou do intérprete, e normalmente assina-as, sendo raras as que não o foram.

Registe-se que o que ora se apresenta é ainda um trabalho em desenvolvimento, faltando desenvolver algumas pesquisas que se espera tragam novos dados que permitam uma melhor identificação dos espécimes.

Sendo um trabalho no âmbito da História da Arte, importa sempre, mais do que meramente identificar, fazer também uma análise estética e qualitativa.

A coleção pode ser estruturada em quatro eixos diversos:

um núcleo inicial;

as realizações para a “fantasia musical” *Melodias de Lisboa*;

a colaboração com o Teatro Experimental de Cascais;

por fim, o projeto *Cabaretíssimo* para Paulo Guilherme d’Eça Leal.

Em termos de enquadramento, importa referir que a descoberta de Pinto de Campos, pelo autor do presente texto, remonta a uma visita de estudo da turma da unidade curricular “Estética”, regida por Álvaro Vieira Simões, do Curso de História, variante de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade Lisboa ao então designado Museu Nacional do Teatro, quando o diretor, Vítor

Pavão dos Santos, destacou e muito aquele cenógrafo e figurinista, chamando a atenção para as suas obras em exposição, que valorizou como se de um tesouro se tratasse. Daí que o confronto com o texto publicado em *A Revista Modernista*, deste que mesmo autor, possa parecer quase a sua menorização:

«Através de uma actividade vastíssima, Pinto de Campos manteve sempre o seu gosto e a sua invenção, que só no teatro musicado funcionavam verdadeiramente, já que tentativas em teatro clássico são um pouco decepcionantes.»¹.

Analisado o conjunto da obra deste autor verifica-se que não há, objetivamente, particular incoerência, já que a obra de Pinto de Campos é mais relevante para o teatro de Revista à Portuguesa ou para o teatro musical, muito mais do que para o teatro erudito, onde os figurinos cumprem a sua função, mas numa visão quase estritamente brechtiana, como acontece no caso das *Bodas de Sangue*, cujos figurinos criou para a encenação de Carlos Avilez, datada de 1970 para o Teatro Experimental de Cascais, com uma contenção muito grande.

1. Vítor Pavão dos Santos - *A revista modernista*. Lisboa : Instituto Português de Museus, 2000, p. 28.



Fig. 1 - Almada Negreiros - Ilustração para figurino, bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Fundação Calouste Gulbenkian. Inv. DP3338

António José Pinto de Campos

A biografia de Pinto de Campos é relativamente conhecida, já tendo sido alvo de diversos artigos, nomeadamente por parte de Luiz Francisco Rebello no *Dicionário do Teatro Português*; mas também na “Base Temática - Teatro em Portugal - Pessoas” no sítio do *Instituto Camões* na entrada “Pinto de Campos”, ou a ficha “Pinto de Campos”, da autoria de Eunice Azevedo, disponibilizada na *CETBase*², entre outros.

Assim, aqui registam-se apenas alguns dados que permitem enquadrar este autor, bem como a sua produção.

Pinto de Campos nasceu em Lisboa, no dia 4 de dezembro de 1908, faleceria nesta mesma cidade em 6 de junho de 1975.

Luiz Francisco Rebello considera na *História do Teatro de Revista em Portugal* que a sua primeira colaboração para teatro será datada de 1931, com a estreia da revista *O estaladinho* onde terá colaborado³.

As biografias a seu respeito referem também que vários futuros cenógrafos e figurinistas com ele trabalharam e aprenderam a profissão, como sucedeu com Mário Alberto⁴, ou Moniz Ribeiro⁵.

2. “Pinto de Campos” in *Base Temática - Teatro em Portugal - Pessoas. Página do Instituto Camões* [on-line]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/pinto-de-campos-dp4.html#YmgZW9rMJPY>. Acedida em 2022, maio, 5.

3. Luís Francisco Rebello - *História do Teatro de Revista em Portugal : Da República até hoje*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, vol. 2, p. 98.

4. “Pinto de Campos” in *Base Temática - Teatro em Portugal - Pessoas*,....

5. António Casimiro - *Viva Voce*. Lisboa : 2022, novembro, 11.

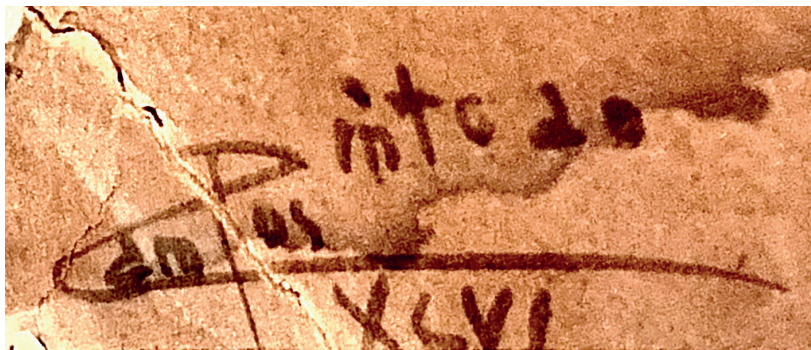


Fig. 2 - Assinatura de Pinto de Campos. Detalhe de ilustração para figurinos para as personagens “Campino” e “Mulher do Ribatejo”, cena “Ribatejo - final”, espetáculo não identificado, 1946

Dele é dito: «O seu trabalho rigoroso e inventivo, inspirado nos musicais da *Broadway* e no *cabaret* parisiense, pautava-se por um modernismo discreto.»⁶

Se se concorda que o seu trabalho «[...] é inventivo, inspirado nos musicais da *Broadway* e no *cabaret* parisiense [...]», já poderão ser suscitadas algumas dúvidas sobre o seu modernismo, senão compare-se qualquer das suas propostas com os figurinos de Almada Negreiros para o bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro* do já remoto ano de 1918 (fig. 1).

Normalmente, os estudos privilegiam o seu trabalho para a esfera do Teatro de Revista, mas importa mencionar que Pinto de Campos realizou também a parte plástica para teatro mais erudito, nomeadamente para espetáculos baseados em peças de Shakespeare ou Ibsen, sendo de registar que raramente é citada a sua produção para o Teatro Experimental de Cascais.

Um primeiro conjunto

Integrando a coleção há um primeiro conjunto, composto por duas obras, para espetáculos que não foi possível identificar, que se percebe, até pela forma como estão assinadas, serem mais antigas (fig. 2), ambas com forte pendor folclorista.

Primeiro, uma ilustração para figurino para personagem “Lavadeira”, da revista *Cantiga da Rua* de 1943, possivelmente interpretada por Mirita Casimiro

6. “Pinto de Campos” in *Base Temática - Teatro em Portugal - Pessoas,....*



Fig. 3 e 4 - Pinto de Campos - Ilustração para figurino para personagem “Lavadeira”, espetáculo de revista *Cantiga da Rua*, 1943 (esquerda) e para as personagens “Campino” e “Mulher do Ribatejo”, cena “Ribatejo - final”, espetáculo não identificado, 1946 (direita)

(fig. 3) e, datada de 1946, uma segunda ilustração para figurinos para as personagens “Campino” e “Mulher do Ribatejo”, cena “Ribatejo - final” para a revista *Estás na Lua* (fig. 4).

Melodias de Lisboa e Laura Alves

Relativamente ao espetáculo *Melodias de Lisboa*, registre-se que raramente foi levado à cena um espetáculo tão rico e tão marcante, cujos figurinos são exemplares da época e de um certo tipo de teatro comercial que hoje seria quase impossível de montar⁷. Foi, sem dúvida, um marco importante na carreira de Pinto de Campos, já que se deve tratar de um dos espetáculos mais ambiciosos em que participou, quer em termos de orçamento, quer em termos de equipa envolvida.

Tratava-se de uma “fantasia musical” produzida pelo empresário Vasco Morgado, no seu Teatro Monumental, da autoria de Fernando Santos, Nélson Barros e João Villaret. A música era de Frederico Valério e, entre outros, partilhavam o palco João Villaret, Laura Alves, Assis Pacheco, Camilo de Oliveira e o ainda jovem Raul Solnado, tendo estreado a 16 de setembro de 1955. Leonor Xavier, em *Raul*

7. Lembre-se que deste espetáculo ficou célebre o poema “Procição”, da autoria de António Lopes Ribeiro dito por João Villaret. Sobre a sua importância basta ver o texto que Leonor Xavier dedica a esta produção na biografia de Raúl Solnado. Leonor Xavier - *Raul Solnado : A vida não se perdeu*. Alfragide : Oficina do Livro, 2009, p. 44.



Fig. 5 e 6 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para as personagens “Os domadores” (esquerda) e “Os cavalos” (direita), espetáculo *Melodias de Lisboa*, 1955

Solnado: *A vida não se perdeu*, refere que a realização plástica do espetáculo havia sido entregue a nomes de destaque: «Grandes nomes garantiam as autorias [...] figurinos e cenários [...] Pinto de Campos, Manuel Lima, assessorado por Octávio Clérigo, em princípio de carreira»⁸.

A coleção em estudo tem duas ilustrações para figurinos da autoria de Pinto de Campos para este espetáculo, uma para “Os domadores” (fig. 5) e uma para o quadro d’“Os cavalos” (fig. 6), destinado a ser envergado por Piedade, sem mais informação.

A coleção inclui ainda outras três ilustrações para figurinos para o mesmo espetáculo, que não são assinadas (figs. 7 a 9), sendo evidente que a autoria não pode ser de Pinto de Campos, mas sabe-se que a coordenação era sua. Trata-se de desenhos que serão certamente da mesma pessoa, aventando-se a hipótese de a autoria poder ser atribuída a Maria Adelaide Lima Cruz, atendendo à afinidade com obras que integram o acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança⁹.

Por fim, não para as *Melodias de Lisboa*, mas para um outro espetáculo, que não foi possível identificar, refira-se ainda a ilustração para figurino, de Pinto de Campos, destinado a ser envergado por uma personagem interpretada por Laura Alves (fig. 10), o que infere da indicação “Laura” no desenho, não

8. *Ibidem*, p. 44.

9. Veja-se por exemplo a ilustração que assina para figurino para a personagem “Egas Moniz” da peça *Auto da Fundação*, levada à cena pela Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, datada de 1957, que integra a coleção do supracitado museu, onde as afinidades são evidentes. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/egas-moniz-desenho-maria-adelaide-de-lima-cruz/LAEuOpYK5mIQg?hl=pt-pt>. Acedida em: 2022, novembro, 11.



Fig. 7, 8 e 9 – Maria Adelaide Lima Cruz? – Ilustração para figurino para os bailarinos Miguel, Mariano, C. Alberto e Toni (esquerda), para as modelos Fernanda, Rita, Lourdes, Silvana, Carla, Solange, Luísa e Manuela (centro) e para as “girls” Dulce, Conceição, Piedade, Ausenda, Carmen e Luísa (direita), espetáculo *Melodias de Lisboa*, 1955

se sabendo se terá chegado a ser concretizado. Trata-se de um projeto para um conjunto bastante sofisticado, composto por um vestido com gola de leopardo e regalo da mesma pele.

Os figurinos para o Teatro Experimental de Cascais

Na coleção há um conjunto de obras que se destaca, até por ser pouco usual: a colaboração com o Teatro Experimental de Cascais, que se deu num número significativo de espetáculos, que o núcleo em estudo inclui três, realizados entre 1968 e 1970, todos encenados por Carlos Avilez.

Em dois casos, no *Comissário de Polícia* e em *Um chapéu de palha de Itália* é interessante verificar que há claras afinidades na conceção, com denominadores comuns, entre um verismo, muito perto da reconstituição histórica, e algum pendor para o burlesco, aproveitando as potencialidades mais festivas da indumentária, o que se faz pelo sentido do registo de comédia existente nos textos, que é amplificado pelos figurinos de Pinto de Campos, num registo que este traz para perto do Teatro de Revista.

Ao nível da linguagem do desenho é interessante verificar a forma como é transcrita a própria postura corporal das figuras representadas: entre mesuras, ademanes, trejeitos e maneirismos, existindo disso bons exemplos, quer nas ilustrações para o *Comissário de Polícia*, nomeadamente para a personagem do “Conselheiro Faustino Soares”, que viria a ser interpretada por Santos Manuel



Fig. 10 - Pinto de Campos - Ilustração para figurino para personagem interpretada por Laura Alves, espetáculo não identificado, s.d.



Fig. 11 e 12 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para a personagem “Glória” no “Baile de Máscaras” (esquerda) e para a personagem “Conselheiro Faustino Soares” (direita), espetáculo *Comissário de Polícia*, 1968

(fig. 12), ou a ilustração para os figurinos de “todos os homens” da cena da “Apresentação” (fig. 13) ou, ainda mais, nas representações da personagem “Félix” (fig. 24) ou dos “Convidados da Viscondessa” (fig. 25) para o espetáculo *Um chapéu de palha de Itália*.

Já o caso dos figurinos criados para *Bodas de Sangue* é completamente diferente e ao arrepio da esmagadora produção de Pinto de Campos, com uma construção muito contida nos desenhos, tão díspares de todos os outros conhecidos do autor, o que os torna ainda mais raros. Veja se o caso das ilustrações para a criação dos figurinos das personagens “Noiva” (fig. 16), que seria interpretada por Maria do Céu Guerra ou “Lua” que seria interpretada por Nuno Fernandes (fig. 17), mas o mesmo se passa com as outras ilustrações conhecidas para figurinos deste espetáculo.

Comissário de Polícia

A primeira colaboração de Pinto de Campos com o Teatro Experimental de Cascais deu-se com o espetáculo *Comissário de Polícia*, com texto de Gervásio Lobato, remontando ao ano 1968, tendo sido a 11.^a produção desta companhia.

A coleção incorpora as ilustrações para um número significativo de figurinos deste espetáculo. Trata-se das ilustrações para figurinos para as personagens: “Glória” no “Baile de Máscaras”, interpretada por Lia Gama (fig. 11); “Conselheiro Faustino Soares” interpretada por Santos Manuel (fig. 12); todos os homens na

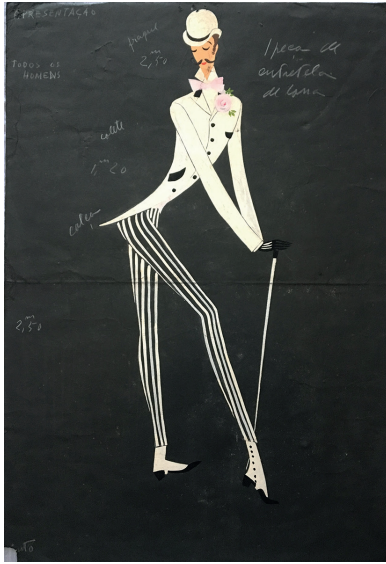


Fig. 13 e 14 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para “todos os homens” na “Apresentação” (esquerda) e para a personagem “Celeste” (direita), espetáculo *Comissário de Polícia*, 1968

“Apresentação” (fig. 13) e “Celeste” interpretada por Zita Duarte (fig. 14).

Registe-se que a execução do guarda-roupa ficou a cargo de Maria Adelina Ferreira, sendo a execução dos chapéus de Regina Pereira e que este espetáculo teve também cenografia de Pinto de Campos¹⁰.

Bodas de Sangue

Ainda no ano de 1968, seriam de Pinto de Campos os figurinos para o espetáculo *Bodas de Sangue* da autoria de Federico García Lorca, a 13.^a produção do TEC¹¹.

A coleção inclui as ilustrações para os figurinos das personagens “Raparigas” para a cena do “Casamento” (fig. 15) e “Noiva” (fig. 16), esta com a indicação para serem feitos dois vestidos, estando este papel a cargo de Maria do Céu Guerra.

Nuno Fernandes interpretaria a personagem “Lua” (fig. 17) e há ainda uma ilustração para figurino de personagem masculina não identificada (fig. 18), eventualmente o “Noivo”, personagem interpretada por João Vasco¹².

Uma vez mais, a direção de guarda-roupa seria confiada a Maria Adelina

10. Cf. “O Comissário de Polícia” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/o-comissario-de-policia/>. Acedida em 2022, novembro, 12.

11. Cf. “Bodas de Sangue” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/bodas-de-sangue/>. Acedido em 2022, novembro, 13.

12. *Ibidem*.



Fig. 15 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para as raparigas na cena do "Casamento", espetáculo *Bodas de Sangue*, 1968



Fig. 16 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para a personagem "Noiva", espetáculo *Bodas de Sangue*, 1968

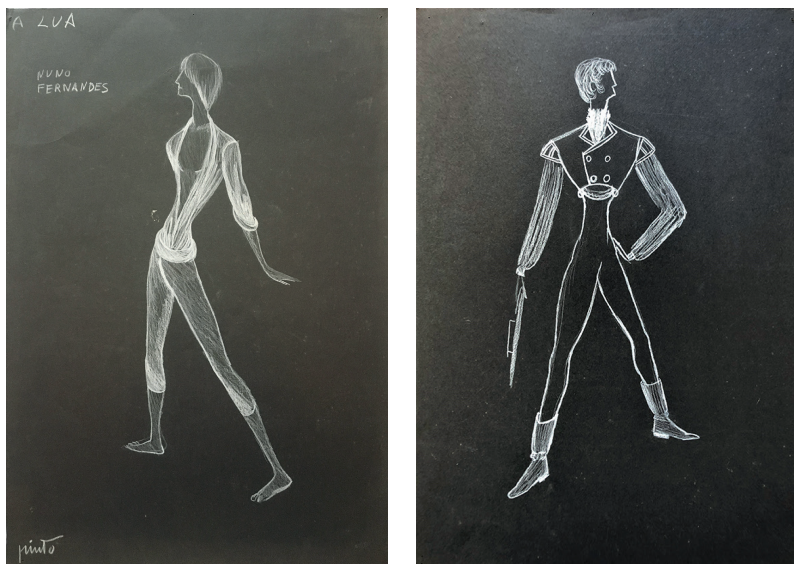


Fig. 17 e 18 - Pinto de Campos - Ilustração para figurinos para a personagem “Lua” (esquerda) e para a personagem não identificada (direita), espetáculo *Bodas de Sangue*, 1968

Ferreira e a execução de chapéus a Regina Pereira¹³.

Importa referir que estes figurinos serão talvez aqueles em que Pinto de Campos mais se afastou da sua habitual produção. Efetivamente, se na primeira das obras referidas ainda se pode encontrar alguma afinidade com as ilustrações anteriormente citadas, sobretudo nas duas últimas o desenho é francamente mais expressionista, quase a raiair o descuidado, algo muito afastado da restante obra deste criador.

Um chapéu de palha de Itália

No ano de 1970 Pinto de Campos voltaria a colaborar com o TEC, com figurinos de sua autoria, na 19.^a produção da companhia, desta vez no espetáculo *Um chapéu de palha de Itália*, da autoria de Eugène-Marin Labiche¹⁴, regressando a uma linha estética muito próxima da utilizada em *Comissário de Polícia*.

Deste espetáculo a coleção integra sete ilustrações para figurinos. Para as personagens “Gendarmes”, interpretadas por Luís Lello, Mário Viegas, Orlando Pinto e Vicente Batalha (fig. 19). Para as “4 raparigas”, para a cena do “Cortejo” (fig. 20), o desenho indica os nomes de Ana Leiria e Carmen, trata-se de Carmen de Vasconcelos, havendo ainda no mesmo inscritas duas interrogações, relativas à

13. Ibidem.

14. Cf. “*Um chapéu de palha de Itália*” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/um-chapeu-de-palha-de-italia/>. Acedido em 2022, novembro, 13.

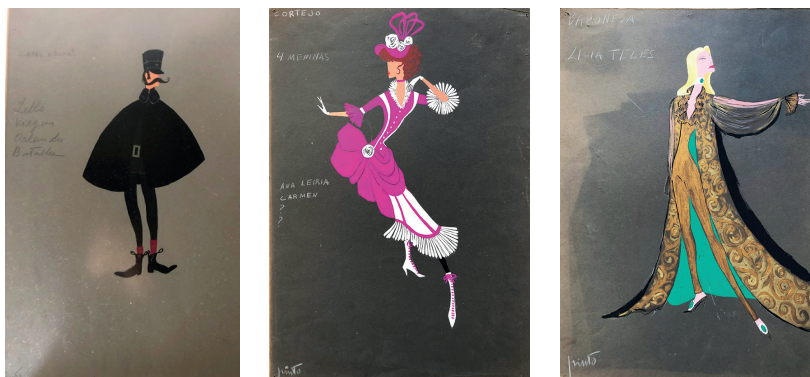


Fig. 19, 20 e 21 – Pinto de Campos – Ilustração para figurinos para as personagens “Gendarmes”, interpretadas por Luís Lello, Mário Viegas, Orlando Pinto e Vicente Batalha (esquerda), “4 raparigas”, cena do “Cortejo” (centro), e para a personagem “Baronesa” (direita), espetáculo *Um chapéu de palha de Itália*, 1970

incerteza de quem desempenharia os papéis das outras raparigas, que viriam a ser distribuídos por Nazaré Ferreira e Lucy¹⁵. Para a personagem “Baronesa” (fig. 21), interpretada pela atriz Lígia Teles, constando esta indicação na ilustração, sendo de referir que, uma vez realizado, viria a ser um dos figurinos mais interessantes da peça, ultrapassando em interesse e sofisticação o projeto.

Neste espetáculo a atriz Zita Duarte interpretava a personagem “Helena”, para a qual Pinto de Campos criaria um rebuscado vestido de noiva (fig. 22) e António Anjos desempenharia o papel de “Vezinet” (fig. 23).

Refiram-se ainda as ilustrações para os figurinos da personagem “Félix” (fig. 24), que seria interpretada por Guilherme Antunes e das personagens “Convidados da Viscondessa”¹⁶ (fig. 25), interpretadas por Mário Viegas, Luís Lello, Orlando Pinto, Vicente Batalha, Carlos Veríssimo e Guilherme Antunes¹⁷.

A execução de guarda-roupa esteve a cargo da mestra Maria Adelina Ferreira, enquanto que a execução de chapéus e adereços foi da responsabilidade de Fausta Felício¹⁸.

15. Ibidem.

16. Aqui há a referir um lapso de Pinto de Campos, já que a personagem no espetáculo é designada como “Baronesa”, correspondendo à peça de Eugène-Marín Labiche onde é designada como “Pauline, la baronne de Champigny” e não como grafa na ilustração “Viscondessa”. Cf. Eugène-Marín Labiche - *Un chapeau de paille d'Italie*. Paris : Éditions Albin Michel, ed. de 1994.

17. Cf. “*Um chapéu de palha de Itália*” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line], ...

18. Ibidem.



Fig. 22 e 23 - Pinto de Campos – Ilustração de figurino para personagem “Helena” (esquerda) e para personagem “Vezinet” (direita), espetáculo *Um chapéu de palha de Itália*, 1970



Fig. 24 e 25 - Pinto de Campos – Ilustração de figurino para personagem “Félix” (esquerda) e para as personagens “Convidados da Viscondessa” (direita), espetáculo *Um chapéu de palha de Itália*, 1970

Cabaretíssimo

O caso dos figurinos para *Cabaretíssimo* é a vários níveis muito particular. Trata-se de um espetáculo musical, imaginado por Paulo Guilherme d'Eça Leal, encenado e coreografado por António Bardis, que se estreou em Cascais num espaço do próprio produtor e criador Paulo Guilherme, do qual o *show* retirou o nome, que depois passaria para outras salas maiores, como o Teatro Monumental ou Villaret. Iria ainda ao norte do país, ao Teatro Sá da Bandeira, fazendo posteriormente uma *tournee* ao Brasil, onde se estreou numa sala de diversão noturna, a *boite* Sucata, com sucesso razoável, até por ser considerado “inusitado”.

Consta que se tratava de um espetáculo oneroso para assistir, de acordo com o periódico satírico *Os Ridículos*, na crónica “Má Língua” assinada por E. D'Astias que referia ser «Muito apropriado o nome do último empreendimento do Paulo Guilherme. Ir ao “Cabaretíssimo” ficava, de facto, ainda mais caro do que ir ao Cabaret ..»¹⁹

Estranhamente os figurinos não foram do próprio Paulo Guilherme, quando este havia criado figurinos para vários espetáculos:

«Desenha cenários e figurinos para várias peças de teatro: *Quem tem Medo de Virginia Woolf?*, *Look Back in Anger*, *Verão e Fumos*, *A Taça de Ouro*, *O Amor*, *o Dinheiro e a Morte* assim como para muitas revistas musicais, tendo produzido em Cascais e no Rio de Janeiro o espetáculo *Cabaretíssimo*. Para alguns *ballets* concebe cenários e figurinos (Grupo Verde-Gaio, Grupo da Fundação Gulbenkian, Grupo de Águeda Sena e Fernando Lima).»²⁰

Não fica assim evidente a razão da encomenda a Pinto de Campos por Paulo Guilherme d'Eça Leal. Efetivamente não foi encontrada documentação que justifique a comissão ao figurinista Pinto de Campos, já que o produtor/encenador do espetáculo, como se viu anteriormente, tinha conhecimento e capacidade plástica para se responsabilizar pelo guarda-roupa utilizado no espetáculo, até porque, se o fez várias vezes para outros facilmente o poderia fazer para o seu próprio espetáculo; de igual forma poderia ter recolhido as peças num guarda-roupa, como o de Eduardo Anahory, ainda ativo na época.

Percebe-se que houve um particular investimento na parte plástica do espetáculo, bem característico de Paulo Guilherme d'Eça Leal, um verdadeiro esteta,

19. E. D'Astias - “Má Língua” in *Os Ridículos*. Lisboa : 1974, novembro, 21, n.º 212, p. 11.

20. Rute Bastardo - “Paulo-Guilherme, 1932-2010, Lisboa” in *Paulo-Guilherme design de comunicação e de interiores*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A., 2012, p. 125.

Sobre a obra de Paulo Guilherme d'Eça Leal veja-se ainda de Rute Sofia Pereira Bastardo Pinto - *Paulo-Guilherme D'Eça Leal: reflexos en la cultura visual portuguesa*. Tese de doutoramento. Valência : Universidad Politécnica de Valencia, 2013. Disponível em: <https://app.amanote.com/v4.0.24/research/note-taking?resourceId=4YqUz3M-BKQvf0BhiB0Lf>. Acedido em 2022, novembro, 11.

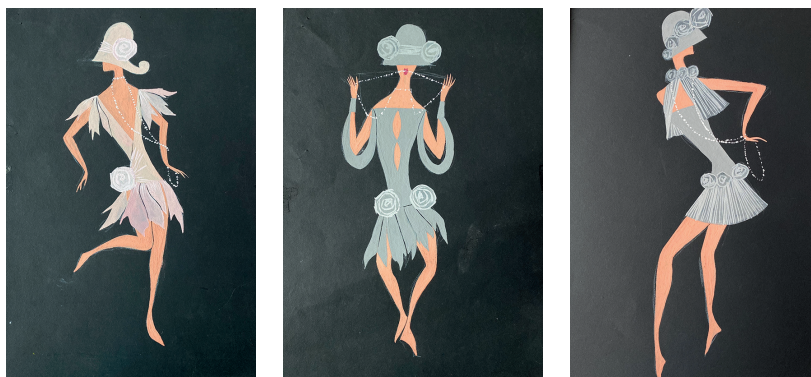


Fig. 26, 27 e 28 – Pinto de Campos – Ilustração de figurinos para dançarinas, espetáculo *Cabaretíssimo*, 1974

no fundo tentando criar um espetáculo imersivo e onde a experiência de Pinto de Campos lhe seria muito útil. Tendo claramente Paulo Guilherme capacidade para a realização do guarda-roupa do espetáculo, o assacar da tarefa a Pinto de Campos, pode também estar relacionada com uma maior rapidez do trabalho e uma garantia de fiabilidade e qualidade.

Tratava-se de um espetáculo em 26 quadros, verdadeira parada de figuras relevantes do musical mundial, que de alguma forma era historiado, entre os quais estavam representados: «“Cabaretíssimo” - produzido por Paulo Guilherme dirigido e coreografado por Antônio Bardiz é um desfile de celebridades nos momentos culminantes de suas carreiras: Marlene Dietrich, Maurice Chevalier, Mae West, Charles Trenet, Josephine Baker, Mistinguette, Georges Raft, Judy Garland, Ginger Rogers, Fred Astaire, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Edith Piaf, Amália Rodrigues, Ella Fitzgerald e Liza Minélli na interpretação de cantores, bailarinos, atores e “travestis” portugueses.»²¹, o que depois era tratado em termos de figurinos.

21. Cit. Somel do Vale - “Balaio” in *Luta Democrática*. Rio de Janeiro: 1976, janeiro, 24, 25 e 26, ano 22, n.º 6982, p. 4. Este espetáculo, na versão brasileira que não diferiu muito da portuguesa, viria a ser quase exaustivamente descrito numa crítica, que aqui se transcreve:

«Plumas, paetês, jóias, mimica e humor, tudo é colorido no show *Cabaretíssimo*, na Sucata e que segundo o seu produtor diretor geral e cenógrafo Paulo-Guilherme D’Eça Leal (“Meu nome é com hífen mesmo, seu sobrinho-neto de Eça de Queirós”), é uma reconstituição dos grandes espetáculos das décadas de 30 e 40.

Quem for à Sucata, poderá ver uma decoração semelhante à dos antigos cafés-concertos europeus, com espelhos em diversas formas e tamanhos – que não refletem por inteiro, e paredes pretas com toalhas das mesas e cortina do palco, vermelhas.

No elenco, cinco portugueses, as inglesas Bernadette Hill e Brenda Wicari, o canadense Bruce Mac’Stoddard, além das brasileiras Elenita e Sueli. Imitando Rodolfo Valentino, Carmem Miranda, Mae West e outros artistas, em 25 quadros.

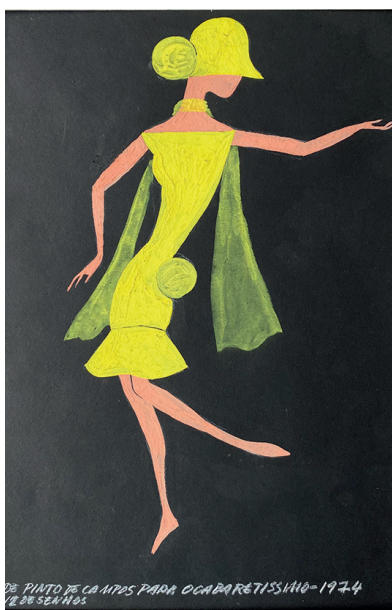
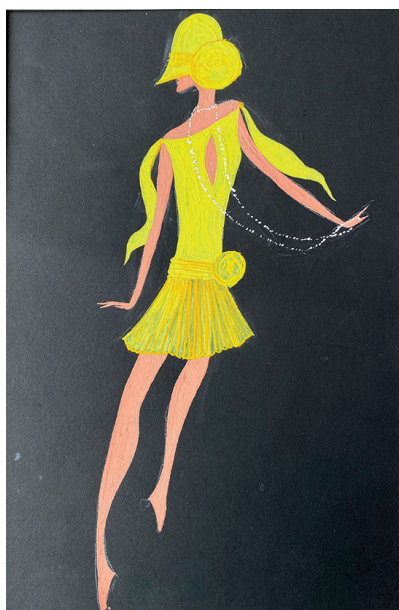
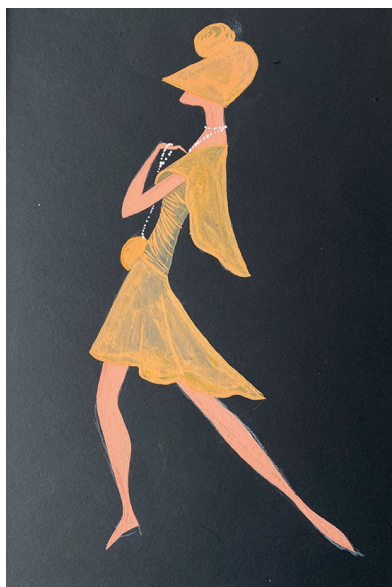
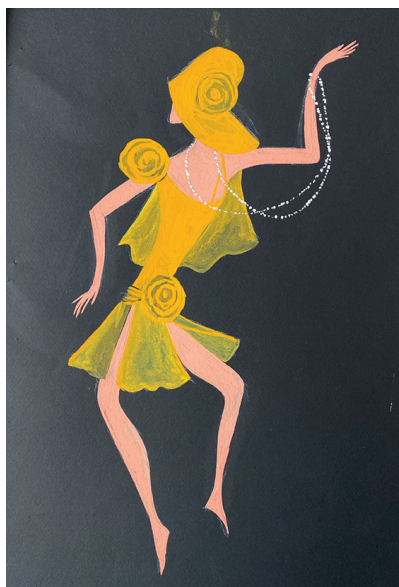


Fig. 29, 30, 31 e 32 - Pinto de Campos - Ilustração de figurinos para dançarinas, espetáculo *Cabaretíssimo*, 1974



Fig. 33 - Pinto de Campos - Ilustração de figurino para "4 Travestis", espetáculo *Cabaretíssimo*, 1974

Refira-se que já havia o recurso abundante a travestis, o que não sendo inédito, era pouco habitual (fig. 33).

Apesar das ilustrações não estarem assinadas, uma tem a inscrição que se trata de obras da autoria «de Pinto de Campos para o Cabaretíssimo - 1974 12

No início do espetáculo dois garçons — Rui e John — em seus aventais brancos compridos — apresentam Bernadette que interpreta Shirley Bassey ao som de *This Is My Life*. Em seguida, Carlos Faria imita um velho inglês cantando *It's A Long Way To Tipperary* e dança ao lado de Elenita Sueli e dos soldados da Guerra de 1914, José Vicente, Elísio Ribeiro e Bruce.

Num longo negro, aberto do lado, Brenda Wicari mostra as suas pernas, da mesma forma que Marlene Dietrich ao cantar a versão inglesa de *Lili Marlene* no Palladium, de Londres. Em seguida, aparece Amadeu, vestido de Rodolfo Valentino e depois, Carlos Faria, como travesti, numa paródia de *Mistinguette*, em *C'Est Mon Homme*. Marilyn Monroe é Brenda Wicari e Liza Minelli, Bernadette, enquanto Elísio imita o cantor Donald O'Connor e Amadeu, Carmen Miranda. Os últimos quadros são os de Aznavour (Elísio Ribeiro). Amália Rodrigues (Carlos Faria), um *streaptease* (B r e n d a), a ópera *Traviata* (Amadeu), Edith Piaf (Elísio, de palhaço) e um número de circo.

— Cabaretíssimo é um show que agrada a velhos e moços — diz o diretor de cena Jorge Corte Real — e poderá ser visto várias vezes porque os quadros irão sendo substituídos a cada duas ou três semanas.

O show estreou há dois anos, em Cascais, transferindo-se depois para os teatros Monumental e Villaret, de Lisboa, cumprindo duas temporadas, no Teatro Sá Bandeira (Porto) e no café-concerto Videuset (Madrid) e estará na Sucata até junho.

Desenhista, cenógrafo e decorador, Paulo Guilherme aos 12 anos já ilustrava jornais e revistas portuguesas. Ganhou 32 primeiros prêmios de publicidade, decorou ainda 30 boates na Europa, o bar Borsalino, em Cascais, foi proprietário do restaurante Snobíssimo e do bar Snob, em Lisboa e fez cenários para as peças *Verão e Fumo* e *Quem Tem Medo de Virgínia Wolff?*.

Ultimamente, além do show, dedica-se à pintura, fotografia e está decorando um hotel em Curitiba, um bar em Uberlândia. "Em apenas sete meses de Brasil, é demais, não achas?" — pergunta Bruno D'Eça Leal, irmão de Paulo Guilherme e responsável pela administração do show, que define como "uma pessoa com variadíssimas facetas, imaginação sem limites, temperamento expansivo e que tem a coragem de afirmar-se vaidoso."

"Cabaretíssimo: A Nostalgia em "Show" in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 1976, abril, 12, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00004.pdf; acedido em 2022, abril, 4.

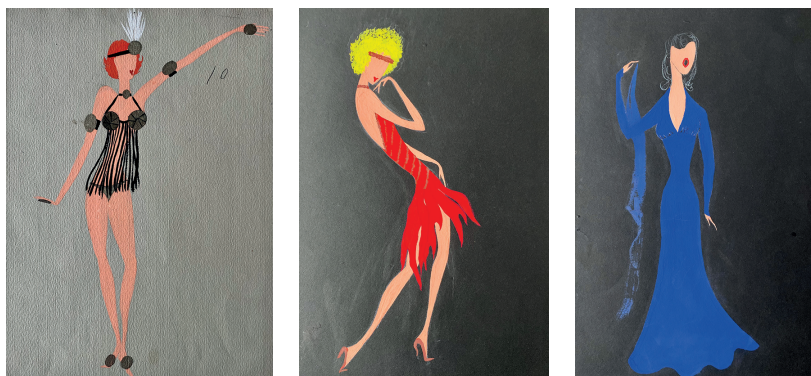


Fig. 34, 35 e 36 - Pinto de Campos - Ilustração de figurino para “Mistinguette” (esquerda), para “Mae West” (centro) e para personagem “Edith Piaf” (direita) espetáculo *Cabaretíssimo*, 1974

desenhos», quando na realidade a coleção inclui treze.

Rute Sofia Pereira Bastardo Pinto, na sua tese de doutoramento *Paulo-Guilherme D’Eça Leal: reflexos en la cultura visual portuguesa*, com base nas notícias de jornais da época, nomeadamente no artigo “Cabaretíssimo : uma grande festa” de Carlos Plantier surgido n’*O Século Ilustrado* confirma efetivamente a autoria em Pinto de Campos, dizendo, no entanto, que Paulo Guilherme também havia participado na criação dos figurinos para este espetáculo, o que é confirmado pelo programa do espetáculo²².

Estranhamente, nos vários artigos nos jornais da época da carreira do espetáculo no Brasil, nenhum refere a autoria das ilustrações para os figurinos.

O trabalho de Pinto de Campos para *Cabaretíssimo* é francamente esquematizado, pegando em imagens emblemáticas das personagens retratadas, claramente com uma hierarquia que a apresentação reflete, entre o que se percebe ser claramente para o corpo de baile, curiosamente embora sendo claramente burlesco, tendo, no entanto, a clara preocupação estética, com remissas para a indumentária dos loucos anos 20, mas desta feita com declinações cromáticas bem curiosas e pouco habituais. Já as outras personagens são buscadas nos momentos mais emblemáticos dos cantores representados.

A coleção apenas inclui desenhos para figurinos de personagens femininas. De citar as ilustrações para os figurinos das personagens “Mistinguette” (fig. 34)

22. «O trabalho do guarda-roupa, é de Paulo Guilherme e Pinto de Campos [...]» Cit. Rute Sofia Pereira Bastardo Pinto - *Paulo-Guilherme D’Eça Leal: reflexos en la cultura visual portuguesa*,..., p. 316.



Fig. 37 e 38 - Pinto de Campos - Ilustração de figurino para “Liza Minelli” (esquerda) e para “Josephine Baker” (direita), espetáculo *Cabaretíssimo*, 1974

interpretada em versão travesti originalmente por José Manuel Rosado e, posteriormente no Brasil por Carlos Faria, “Mae West” (fig. 35), representada nos espetáculos em Portugal também em versão travesti pelo já referido José Manuel Rosado²³, e “Edith Piaf” (fig. 36) no Brasil interpretada por Elísio, esta última ilustração talvez uma das de menor qualidade plástica de toda a obra de Pinto de Campos.

Das ilustrações destaca-se ainda as propostas para os figurinos para as personagens Liza Minelli (fig. 37), interpretada por Lila de Oliveira em Portugal e por Bernardette no Brasil e, finalmente, Josephine Baker (fig.38) interpretada por Adelaide Susana²⁴, sendo este último projeto para traje de cena talvez o mais interessante de todos, claramente com uma estética Art Deco.

23. Cf. Rute Sofia Pereira Bastardo Pinto - *Paulo-Guilherme D'Eça Leal: reflexos en la cultura visual portuguesa...*, p. 315.

24. *Ibidem*, p. 315.

Conclusão

Em jeito de balanço obviamente provisório, porque se trata de uma pesquisa em curso, registre-se em primeiro lugar que o conjunto apresentado constitui um conjunto significativo e representativo da obra como figurinista de Pinto de Campos, que não se tem dúvidas que merece ser estudado, exposto e registado, começando com esse trabalho com o presente artigo, mas que importa continuar.

Paralelamente, não existe qualquer dúvida da relevância da obra de Pinto de Campos como figurinista para diversos géneros de teatro, sendo interessante fazer o exercício comparativo entre a qualidade dos desenhos e o sucesso do autor. Verifica-se que há desenhos muito interessantes e de qualidade plástica, o mesmo não sucedendo em outros casos, com desenhos relativamente descuidados e quase pueris.

Por fim, repare-se que os espécimes apresentados destinados a produções do Teatro Experimental de Cascais combatem a ideia tantas vezes propalada da quase exclusividade do trabalho deste autor para teatro menos erudito.

Bibliografia

- “Cabaretíssimo : A Nostalgia em “Show”” in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 1976, abril, 12, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00004.pdf
- “O Comissário de Polícia” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/o-comissario-de-policia/>. Acedida em 2022, novembro, 12. “Bodas de Sangue” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/bodas-de-sangue/>
- “Pinto de Campos” in *Base Temática - Teatro em Portugal - Pessoas. Página do Instituto Camões* [on-line]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-pessoas/pinto-de-campos-dp4.html#.YmgZW9rMJPY>.
- “Um chapéu de palha de Itália” in *Teatro Experimental de Cascais* [on-line]. Disponível em: <https://www.tecascais.com/um-chapeu-de-palha-de-italia/>
- ASTIAS, E. D’ - “Má Língua” in *Os Ridículos*. Lisboa : 1974, novembro, 21, n.º 212
- BASTARDO, Rute - “Paulo-Guilherme, 1932-2010, Lisboa” in *Paulo-Guilherme design de comunicação e de interiores*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A., 2012
- LABICHE, Eugène-Marin - *Un chapeau de paille d’Italie*. Paris : Éditions Albin Michel, ed. de 1994
- PINTO, Rute Sofia Pereira Bastardo - *Paulo-Guilherme D’Eça Leal: reflexos en la cultura visual portuguesa*. Tese de doutoramento. Valência : Universidad Politécnica de Valencia, 2013. Disponível em: <https://app.amanote.com/v4.0.24/research/note-taking?resourceId=4YqUz3MBKQvf0BhiB0Lf>
- REBELLO, Luís Francisco. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Prelo Editora, 1970
- REBELLO, Luís Francisco - *História do Teatro de Revista em Portugal : Da República até hoje*. Lisboa: Dom Quixote, 1985
- SANTOS, Vítor Pavão dos - *A revista à Portuguesa*. Lisboa: Edições O Jornal, 1978
- SANTOS, Vítor Pavão dos - *A revista modernista*. Lisboa : Instituto Português de Museus, 2000
- VALE, Somel do - “Balaio” in *Luta Democrática*. Rio de Janeiro: 1976, janeiro, 24, 25 e 26, ano 22, n.º 6982
- XAVIER, Leonor - *Raul Solnado : A vida não se perdeu*. Alfragide : Oficina do Livro, 2009





II. Teorias

Sara Franqueira

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

A cenografia como problema

A concepção contemporânea de cenografia abriu um espaço para a considerarmos como uma disciplina construtora de ambientes, potenciadora e criadora de definições espaciais com carácter dramático que, ainda que operando no interior de uma criação performativa, está investida de intenções artísticas próprias. Joslin McKinney e Scott Palmer alegam sobre essa matéria que:

o trabalho dos cenógrafos modernistas abriu caminho a uma nova concepção de cenografia, na qual ela poderia ser uma construção em si mesma, com a sua própria lógica ou significado inerente e capaz de dialogar ou mesmo enfrentar outros elementos do teatro [...] Já não associada apenas a uma imagem visual estática, a cenografia é multissensorial e dinâmica, igualmente responsável e constitutiva de ações dramáticas.

(McKinney 2017: 5)

Os autores do livro *Scenography Expanded* reconhecem ainda que “se o debate sobre o potencial do cenográfico como prática crítica ou como forma de pensar o encontro performativo já foi assimilado, precisamos de considerar com mais cuidado os conceitos que sustentam a prática cenográfica expandida como um campo” (*ibidem*: 3). É na sequência deste repto, e acreditando também que os conceitos podem ajudar a moldar, entender, ou sustentar realidades artísticas desafiantes, que aqui se desenha a possibilidade de entendermos a cenografia como um problema.

A dimensão artística própria da cenografia pode ser explorada pela ancoragem nela de um problema, mas não como garantia de explicação de um conceito ou de uma intenção. O problema é a manutenção do enigma da arte no seio das artes de palco, funciona como a resistência ao consumo mercantil de imagens e a vontade de problematizar o mundo pela reinvenção da materialidade. Valorizar estes aspetos é reconhecer a necessidade e a valência do desconhecido, pois:

os processos cenográficos ocorrem na sua maioria no desconhecido – onde as coisas nunca são completamente conhecidas. O desconhecido é dominado por buracos negros inacessíveis tanto ao intelecto como à intuição. Toda a cenografia bem-sucedida deve ter em conta esses buracos negros. O pensamento inclusivo, como o design, é uma abordagem estratégica que define cenografia como um processo versátil do qual resulta uma massa de sobra que é essencialmente incognoscível e instável: o enigma da obra.

(Den Oudsten 2011: 36)

Testemunhando a dimensão misteriosa da cena, Tomás Maia escreve sobre “o princípio do teatro: o vazio humano enfim contemplável [e alega que] assim se compreende que a cena, estruturalmente vazia – sem mistério, ou expondo-o sem fim –, seja o lugar em que o homem se vê a si mesmo vazio [...] O que o homem vê então, em si fora de si, é o mistério escancarado” (Maia 2015: 23). O Teatro surge

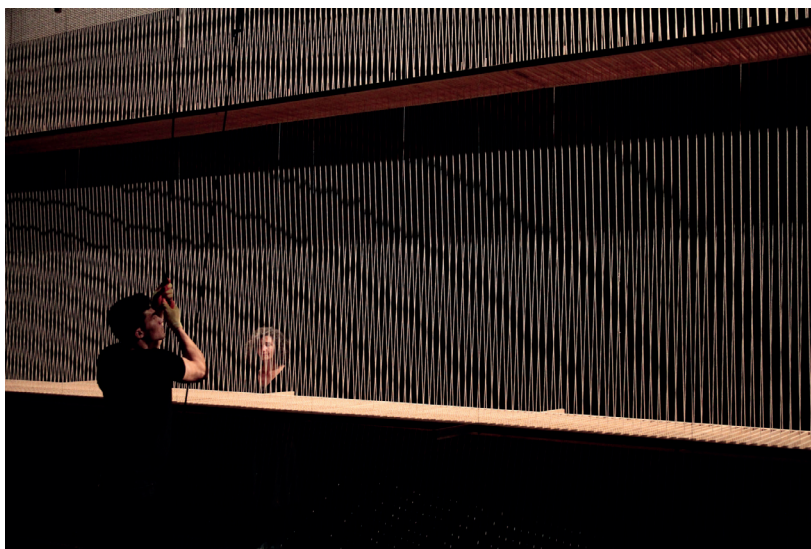


Fig. 1 - *Ditado*, criação do Projecto Teatral, 2015

no seu argumento como a possibilidade de contemplação de um vazio ancestral que é inaugural de uma dimensão que transcende o homem como matéria e que, por isso, lhe devolve a sua condição humana em potência. É na oportunidade de ser testemunha desta possibilidade que o mistério não deixa de ser mistério, mas fica escancarado.

As palavras de Maia estão presente num ensaio que é parte de uma edição intitulada *nenhuma entrada entrem*, nomeação também de uma exposição que em 2015 assinalou o percurso artístico do coletivo Projecto Teatral. Também em 2015, foi apresentado no palco do Teatro Maria Matos, pelo Projecto Teatral, a criação *Ditado*, uma experiência que talvez possamos ler como “mistério escancarado”.

Em *Ditado*, o espectador era convidado a ocupar um lugar numa fila de cadeiras em redor e ao nível do espaço da ação, algo que não é bem uma plateia, mas uma espécie de espaço de repouso pertencente à cena. Estamos ao mesmo nível do palco mas notoriamente fora dele, porque a boca de cena, o interior da moldura dentro da qual estamos habituados a ver a cena, está ocupada por uma membrana de linhas que a torna carne, corpo, trama. A quarta parede antes invisível constrói-se agora literalmente em frente dos nossos olhos, numa trama de linhas que surge como a cortina de cena feita de fios, precisamente no mesmo plano em que a cortina de boca do teatro pode existir, separando o nosso espaço de um espaço de mistério infundável e oculto por detrás dela, o palco como matéria primordial por construir. Aquela cortina, teia tecida, era aliás um mecanismo enorme, expectante, rodeado de maquinistas – assim vinham designados no programa – que numa serena e metódica coreografia punham a máquina e todo

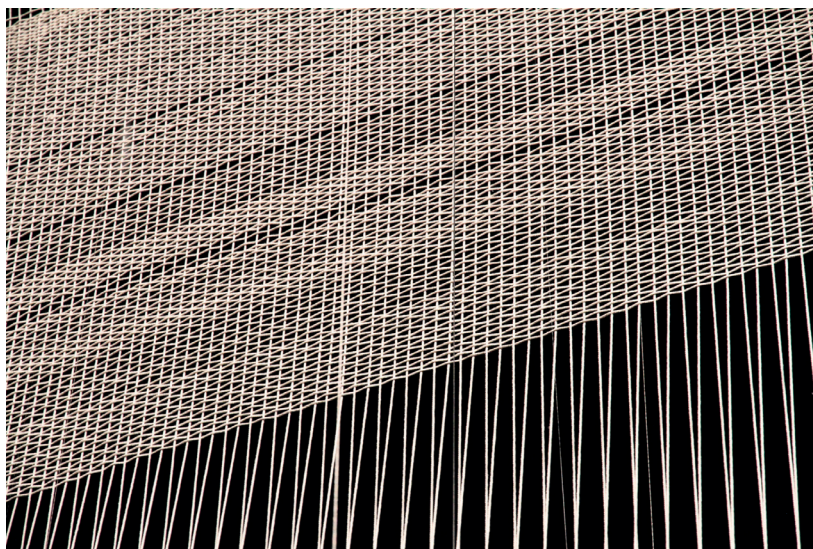


Fig. 2 - *Ditado*, criação do Projecto Teatral, 2015

o espaço com ela em funcionamento. A máquina era um tear que, como qualquer tear, tinha presas umas estáveis linhas verticais para que fossem introduzidas linhas horizontais entre elas, fazendo fio a fio, coladas umas às outras por gestos de força e delicadeza, um plano preenchido.

Certamente que poderemos intuir que este exemplo não é o mais representativo de uma prática profissional mais habitual, como não o é de um entendimento teatral preponderante nas criações nacionais, até porque “estes espetáculos questionam preconceitos e desafiam o conceito tradicional de teatro ao explorarem os limites deste território artístico por meio de uma zona híbrida; uma zona de cruzamento de linguagens, onde se encontram a performance, a projeção de vídeo, o som, a instalação minimalista e a arte conceptual” (Azevedo 2017: 139). Mas também por isso - especialmente por isso - é um lugar de liberdade intensa e de uma exigência rigorosa, de síntese, com uma certa nudez da materialidade e elementaridade dos componentes que nos permite aferir conceitos, destruir suposições, decantar na estranheza proposta uma outra forma de fazer e pensar.

O valor visual e espacial da cena surge como inevitabilidade, como ferramenta, como exigência, uma vez que “o teatro inventou a nascença pelo olhar, porque a testemunha ocular de um morto é sempre um renascido” (Maia 2015: 47). É através do olhar e das instâncias visuais que a ele se dirigem que as artes de palco e a sua plasticidade visível têm a oportunidade de instalar a evidência do mistério, materialização de problemas que jogam acima de tudo com uma percepção pura, própria de um renascido, livre de explicações ou esclarecimentos. Esta “percepção pura também não se confunde com qualquer preceito modernista ou vanguardista

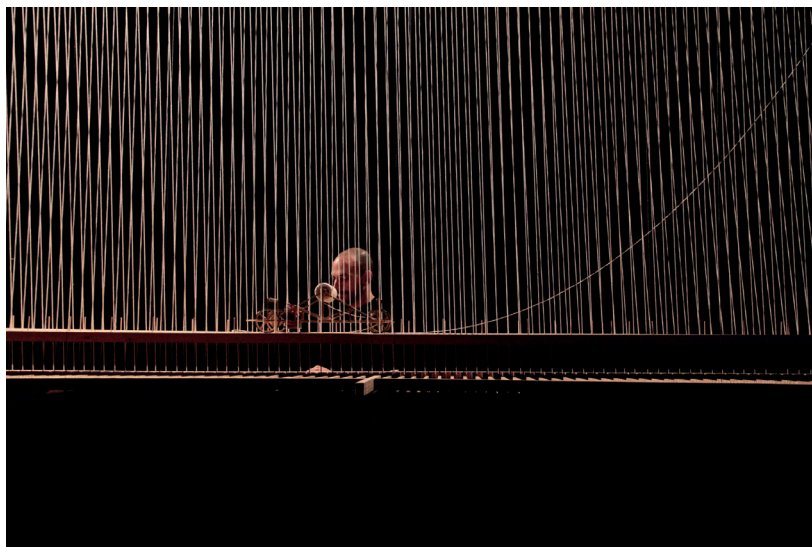


Fig.3 - Ditado, criação do Projecto Teatral, 2015

sobre a pureza dos meios de expressão. Essa percepção desconhece o critério (essencialista) que identificaria meios especificamente teatrais; qualquer meio, com efeito, se for tendido para a percepção pura, torna-se, como tal, teatral” (*ibidem*: 67).

A percepção aqui salientada é um modo que se debruça sobre qualquer realidade, reiterando-a como experiência teatral e desestabilizando pré-concepções do que seria do foro do teatral ou não e, nesta dinâmica, “os espectadores não estão em posição de perceber elementos *ad hoc* como signos teatrais e interpretá-los – isto é, com base num código teatral conhecido por eles” (Fischer-Lichte 1997: 54). Este repto, que ressoa em *Ditado*, acompanhou o decurso do século XX e demonstrou que “um tipo diferente de receção era agora necessário” (*ibidem*) para responder a uma cena que não só se desenha de outra forma como coloca o público noutra lugar. Requerendo uma deslocação do reconhecimento de contextos familiares e de relações espectáveis para uma percepção ativa, a nova receção exigida ao espectador destaca-se por ser criativa nos sentidos interpretativos de cada um, em que de uma forma “não realizada de acordo com um dado código, o processo de construção de sentido [...] encontra-se aberto a resultados diferentes, dependendo das diferentes pressuposições subjetivas do espectador em cada caso” (*ibidem*: 67).

Em *Ditado*, o espectador/testemunha, apesar de não aceder ao espaço da cena, surge como espectador porque a testemunha. A sua exclusão é evidência do lugar palco que se manifesta. Mantém-se por isso o público na penumbra, olhando o lugar da sombra através daquele limiar tornado verdade pela materialização da linha, que se transforma de desenho em plano, de plano em espaço. Este é “um limite que abre ou que dá início; [e para Tomás Maia] é o *princípio* do teatro – em

todos os sentidos da expressão” (Maia 2015: 22). Na cortina, que se constrói, ecoa então o início da cena, do Teatro, que afinal não tem início no começo de alguma ação (até porque esta peça não teve começo nem fim marcado), mas tem início na confrontação com o carácter de divisão, que separa quem olha do que é olhado. Olhar este Teatro, mais propriamente este evento teatral porque na verdade ele apresenta o “processo de peneira dos componentes do teatro e o isolamento de momentos de construção de espetáculo convertidos em objetos artísticos” (Azevedo 2017: 136), é sobretudo sentirmo-nos espectadores.

O imaginário que os artistas colocam na criação – seja ele explanado em gestos, palavras, coreografias ou criações plásticas –, que na análise semiótica é entendido como linguagem a decifrar, ou seja, como um processo que pretende dar acesso a um discurso prévio e decodificador da obra, deixa de ser a etapa final de um processo, tornando-se antes o início de outro. Erika Fischer-Lichte sublinha, como consequência, que “ao chamar a atenção do espectador para a pura materialidade dos elementos, para a sua corporalidade, que deve ser percebida como tal [...] permite a cada um dos espectadores conferir o seu próprio significado subjetivo ao elemento em questão, de acordo com a sua própria pressuposição” (Fischer-Lichte 1997: 66). O que *Ditado* torna claro, nesta senda, é que a percepção ativa, autorizada e requerida ao espectador inaugura um espaço para a plasticidade existir de forma preponderante em cena, ocupando-se da materialidade pura dos elementos como objeto de contemplação.

O uso de pedaços do real em cena foi impulsionado pelo desejo de os entregar a uma livre interpretação de si mesmos e não pela sua capacidade de serem lidos como signos de determinada aceção. A cena como objeto e os objetos em cena não são concebidos como metáforas de uma comunicação que querem realmente originar, mas como entidades por si mesmas no jogo da criação de sentidos em que “os espectadores são forçados a uma permanentemente atividade criativa pela própria obra em si” (*ibidem*: 54). Esta permanente atividade criativa só se mantém em funcionamento se permanecer em laboração um certo mistério na forma como a cena nos apresenta todos os seus componentes e se, em cada revelação, se forem mantendo interrogações por responder, problemas por resolver.

Este tear era do tamanho da boca de cena, um tear do tamanho do mundo, cuja escala fazia abandonar a ideia de instrumento controlado por homens para uma outra em que os homens são controlados pela máquina que, não podendo parar, nos exige o ato de a colocar em funcionamento. Aquando da entrada do espectador, aquela coreografia em quase surdina já estava em funcionamento, fazendo crer que não era por ele que estavam ali a urdir a trama, era um propósito metafísico que nos era dado a testemunhar. Tudo parecia extra-humano e, ainda assim, tão perto das mãos humanas, do saber inventado pelos homens para dar conta de realizações maiores do que ele.

Uma pequena máquina passava entre a teia, levando o fio de um lado para o outro, desenhando assim a horizontal e depois, por gestos de cordas, cordas que

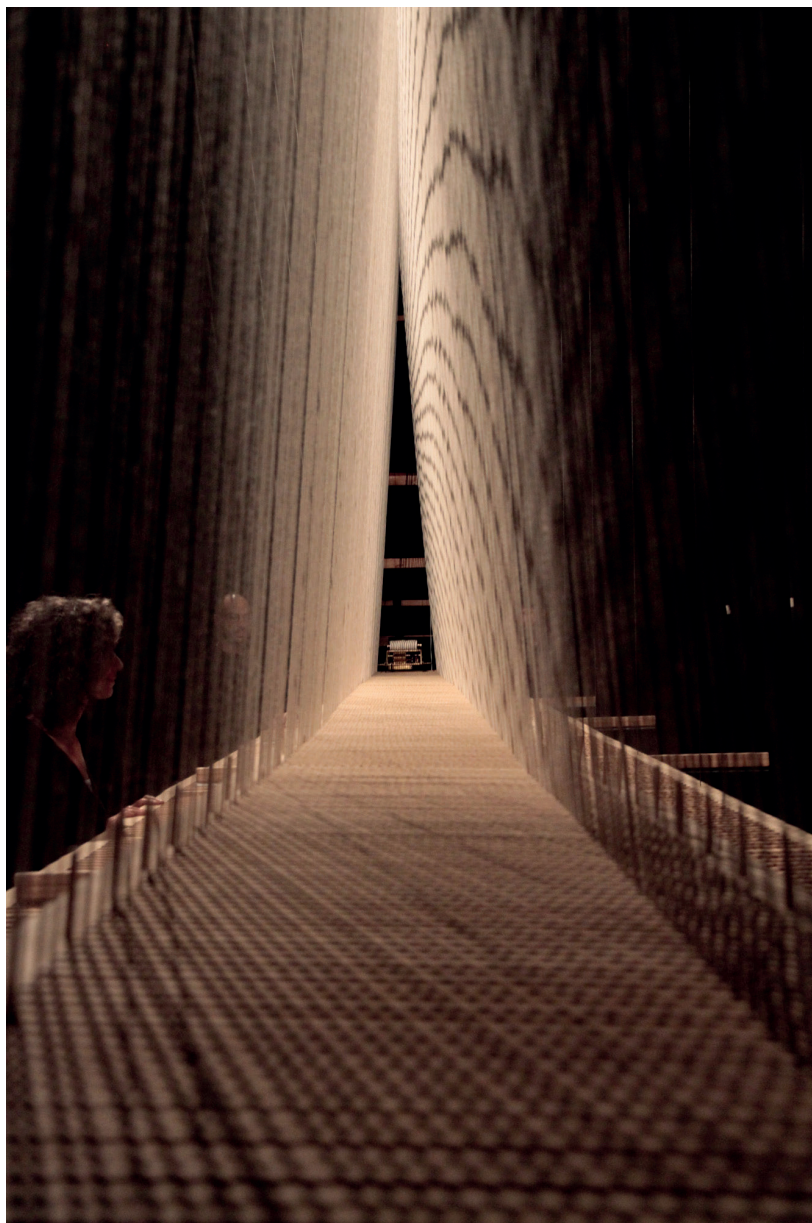


Fig. 4 - Ditado, criação do Projecto Teatral, 2015



Fig. 4 - Ditado, criação do Projecto Teatral, 2015

puxavam madeiras e madeiras que puxavam o fio, o fio subia e juntava-se a outros fios, produzindo a trama de cima para baixo como se fossem fechando a janela para o espaço sagrado. Os maquinistas tinham tarefas muito bem definidas, sempre as mesmas, contidas no mesmo gesto e num puro silêncio, e eram os movimentos da máquina que mediam o tempo. Era evidente que “noutra circunstância, uma vez cerrada a cena, poderia pensar-se: caiu o pano sobre a representação. Porém, aqui, a representação é o pano (o ecrã que cai, que não cessa de cair)” (Maia 2015: 98).

A delicadeza das sombras fazia crer que o espaço cénico era feito de desenho cuidado e a conceção minimal de cada elemento continha um lado escultural marcante. Todos os elementos possuíam uma exigência formal que os colocava na esfera não só do cuidado como da transcendência do quotidiano. A luz, cuidadosamente encenada, contribuía para manter o fascínio de ver o mistério a desenrolar-se perante nós, de nos vermos a sermos espectadores de um labor que unia as lides ancestrais do homem à inventividade do futuro e, nessa medida, suspeitamos que “o Projecto Teatral poderia declarar: no teatro, não é o teatro que nos interessa: é a condição humana. Ou então, mas vai dar ao mesmo: o teatro – pensado sem essência própria, simplesmente como projecto – é o que mais nos interessa porquanto expõe a condição humana” (*ibidem*: 68).

Em experiências como *Ditado*, o engenho dos materiais apresentados acompanha um modo de questionamento em aberto, onde as interrogações parecem manter-se, independentemente de qualquer sentido denunciado pelas ações. A tangibilidade das suas propostas e, ao mesmo tempo, a evidência clara da abertura de sentido faz de *Ditado* um espaço artístico em que “os dois processos de

percepção e de construção de sentido se relacionam entre si de uma nova forma [...] a percepção determinava a formulação de sentido ou, para dizer de forma ainda mais radical, a percepção era interpretação” (Fischer-Lichte 1997: 67).

A consciência desta formulação determina que “o próprio ato de olhar foi entendido como um processo ativo e criativo” (*ibidem*: 65) e, “no teatro, a circunstância de olhar é uma ação” (*ibidem*: 59). Este olhar como ato fundador e produtivo não é um olhar descritivo ou evidente, é sim um olhar que mergulha nos enigmas sem querer resolvê-los numa identificação simplista. É um olhar que, seduzido pelo mistério da incógnita, abraça com o fascínio das incertezas. É, portanto, um mistério não como charada a resolver, mas como um problema no sentido filosófico. Stéphane Ferret defende que “um problema filosófico, à partida, não é uma interrogação técnica ou esotérica, reservada apenas a especialistas. Mas uma perplexidade de ordem geral que, seja qual for o tema abordado, não admite uma resposta evidente” (Ferret 2007: 8).

Seguramente que o Teatro está intrinsecamente ligado à possibilidade de ser visto, “mas é escasso dizer que o teatro é o lugar criado para ver (literalmente: um instrumento para a visão: théa-tron); importa acrescentar que o teatro é o lugar para ver o vazio de tudo o que é – e que tal é o significado mesmo da contemplação” (Maia 2015: 46). Tomás Maia diz ainda, a respeito dessa contemplação no teatro, que:

testemunhar, somente testemunhar, é cindir o templo em dois: cena e fora-de-cena. A testemunha instaura a cena pondo-se, no interior do templo, fora de cena. Para a testemunha não há mistério, consagração ou salvação; há – se ouvirmos de novo a palavra, e se a instauração da cena transportar sempre em si a memória do templo –, há, somente, con-templação.

(*ibidem*: 22)

A contemplação é o instrumento de relação com a visualidade da cena, é o olhar como ato de ação que admira e reflete sobre as potencialidades do mistério e não exatamente sobre a sua resolução. O cenográfico responde então a esta solicitação – longe de um quebra-cabeças para desvendar um significado prévio –, a de materialização de um problema para contemplação. Como a “filosofia [que] trata de problemas conceptuais, para os quais não dispomos de meios empíricos de prova” (Almeida 2009), o cenográfico orchestra espaços intrigantes sobre os quais a atribuição de um significado irrevogável não é possível. Stéphane Ferret escreve ainda que:

Um problema filosófico é por natureza intrigante: julgamos possuir a resposta; todavia, logo que tentamos formular as razões que justificam aquilo de que estamos persuadidos, apercebemo-nos com espanto, ao mesmo tempo que nos vamos apercebendo dos nossos preconceitos, que somos incapazes de

articular uma resposta firme, susceptível de esgotar a questão, e depressa caímos num abismo de perplexidade.

(Ferret 2007: 8)

A cenografia como problema é, por natureza, intrigante (como o problema filosófico) e não reivindica nem se reconhece em respostas óbvias ou acertadas. Reconhecer e criar cenografia sob esta lógica faz nascer objetos (matérias cenográficas) que não se esgotam em evidências, pelo contrário, devolvem muitas vezes, ancoradas nelas, premissas insólitas, excêntricas ou mesmo discrepantes. Além de mais, a cenografia como problema – a perplexidade exposta na cena – com acesso a todo e qualquer espectador, é um problema sobre o qual todos podem pensar e sobre o qual todos podem ter “experiências de pensamento”.

Pensando que “uma experiência de pensamento é uma situação imaginária extrema que permite ilustrar ou comprovar uma crença metafísica e que, por não sofrer qualquer condicionamento, força o pensamento a ir até ao fundo de si mesmo, até ao extremo dos seus limites” (*ibidem*: 9), podemos tomar a criação cenográfica como uma manifestação que incita o pensamento a ir até ao fundo de si mesmo. A cenografia não é, por isso, uma construção com a energia de um ato de finalização, é mediação de um processo de enriquecimento e de reflexão, ainda que seja através de universos ficcionais, porque “o interesse das experiências de pensamento é, ainda assim, bem real: denunciar as nossas ilusões, escapar à caverna das nossas crenças familiares” (*ibidem*).

O desígnio aqui descrito reclama à cenografia que se pense como uma estrutura complexa e que solicite a si mesma e ao seu contexto de cooperação uma exigência incompatível com soluções óbvias ou reducionistas. Este requisito, validado pela anuência dos espectadores como criadores de sentido do gesto cenográfico questiona mais uma vez ideias clássicas de representação, o que leva McKinney e Palmer a firmarem a sua caracterização de um cenográfico habilitado com liberdade e personalidade, por contraponto a uma visão tradicional, nos termos de Tim Ingold desta forma:

Uma abordagem tradicional de cenografia como a criação de uma representação completa do mundo, vista no enquadramento do proscénio é, nos termos de Tim Ingold, um modelo de arte “*hylomorphic*” que vê a matéria inerte (*hyle*) dotada de forma (*morfe*) e significado através de um artista.

(McKinney 2017: 6)

Recusando portanto, pensar a cenografia unicamente como estratégia comunicativa visual no núcleo de um espetáculo, ela deixa também de se estruturar como estratégia formalista com significado retroativo e por isso *morfe*; esquiva-se de ser pensada por um artista como uma espécie de correspondência ou tradução de uma expressão ou pensamento originário em si. Esta negação estabelece um

vínculo com a cenografia que se mostra como problema, pois também ela não solicita do espectador o ato de “ler de trás para a frente a partir do objeto acabado até uma intenção inicial na mente do agente” (*ibidem*: 7), mas um “processo de ‘acompanhamento de materiais’; uma troca interativa entre materiais e artista e espectadores de igual forma” (*ibidem*). Esta perseguição de materiais, enunciada por McKinney como modelo de percepção que se elabora a partir da manifestação da matéria e não da resolução de um sentido inicial, confirma a premência da contemplação face a um olhar mais prático, menos reflexivo, cujo objetivo é a identificação e não a problematização.

Ditado é uma criação que personifica esta abordagem, que oferece uma percepção conduzida pelo “acompanhamento de materiais” num percurso que não procura a sua justificação mas sim uma relação de percepção pura, de pura contemplação.

Torna-se claro, que neste espaço de criatividade, “depurar (katharein) é passar do ver para o contemplar; é suspender a coisa no seu nada” (Maia 2015: 47). Esta depuração não tem sempre um sentido parco, moderado ou económico, tem sim uma inclinação de suspensão, de desligamento de outros vínculos que força o pensamento ao limite de si mesmo, pois na realidade, no caso do coletivo Projecto Teatral, “esta depuração deu origem a experiências sensoriais intensas [...] essencialmente baseadas no trabalho sobre o espaço e na construção de objetos, promovendo um envolvimento emocional, intelectual e pessoal” (Azevedo 2017: 139). Assim, a depuração é igualmente um investimento na capacidade infundável de o real criar discurso e um procedimento que aloja nele o mistério, uma vez que “a ênfase na materialidade do corpo apresentada no palco foi acompanhada de uma mudança da tendência que se dirige para a clareza dos sinais de atuação para uma tendência em direção da ambiguidade” (Fischer-Lichte 1997: 66). A vocação para a ambiguidade mantém o cenográfico na esfera do problema, porque a etimologia da palavra problema conduz ao “grego *probléma*, ‘sujeito de controvérsia’, ‘questão’” (Clément *et al.* 1997: 316).

Ao sermos conduzidos por uma sensibilidade comum, problema pode significar uma “questão de ordem geral, que faz apelo à discussão e à reflexão, e que constitui uma preocupação” (*ibidem*), mas, se tomarmos o problema numa ótica filosófica, teremos de o considerar como uma “questão de ordem teórica ou prática cujas apostas são decisivas e as soluções sempre discutíveis” (*ibidem*). É esta ordem de problema que interessa exportar para a cenografia, um problema sempre debatível e cuja colocação é determinante para o seu processo de questionamento porque “um problema é efetivamente uma questão que, em vista de uma resposta, deve ser tratada por etapas” (*ibidem*). Estas etapas relacionam o problema filosófico e a cenografia com uma indagação em contínuo que não se propõe propriamente a uma resolução – no sentido do desaparecimento da questão – mas que se oferece ao processo de inquirição como ação do pensamento porque, “contrariamente ao problema matemático, o problema filosófico nem sempre procura ser resolvido” (*ibidem*).

Em todo o caso, o problema matemático tem também uma característica significativa para a cenografia aqui problematizada, pois pode ser considerado uma “dificuldade para resolver, determinando uma solução (desconhecida) a partir de um conjunto de elementos (conhecidos)” (*ibidem*). A cenografia como problema apresenta-se como uma situação/questão, em que a resolução não é da ordem da aplicação técnica de métodos ou truques, mas da ordem da invenção. Na matemática, um problema é uma situação para a qual não se conhece o caminho para a sua resolução, para a qual é necessário o emprego da criatividade e, por isso, distinto de um exercício em que apenas se aplicam os conhecimentos obtidos. Igor Inácio Gomes Monteiro, ao estudar a resolução de problemas no ensino da matemática, regista que:

se uma questão por mais complexa que possa ser, ou por mais tempo que ela possa tomar de uma pessoa for resolvida através de conhecimentos já ensinados ou que teriam que ser aprendidos para resolvê-la trata-se de um exercício [...] Por outro lado quando ocorre o oposto, quando não é possível resolver uma questão através de um algoritmo que forneça facilmente a resposta desejada e o indivíduo é obrigado a pensar de uma maneira mais complexa, desafiante, sem previsão de retorno, trata-se de um problema.

(Monteiro 2015: 12)

Ditado é um problema. É um problema porque nos inclui numa dimensão complexa entre a representação e a ação, da qual não podemos sair rapidamente pela descoberta de um algoritmo que finde esse mistério. É um problema porque nos devolve matérias ainda reconhecíveis, sobre as quais posso convocar as minhas memórias e saberes acumulados, mas em formatos desafiantes e disciplinadores de novas abordagens.

A especificidade de um problema reside no facto de que resolvê-lo não significa necessariamente que se tenha um método para o resolver, todavia terá de haver disposição porque um “problema é algo que exige de quem deseja resolvê-lo uma ação, uma iniciativa para resolver algo desconhecido, exige criatividade, percepção e não algoritmo” (*ibidem*). O público é convidado a agir, a tomar o seu estado de contemplação como uma ação e, em ordem a construir sentido para a cena e com a cena, terá de se implicar, comprometendo a leitura da obra à dimensão da sua iniciativa. Do ponto de vista da criação cenográfica, esta alteração pode parecer menor, mas é estrutural de uma nova forma de entender o papel do cenográfico nas artes de palco, sendo significativa na variedade de formas com que um criador desenha um espaço cénico e ainda mais transformadora na forma como o público se relaciona com ele.

Frank Den Ouden caracteriza o cenográfico como um sistema instável e cuja sobrevivência está dependente do seu decorrer performativo e por isso afirma que “todas as obras cenográficas, seja uma exposição ou uma peça, uma instalação ou uma performance, evocarão um certo espaço narrativo que é essencialmente

instável e que deixará de existir depois do seu tempo” (Den Oudsten 2011: 17). A instituição de uma realidade cenográfica está, portanto, subjacente à instalação de uma conotação narrativa do espaço, cuja sobrevivência está dependente da manutenção dessa narratividade. O problema pode então, nesta dimensão, ser um aliado, não só do início do estado de contemplação como também da sua continuação. Uma vez que o problema não se resolve, mas mantém um estado de questionamento em curso, essa tensão pode garantir a sustentação de uma certa narratividade problemática em permanência. Esta espécie de argumentação em causa própria é quase uma forma de dissertação no sentido em que “toda a arte da dissertação consiste em transformar habilmente uma questão (a do sujeito) num problema – ou ainda numa problemática –, ela própria portadora de uma reflexão pessoal, coerente e concludente” (Clément *et al.* 1997: 316). A cenografia torna-se problemática, propõe-se à discussão de questões portadoras de reflexão pessoal de ambos os seus produtores, os artistas e os espectadores.

O problema pode, nesta medida, ser um objetivo, uma qualidade, mas também um recurso. Apresenta-se não só como dimensão conceptual como também metodologia processual – a “problemática” – que instaura o cenográfico. A “problemática” é uma transformação performativa que permite investir significado na matéria da cena, contudo incorpora nela uma duplicidade inevitável. Sobre o espaço dado a características como o antagonismo, a contradição e até mesmo a incongruência que este processo autoriza, Den Oudsten assume:

A transformação [da realização final numa forma significativa] sempre será um processo crítico altamente contingente e, inevitavelmente, manifestará mudanças conceptuais, posições indesejáveis, matéria escura, domínios inacessíveis e dimensões parasitas [...] Esta é a expressão do *obscenographic*, o elemento incontrolável [...] assegurando que a encenação mantém uma natureza aberta e pró-ativa, que é necessária à participação do visitante ou do espectador.

(Den Oudsten 2011: 17)

O autor caracteriza assim uma das facetas de um objeto cenográfico – espolado por um processo crítico de problematização (como se tivesse sido ativado por uma problemática) – como *obscenographic*, o lugar da tensão, da contradição, das posições contestáveis, da incerteza das categorias utilizadas e das ideias indomáveis. Nessa medida, sustenta que “o paradoxo da cenografia discursiva reside na sua necessidade da natureza desestabilizadora da *obscenography*, o seu contraponto” (*ibidem*). Tratar de forma consciente a cenografia como um problema é assumir, na esteira de Frank Den Oudsten, a posição de *obscenographer*, que no interior do campo disciplinar da cenografia pretende criar lugar para “questionar a aparente estabilidade das pedras angulares e dos pontos de ancoragem da cenografia como está estabelecida, e para desestabilizar o seu programa conformista, socialmente

aceitável e respeitável” (*ibidem*).

A cenografia de *Ditado* propõe, desta forma, um jogo múltiplo suscitado por uma obscura qualidade dos materiais (a qualidade obscura advém do que não é evidente, porque o que é evidente não se desdobra em várias dimensões ou agregações) que, aparentemente comuns, contavam com a sua capacidade associativa uma vez que:

elementos aparentemente insignificantes com qualidades obscuras têm o poder de gerar cadeias de associações que, por sua vez, fazem a memória e a imaginação oscilarem [...] Um enigma tão eficaz deveria ser o objetivo de todas as encenações. Deveria transportar-nos para um estado de inteligência ampliada e para uma flexibilidade emocional cara-a-cara com as dimensões enigmáticas da encenação.

(*ibidem*: 43)

A desconstrução e estranheza que espaços cenográficos como o de *Ditado* propõem convocam dimensões de pensamento, mas também de reação emocional exponenciada pelo face a face próprio do dispositivo teatral e, por isso, o enigma (ou o problema) como propósito de qualquer encenação/criação pode ser o desígnio da sua formatação cenográfica. Pode, inclusivamente, como em *Ditado*, ser o lugar onde esse enigma/problema reside, pois “o enigma determina a seriedade da estética” (*ibidem*: 39).

Defendemos portanto que a cenografia não resolve problemas: cria-os. Desenha-os a partir de um processo versátil, muitas vezes intuitivo e aberto, em que um pensamento inclusivo – capaz de agregar todas as dimensões coletivas de que o trabalho cenográfico se alimenta e as que ele alimenta – é uma estratégia produtiva. Exercida desta forma, é um motor surpreendente e instigante para a criação coletiva, sobretudo em dinâmicas mais multidisciplinares e inquisidoras de novos formatos que proliferam na cena contemporânea, porque “a cenografia deve sempre advogar o enigma das coisas [...] uma das questões básicas da cenografia é como se poderá melhorar uma encenação com a dimensão enigmática” (*ibidem*: 42). E se por uma razão ou outra, em meios académicos ou profissionais a cenografia tenho sido ou é um problema, talvez pudesse ter deixado de ser, ou deixar de ser ainda, se a tomarmos verdadeiramente e com seriedade estética como um problema.

Bibliografia

ALMEIDA, Aires (org.)

2009 *Dicionário escolar de filosofia* (segunda edição). Lisboa: Plátano Editora.

AZEVEDO, Eunice Tudela

2017 “Um espaço de transdisciplinaridade: Projecto Teatral, Karnart, Visões Úteis e Circolando”, in *Teatro português contemporâneo. Experimentalismo, política e utopia [título provisório]*. Lisboa: TNDM II e Bicho-do-Mato, pp. 135-153.

CLÉMENT, Élisabeth; DEMONQUE, Chantal; HANSEN-LØVE, Laurence, e KAHN, Pierre

1997 *Dicionário prático de Filosofia*. Lisboa: Terramar.

DEN OUDSTEN, Frank

2011 *Space, Time, Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

FERRET, Stéphane

2007 *Aprender com as coisas - uma iniciação à Filosofia*. Lisboa: Edições Asa.

FISCHER-LICHTE, Erika

1997 *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.

MAIA, Tomás

2015 “Limiar do teatro”, in *nenhuma entrada entrem*. Catálogo de exposição. Lisboa: Maria Matos Teatro Municipal e Culturgest, pp. 7-98.

McKINNEY, Joslin, e PALMER, Scott (ed.)

2017 *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Methuen Drama.

MONTEIRO, Igor Gomes

2015 *A resolução de problemas no ensino de matemática*. Trabalho de graduação em licenciatura em matemática, Faculdade de Engenharia de Guaratinguetá. São Paulo: Universidade Estadual Paulista.

António Polainas

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

Teatro em Televisão – Cenografia - RTP 1958 - 1994

Resumo

A cenografia de televisão permanece, até os dias de hoje, como uma das áreas menos exploradas e estudadas no campo audiovisual. Este trabalho propõe uma breve e sucinta evolução histórica da cenografia de televisão, dando particular atenção à cenografia de televisão de teatro, destacando técnicas e princípios específicos. Através de uma abordagem histórica e técnica, procura-se demonstrar a importância da cenografia na criação de ambientes e na narrativa televisiva.

Palavras-Chave: Televisão, teatro, Cenografia e Design de Cena.

Abstract

Tv Set Design, remains, to this day, one of the least explored and studied areas in the audiovisual field. This study proposes a brief and concise historical evolution of television scenography, with particular attention given to theatrical television scenography, highlighting specific techniques and principles. Through a historical and technical approach, this work aims to demonstrate the importance of scenography in the creation of environments and in television narrative.

Key words: Television, Theatre, Scenography, and Stage Design.

Introdução

Em 1936, a Inglaterra inaugurou o primeiro serviço público regular de televisão - a BBC. Nos anos 50, as emissões de televisão conseguiram estabilizar tecnicamente o seu sinal, garantindo, dessa forma, uma produção segura e contínua de programas. Os programas de televisão, principalmente nos Estados Unidos, tornaram-se muito populares, especialmente as “*soap opera*” (as atuais telenovelas), que receberam esse nome devido aos seus principais patrocinadores serem as fábricas de sabão. O seu êxito comercial impulsionou a sua comercialização na Europa. No entanto, enquanto nos Estados Unidos o sistema de televisão era o NTSC, a Europa possuía os sistemas PAL e SECAM, o que dificultava a exportação direta desses programas. Para contornar essa limitação, os Estados Unidos começaram a produzir e exportar suas séries em filme. Isso levou à adaptação das técnicas de produção cinematográfica na televisão. Uma das mudanças imediatas foi a alteração na disposição das câmaras, que passaram a ser posicionadas de forma mais livre e criativa, em vez de estarem alinhadas de frente como numa plateia de teatro. Esse novo processo, no entanto, exigiu que todos os componentes técnicos envolvidos se adaptassem para manter a consistência da atmosfera em cada cena ao longo da ação.

Essa mudança resultou em uma representação menos teatral. A direção, que inicialmente era composta por apenas três ou quatro planos geralmente fixos, passou a utilizar dezenas de planos. O cenário deixou de ser apenas um plano de fundo da cena para passar a desempenhar um papel primordial na realização.

Com o desenvolvimento da produção de programas, a área de cenografia ganhou importância e os profissionais responsáveis perceberam rapidamente que os cenógrafos de teatro não possuíam os conhecimentos necessários para lidar com os problemas relacionados às novas exigências da televisão. Foi necessário criar um novo tipo de profissional de cenografia capaz de dominar a linguagem específica da televisão. Consciente dessa necessidade, a BBC contratou pela primeira vez, arquitetos para desenvolver um modelo de produção cenográfica que atendesse às exigências audiovisuais. Assim, no final da década de 50, Richard Levin, responsável pela área de design da BBC, criou uma estrutura de cenografia de televisão que combinava a criatividade do arquiteto com a metodologia de projeto da arquitetura. A arquitetura passou a desempenhar um papel importante na cenografia de televisão, impulsionando os avanços nessa área sendo o conhecimento da arquitetura, atualmente, essencial e imprescindível para o trabalho de cenógrafo e para a consolidação da cenografia de televisão como arte e disciplina.

Teatro em Televisão – RTP

A primeira peça de teatro transmitida na Radiotelevisão Portuguesa foi “Monólogo do Vaqueiro”, de Gil Vicente em 1957. A sua produção ilustra bem o nível de conhecimento em cenografia que existia na empresa naquela época. Antes da montagem do cenário, o departamento de engenharia dos estúdios instalou uma estrutura metálica feita com tubos de construção civil para fixar o cenário – os técnicos desconheciam que os cenários eram autoportantes.

A execução desse primeiro cenário também refletiu as precárias condições de trabalho existentes: as portas e janelas foram reaproveitadas de restos de outros cenários dos estúdios de cinema da Tobis, a maioria dos adereços foi emprestada por familiares de Marcelo de Moraes – responsável da cenografia, a execução foi dos carpinteiros do Teatro Monumental e, por fim, os telões foram pintados pelo cenógrafo do Teatro Nacional.

Curiosamente, passaram-se 66 anos desde essa primeira representação de uma peça de teatro e ainda não existe consenso em relação à designação do teatro na televisão. Ao longo das últimas décadas, foram feitas várias tentativas, sem sucesso, para encontrar a denominação ideal que caracterizasse o teatro na televisão. Entre as expressões mais comuns encontravam-se: «teatro», «teleteatro», «dramáticos», «teledramáticos», entre outras. Em 1980, o realizador Herlander Peyroteo, num artigo publicado na RTP intitulado Scorpio, abordou essa questão da seguinte forma:

«... Os dramáticos em televisão (teatro) podem apresentar-se sob várias formas, sendo importante classificá-las de modo a evitar as confusões que frequentemente ocorrem, quer no campo da programação, quer na produção ou na crítica...».

No decorrer do seu artigo, o conhecido realizador defendeu três categorias distintas:

«...Com a Televisão como meio de transmissão, considera-se «teatro» a transmissão de uma encenação teatral, ou seja, a captura de uma peça de teatro realizada num teatro. No entanto, a televisão é também um meio de criação e, nesse âmbito, é possível ter: «Teleteatro» - como uma adaptação para a encenação televisiva de peças de teatro, ou então «Teledramático», como um produto escrito de raiz e construído de acordo com as técnicas de televisão...»

A cenografia de uma peça de teatro está submetida às regras do teatro, mas no caso da televisão, a cenografia de qualquer peça é concebida de acordo com uma planificação cinematográfica, considerando elementos como planos, movimentos de câmara, entre outros. O próprio estilo de representação adotado pelos atores é diferente. Enquanto no teatro a ação apresenta um carácter global da cena, na televisão

ela se desenvolve num ambiente diverso, com exigências distintas e, sobretudo, sem a presença do público que sustenta e aprova (ou desaprova) a atuação.

Na televisão, é o realizador que controla o produto final e define o ponto de vista do espetador. Nas palavras do realizador Luís Filipe Costa: «*Submetem-se os códigos do teatro ao poder da imagem...*».

Cenografia de televisão - Teatro

Como acima referido, o esquema cenográfico nas primeiras representações em televisão apresentava ainda grandes semelhanças com a encenação teatral. A disposição das câmaras era linear, posicionadas de frente para o cenário, assemelhando-se à configuração teatral: uma das câmaras estava colocada em frente ao cenário, enquanto outras duas ficavam posicionadas nas laterais do mesmo.

Na sua fase inicial, a RTP possuía apenas um estúdio de televisão que era partilhado por todos os programas da emissão. O teatro, porém, era o programa principal, contando com um número significativo de produções. Conforme mencionado no relatório de cenografia de 1962, o total de peças e rubricas relacionadas ao teatro atingiu a marca de duzentas:

«...No âmbito do título genérico de Teatro, que abrangia programas como «Ribalta», «Noite de Teatro», «Pequeno Teatro», «Folhetins», entre outros, foram produzidos 149 programas, enquanto a rubrica «Ribalta» contou com 42 edições...».

As temáticas teatrais ocupavam diariamente um espaço na programação, mas as limitações consequentes de tudo ser em «direto», aliada ao elevado número de outros programas, frequentemente gerava dificuldades de produção. Como exemplo, refira-se os relatórios da época dos responsáveis de produção que expressavam a sua insatisfação em relação à disponibilidade dos artistas para atender a todas as solicitações:

«...igualmente agravou-se o problema de carência de artistas disponíveis para a atuação em emissões ao vivo na RTP, dada a coincidência de horários destas com os Teatros...» (Atividade de Produção de 1962 do Arq. Marcelo de Moraes já como Chefe do Serviço de Produção).

A execução cenográfica tinha como principal prioridade encontrar soluções viáveis de montagem e desmontagem dentro do restrito tempo disponível, ao mesmo tempo que atendia às exigências da realização. Os realizadores das peças teatrais desempenhavam simultaneamente o papel de encenadores, o que ajudou a superar muitos dos problemas cenográficos decorrentes da necessidade de adaptação do teatro à nova linguagem televisiva. Através da combinação de diversos elementos

técnicos e criativos, foram encontradas soluções, por exemplo, quando uma produção necessitava de mais cenários do que eram possível montar, recorria-se a efeitos cénicos, como projeções ou locuções em voz off, para transmitir ao espetador a sensação desses espaços.

A fim de superar a falta de estúdios, a RTP alugou, a partir de 1963, o Estúdio «Cottinelli Telmo», também conhecido como Estúdio da «Tóbis», onde se emitiu, em 1964, o primeiro Grande Prémio RTP da Canção Portuguesa.

Em 1961, Artur Ramos realizou a peça «O Intruso» criando um esquema original e pioneiro na televisão portuguesa: em vez do tradicional ambiente cenográfico pesado e fechado, o cenário era composto apenas por elementos cenográficos soltos, dispostos ao longo das paredes do estúdio. A encenação foi concebida de forma a que o percurso dos atores/personagens no estúdio coincidissem com o desenvolvimento da ação.

Em 1963, a RTP adquiriu equipamentos «telerecording» e, posteriormente, de videotape, o que permitiu uma maior liberdade na composição cenográfica. Cada período de gravação já podia corresponder a um cenário diferente, possibilitando a gravação «cena a cena». O cenário total da peça poderia, assim, ser constituído por vários pequenos cenários, elaborados de acordo com a dimensão do estúdio e com a planificação do realizador/encenador, sendo o produto final montado posteriormente em pós-Produção.

O processo de adaptação do género dramático para a linguagem televisiva, agora com estas novas capacidades, registou novos desenvolvimentos. Com mais estúdios e técnicos de cenografia, tornou-se possível projetar um cenário que atendessem às exigências da encenação/realização, deixando de haver uma separação física entre os espaços para dar lugar a uma estreita ligação entre eles – ex. o ator saía de um quarto, passava pelo corredor e entrava na sala, sendo todo o percurso captado pelas câmaras.

A cenografia deixou de ser estática, e todo o espaço podia ser móvel. As paredes poderiam ser parciais ou totalmente desmontadas, ou ainda conter aberturas camufladas para a passagem das objetivas das câmaras. Quadros nas paredes ocultavam aberturas de captação, e câmaras suspensas na grelha de iluminação permitiam novos ângulos, etc. A câmara podia finalmente movimentar-se ao longo de todo o espaço cenográfico, capturando imagens em 360°.

Esses foram os anos dourados da produção de teatro na RTP. Na década de 80, o número de profissionais de cenografia ultrapassava a centena, e os projetos de cenografia acompanhavam essa evolução, tornando-se cada vez mais complexos.

Vários fatores, já mencionados, contribuíram para o abandono progressivo das produções teatrais na década de 1990. O teatro foi perdendo progressivamente a sua importância até ao seu desaparecimento total nas grelhas de programação. O declínio do teatro coincidiu com a importação do formato das telenovelas. Através de parcerias com o Brasil, especialmente com a TV Globo, a RTP deu início à era das novelas com “Gabriela, Cravo e Canela”.

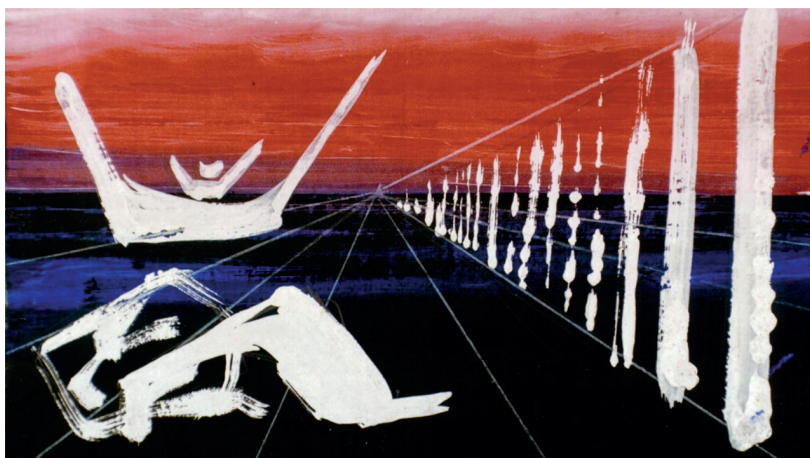


Fig. 1 - Maquete pintada, anos 60.

Representação do projeto cenográfico para teatro em televisão – RTP

A tradição teatral e a formação em pintura dos primeiros designers de cenografia da RTP tiveram uma grande influência na representação do projeto conceptual de cenografia.

O teatro era a referência dos primeiros cenógrafos da RTP, por consequência a representação da proposta de cenário era através da, denominada, «maquete pintada». (fig. 1) Os «maquetistas de teatro», como eram conhecidos, pintavam perspectivas do cenário que serviam de base para a construção de uma maquete volumétrica. Essa maquete era o modelo de referência para a execução do cenário, normalmente baseado na tradição teatral com telão pintado, engradados e repregos.

A execução cenográfica manteve as características teatrais durante mais de duas décadas, no entanto, o desenvolvimento da linguagem audiovisual determinou o estabelecimento de novas regras na conceção dos projetos. O projeto cenográfico em televisão ganhou uma identidade própria distinta do de teatro ou cinema. No teatro, o público vê a ação de acordo com a sua localização, ou seja, tem uma perspectiva fixa dependendo do lugar que ocupa e tem sempre uma visão global e não detalhada da cena. A perceção do espaço cénico, no teatro, é direta, ao contrário da televisão, onde o espaço cénico é sempre captado por várias câmaras e a perceção do espectador resulta de uma sequência de planos que vão revelando o espaço. Além disso, o ponto de vista do espectador, ao contrário do teatro, não é fixo, a sua visão está em cada câmara e em cada movimento. O espectador vive a ação através da câmara.

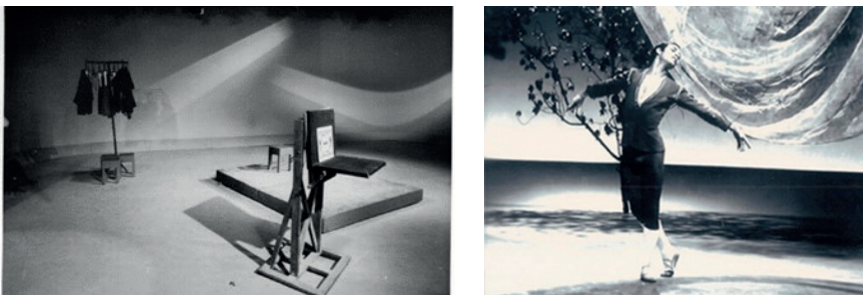


Fig. 2 - Bailado, anos 60, e cenário para peça de teatro A traição do padre Martinho

Nas décadas de 1950 a 1990, o criativo representava a sua ideia através de perspetivas pintadas que ilustravam os possíveis enquadramentos das câmaras e de um modelo tridimensional do cenário (maquete). Todo o processo de desenho era manual e utilizava-se a técnica do «storyboard» para estudos mais detalhados de captação de planos, apoiado por um «medidor de ângulos» que fornecia a angulação das objetivas das câmaras, fornecendo uma precisão aproximada do resultado final.

No século atual, a RTP, com o desenvolvimento tecnológico na área de imagem, a representação da proposta de cenografia evoluiu, por meio dos novos softwares, possibilitando a sua visualização em imagens 3D e vídeos interativos. Isso permitiu não apenas antecipar a visualização de todo o espaço cenográfico, mas também fornecer uma base de trabalho para o realizador simular a realização do programa.

Tipos de Cenografia - RTP

Em cenografia, não se deve considerar a existência de estilos tipificados. No entanto, é possível distinguir quatro grupos de tendências estilísticas: Neutro, Realismo e Decorativo.

Neutro (fig. 2)

Este tipo de cenário é caracterizado por um fundo neutro, sendo o ciclorama (cortina) o equipamento mais utilizado neste género de cenografia. No entanto,



Fig. 3 - Cenários tipo Realistas

é sempre possível recorrer a outras soluções, como painéis fixos forrados, telas translúcidas ou mesmo efeitos eletrônicos, para a composição do fundo. Estas soluções dependem essencialmente das características específicas dos programas.

Este tipo ou tendência foi muito utilizado na década de sessenta, nos chamados musicais ou variedades, devido à sua facilidade de execução, baixo custo e possibilidade de uma rápida montagem e desmontagem do cenário. Atualmente, esta solução é utilizada em combinação com outros tipos de cenografia, em situações inesperadas e como recurso de baixo custo.

A tonalidade utilizada pelos fundos neutros abrange um leque que vai do negro ao branco. A cortina negra é normalmente utilizada para representar cenas noturnas, institucionais e dramáticas. O ciclorama claro, por sua vez, ao transmitir uma sensação de leveza e pureza, é aplicado para conduzir o espectador a um estado emocional positivo.

Realismo (fig. 3)

Não existem regras para a criação de um cenário realista. Pode parecer um paradoxo, mas a experiência demonstra que a reprodução exata de algo em televisão nem sempre se traduz na sua perfeita receção por parte do espectador. Por exemplo, um chão pintado em papel cenário pode, por vezes, parecer mais realista do que uma aplicação de tábuas de soalho; uma parede de tijolo em poliuretano pode transmitir melhor o ambiente pretendido do que uma parede forrada com tijolo cerâmico.

Existem vários géneros de realismo em cenografia de televisão, sendo os mais utilizados a réplica, o ambiente realista e o realismo simbólico.

Réplica

Como o próprio nome sugere, a réplica é a reprodução tão exata quanto possível de um ambiente específico. É normalmente utilizada em séries históricas ou quando é necessário um recorte com um determinado espaço.

Ambiente realista

É o género mais utilizado em programas de teatro ou de ficção em geral; não se trata de uma réplica, podendo mesmo configurar um espaço não existente, mas deverá possuir as características do ambiente que se pretende e transmitir ao espectador a ilusão de que é verdadeiro. Um cenário imitando a sala do trono de um castelo medieval pode, se tal for necessário, ser a reprodução exata de um local existente, mas também é possível encontrar uma solução cenográfica totalmente original sem modificar a ambiência desejada. Nesta opção, deverão ser considerados os problemas de encenação, iluminação e som, entre outros. Este género de cenografia só é exequível com um resultado satisfatório com um grande conhecimento e domínio da linguagem de televisão.

Realismo simbólico

«(...) Cenário em fundo negro, o chão do estúdio pintado de preto, uma estrutura de janela suspensa na teia; no centro, o ator senta-se numa cadeira de estilo e escreve à secretária, também de época (...).»

Esta descrição de uma cena é o resumo de um cenário do tipo realismo simbólico. Uma cenografia que conjuga elementos naturalistas ou adereços de época com um ambiente cenografado simbólico.

Decorativo

O termo decorativo não significa a existência de decoração num cenário, mas a abstração máxima do cenário mantendo-se o conceito inicial. Consiste na sucessiva eliminação de elementos cenográficos, desde que a sensação de conjunto do cenário seja captável pelo espectador. Extraíndo alguns elementos do cenário é possível manter a sensação de conjunto, apesar de materialmente inexistente. Este tipo de cenografia, de acordo com os princípios básicos do conceito do programa, pode assumir uma das seguintes formas: simbólica, silhueta e estrutural.

Simbólico

Neste tipo de cenografia, quebra-se a relação direta, racional e sensorial entre o espectador e o cenário. O cenário assume um valor simbólico que se obtém através da combinação de jogos de luz, cor e formas, em conjunto ou separadamente.

Por exemplo, a cor vermelha pode ser apenas mais uma cor num cenário, integrada num conjunto, ou, quando devidamente planificada com a ação e com o espaço cenográfico, pode assumir a simbologia da guerra ou do sangue. Segundo o mesmo princípio, quando a iluminação produz um efeito do tipo nascer do sol,

pode limitar-se à representação material desse efeito, ou então, se associada ao contexto da cena, significar a esperança de um novo dia.

Silhueta

A silhueta de formas, sendo uma solução barata, permite alcançar um largo campo de objetivos. Exemplos: pode-se recorrer à projeção de elementos infantis animados em programas de crianças, ao jogo de projeção de perfis em claro/escuro; à sugestão de figuras fantasmagóricas em cenas de suspense, como aconteceu na melhor tradição dos filmes de terror dos anos 30; e muitas outras soluções. Podemos dizer que a utilização deste efeito atua diretamente sobre o subconsciente do telespectador: a sombra de uma mão projetada numa parede pressupõe algo de terrível, do mesmo modo que a projeção no chão de uma forma de teia alertará para o perigo.

Estrutural

O cenário decorativo estrutural também foi muito utilizado nos anos 60. Esta cenografia busca a essência da abstração e, por isso, reduz a forma à sua composição básica. Uma casa poderá ser representada meramente pelas portas e janelas, mas sem uma única parede, e uma floresta por troncos de árvore, sem folhas, pintados e espalhados pelo estúdio. É um cenário de baixos custos, mas que impõe ao criativo um elevado grau de conhecimentos de design.

Conclusão

No final do século XX, o teatro em televisão perdeu sua relevância devido aos altos custos e exigências técnicas e de recursos humanos. As telenovelas se mostraram muito mais atrativas para a maioria dos espectadores, além de serem mais econômicas de produzir. Os atores gradualmente se renderam aos novos desafios da televisão, resultando na criação de um novo universo no panorama audiovisual. O rigor, as técnicas e o conhecimento adquiridos foram substituídos pelos novos conceitos da era da imagem, como a velocidade, a surpresa e o espetáculo. Aqueles que vivenciaram a aventura de fazer teatro em televisão têm, no entanto, a responsabilidade de preservar e defender esse conhecimento, na esperança de um dia o poder repor.

Fausto Viana

ECA USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Trajes realistas nas artes cênicas: Um ensaio a partir das telenovelas

Resumo

A telenovela é um gênero de programa televisivo que tem grande alcance no Brasil. Esta larga exposição faz com que o traje seja muito familiar ao espectador, que tem sido induzido a acreditar que a roupa retratada na telenovela é “realista”. Este ensaio parte de um incidente cotidiano para refletir se é possível de fato que este traje exista, analisando para isso raízes históricas (Saxe-Meiningen; Stanislavski) que contribuíram para a construção da necessidade do autêntico, do histórico em cena.

Palavras-chave: telenovela; traje de cena; realismo; figurino; Saxe-Meiningen; Stanislavski.

Abstract

The soap opera (telenovela) is a genre of television program that has great scope in Brazil. This wide exhibition makes costumes very familiar to the viewer, who has been led to believe that the outfit depicted in soap operas is “realistic”. This essay is based on a simple daily incident and reflects whether it is possible that this costume exists, analyzing historical roots (Saxe-Meiningen; Stanislavski) who have contributed to the construction of the need for authentic, historical costumes in the scene.

Keywords: telenovela; costume; realism; costume design; Saxe-Meiningen; Stanislavski.

I. Introdução

(Por mais atípico que possa parecer em um ensaio de cunho acadêmico, este trecho deve ser lido como uma rubrica de texto teatral ou roteiro cinematográfico. Começa uma abertura musical de suspense) O ano era 2021 e tudo transcorria normalmente em minha casa. Era uma sexta-feira qualquer, dia em que uma senhora, Inácia Miranda Evangelista (Fig.1), executa serviços domésticos. Seu trabalho segue uma dinâmica e sua saída tem hora certa, já que há sempre algo divertido a ser feito depois. Naquele dia, para ela as horas corriam lentas e a sequência de trabalho estava mais tranquila. “Está tudo bem? Não tem que partir?”, perguntei. Naquele dia, não: ela só sairia depois de assistir a *Nos tempos do Imperador* na televisão. *(Fim da música)*

Nos tempos do Imperador foi uma telenovela produzida e transmitida pela TV Globo entre 9 de agosto de 2021 e 4 de fevereiro de 2022. Foram 154 capítulos de um enredo sobre o imperador Dom Pedro II e sua esposa Dona Teresa Cristina, a partir de um caso extraconjugal dele com a Condessa de Barral, preceptora de suas filhas. Naturalmente, como em toda telenovela, há tramas paralelas que ajudam a contar a história.

A novela foi escrita por Thereza Falcão e os trajes estiveram aos cuidados da veterana figurinista Beth Filipecki (Fig. 2), que assinou a criação dos trajes de cena com seu marido, Renaldo Machado. Filipecki se aposentou recentemente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ministrou disciplinas de cenografia e figurino por mais de 30 anos. Na TV Globo, fez figurinos para mais de 50 telenovelas e ganhou um Emmy Internacional por *Lado a lado*, um sucesso em 2012/2013.

Sentado junto à Sra. Evangelista para assistir à novela – o que a teria motivado tanto a assistir o capítulo? – percebi rapidamente que havia um conflito entre o entendimento que ela e a Sra. Filipecki tinham dos trajes. Apesar da formação acadêmica e experiência formal da Sra. Filipecki, a Sra. Evangelista tem formação prática como historiadora da moda e especialista em trajes históricos, sejam eles cênicos, ou não, pois tudo é... “de época”! Aparentemente, ela compartilha este título com milhões de outros brasileiros aficionados pelas novelas folhetinescas.

1. Acho “de época” um termo muito generalizante e por isso sempre opto por “trajes históricos de determinado período”.



Figura 1 - Inácia Miranda Evangelista, em 2015, quando fizemos um editorial. Foto: Fausto Viana.



Figura 2 - Beth Filipecki. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/dZR8FvxstkkwtwyjksYFsF/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.



Figura 3 - Still frame da abertura da novela, onde se lê o nome da figurinista Beth Filipecki. Foto: Fausto Viana.



Figura 4 - A Condessa de Barral (Mariana Ximenes), D. Pedro II (Selton Melo) e D. Teresa Cristina (Letícia Sabatella). Fotos: Divulgação TV Globo.

II. Os trajes de cena

As duas tramas principais giravam em torno do Núcleo do Imperador (o próprio, sua esposa, filhas etc.) (Fig. 4) e o Núcleo da Pequena África, região do Rio de Janeiro em que viveram escravizados e ex-escravizados. Ao que tudo indica, foram as imagens do Núcleo Negro (Figs. 5 a 10) as que geraram mais indignação na Sra. Evangelista.

A Sra. Evangelista, não em tom de séria reprovação, mas de sutil ironia pelo “erro” cometido pela figurinista, disse o seguinte:

Mas, Fausto, veja isso: eles inventam demais! Quando que as mulheres iam usar saias assim? (Fig.7) Meu deus... E esses cabelos? (Figs. 6 e 10) As mulheres nunca usariam cabelos assim, elas não usavam cabelos assim, a gente sabe. Imagina...

Com relação aos demais trajes, ela decretou: “Isso não é possível. Os pretos nunca iam usar roupa assim”. A pergunta que nos instiga é: o que trouxe tanta segurança para afirmações tão “precisas” sobre o traje de cena? As respostas são múltiplas.

As próprias telenovelas são as fontes de formação/ informação deste “público especialista”: a novela *Sua vida me pertence* estreou em 1951, na extinta TV Tupi de São Paulo, há mais de 70 anos! A telenovela faz parte do cotidiano de boa parte do público no Brasil hoje é há muitas opções: sete folhetins nos canais abertos todos



Figuras 5, 6 e 7 - Lupita (Roberta Rodrigues); Zayla (Heslaine Viira); Cândida (Dani Ornellas). Fotos: Divulgação TV Globo.

os dias, podendo chegar à dezessete considerando-se os canais pagos.

A Sra. Evangelista tem 60 anos. Se ela, em média, tiver assistido três tele-novelas por ano, isso dá a brutal totalidade de 180 folhetins, que versam sobre a Turquia, a Índia, o Brasil... e tratam de temas que vão de barriga de aluguel à história de alguma triste herdeira que retorna para sua terra natal por vingança nos anos 1920 (ou 1930 ou 1940, a década em que couber sua dor!).

Os bombardeios temáticos, nos quais o traje está incluído, fazem parte da divulgação da novela, que movimentava muito dinheiro em cotas de patrocínio. Programas específicos, como o extinto *Vídeo Show*, trazem reportagens especiais com a figurinista, as atrizes e atores dizendo como tal traje era desconfortável ou não. A ação midiática ajuda a impulsionar o interesse pelo produto televisivo. Os figurinos passam a ser oferecidos em revistas de moda, de modelagem, de fofocas. Adereços como o bindi indiano, por exemplo, foram vendidos nas ruas, nos grandes centros populares, no tempo da novela *Caminho das Índias*!

A figurinista escreveu que “um trabalho televisivo necessita do entendimento do telespectador, inserindo-o na época de forma simbólica e expressiva, ampliando a ilusão de temporalidade” (FILIPECKI, 2017, p.144). Ela vai mais além ao afirmar que:

O projeto de indumentária não pode desconsiderar a memória do telespectador associada à época, adquirida por um conjunto mais ou menos extenso de meios de aprendizagem: história, literatura, quadros, filmes, fotografias e outras mídias.



Figuras 8 e 9 - Dom Olu (Rogério Brito); Cândida (Dani Ornellas)/ Dom Olu (Rogério Brito).
Fotos: Divulgação TV Globo.

Ela não citou a própria telenovela como formadora, a não ser que a inclua em outras mídias. O público das telenovelas, em geral, não tem acesso a esta bagagem formativa à que ela se refere. Filipecki considera fundamental utilizar o traje como um dos “recursos da dramaturgia histórica para situar o espectador na trama e no período” (2017, p.145), mas seu entendimento sobre realismo é curioso: seu objetivo “é retratar a indumentária do período sem estar rigidamente conformado às questões de autenticidade histórica dos trajes” (idem), e expressa “a cultura material da época retratada pelo enredo da trama e também o momento em que a obra é produzida”(idem), já que de acordo com o figurinista estadunidense Richard la Motte, que ela cita, “qualquer tentativa de uma recriação estará inexoravelmente muito mais amarrada à estética do período da produção do que ao período que está sendo traduzido” (idem, p. 146). Valendo-se do que estabelece o norte-americano para o cinema, ela estabelece que para a teledramaturgia “o figurino deve parecer correto mesmo que, de fato, seja impreciso”, e complementa: “a visão do figurinista, a precisão do período é relativa, pois o figurino deve comunicar o espírito ou a sensibilidade da personagem, mais do que retratar a exatidão do traje à época. (2017, p.146)

A figurinista global tem completa noção da importância e da inserção que o traje tem na obra como um todo: “O figurino de época é um trabalho coletivo que incorpora elementos artísticos, técnicos, emocionais e econômicos na concepção, no desenvolvimento e na produção dos trajes e acessórios” (idem, p. 145).

A elaboração também é voltada para o consumo e aceitação dos trajes — e os questionamentos da Sra. Evangelista fazem parte deste projeto, porque estas



Figura 10 – Balthazar (Alan Rocha) e Abena (Mary Sheila). Fotos: Divulgação TV Globo.

pequenas discussões e embates mantêm vivo o interesse na novela, no produto — tanto que ela não disse que não ia mais assistir à novela; ela deixou de fazer algo mais interessante para assistir àquele capítulo. Indo um pouco além, a figurinista aproxima aquele traje do cotidiano vestimentar das pessoas.

Em entrevista com a ex-diretora do Museu Nacional do Traje e da Moda, em Lisboa, Dra. Madalena Braz Teixeira, ela destacou que o traje é um elemento de grande proximidade ao que temos de mais pessoal e íntimo: o corpo. Mais que isso, o *nosso próprio* corpo, que, conforme ela disse, nós ajeitamos ao menos 20 vezes por dia: ao passarmos em frente a um espelho damos um toque no cabelo, um ajuste na calça, uma endireitada na camisa, e assim por diante. Todo traje é íntimo, pessoal, próprio. Na mesma entrevista não publicada, a Dra. Madalena disse que:

Uma criança de 10 anos, uma faxineira, o diretor de um banco ou uma dondoca percebem o que é traje, percebem o que é indumentária porque eles também vestem. O que eles vestem pode ser diferente: mais bonito, mais alto, mais novo, mais moderno, mais vanguarda, mais clássico, mais roto, mais velho, mais não sei o quê, mas é igual. Também se chama indumentária, também se chama roupa. Portanto é qualquer coisa que a pessoa conhece, vive e vive no cotidiano.

Deste ponto de vista, a Sra. Evangelista tem razão ao criticar os trajes dos negros da telenovela, porque ela os conhece ao mesmo tempo que os desconhece! Conhece aquilo que o próprio corpo dela está habituado a usar, e nisto estão inclusos

os seus cabelos, os seus penteados... Reconhece o traje em que se vê, mas não se vê representada no traje de cena porque ele foi manipulado para causar este efeito de estranhamento, de adaptação ao tempo- espaço, ao atemporal... Ela se vê nas figuras 5 a 10, mas não se vê como mulher do século XIX ou compreende aquela! Faltam elementos para que ela forme este conceito de maneira racional – como falta também bagagem cultural autêntica, estudos de moda e indumentária de fato, e não um diploma obtido por assistir telenovelas – justamente aquelas que manipulam o traje para que ele pareça... real. E ele se torna tão “real” que ela o questiona!

Claro, são poucos os espectadores de telenovela que podem ter hoje no Brasil esta formação, o que não impede sua percepção artística e sensível do tema.

Há também a questão dos corpos. No caso da Sra. Evangelista, e ousaria dizer que na enorme maioria de uma população qualquer, há uma construção corporal que se desenvolve desde muito cedo, pois o corpo se adapta à cultura em que está inserido, gerando um padrão comportamental que vai acompanhar aquele humano pela vida afora. É um conjunto de gestos, atitudes, posturas, maneiras e modos de pertencer a um grupo social.

Dentro deste grupo, os modos e hábitos vestimentares vão se desenvolver da mesma maneira integrados àquele corpo que porta o traje – e aqui, é necessário entender que traje não é só um objeto têxtil. Traje é cobertura corporal, é *indumentum*, aquilo que cobre. Portanto, os trajes ao redor do mundo vão se adequando àqueles corpos que o solicitam: um traje europeizado, por exemplo, com alfaiataria rigorosa, bem cortada, ajustada ao corpo, tem uma razão de ser dentro de um grupo social. Uma etnia africana ou brasileira, por exemplo, trabalha com amarrações que cobrem o corpo (ou parte dele, é verdade) de alguns agrupamentos desde o nascimento. No mesmo continente africano, as crianças do povo Himba, da Namíbia, já lidam com seus corpos cobertos por otjijize (uma mistura de gordura, ocre e erva aromática) desde o nascimento, o que também configura um traje e tem significado próprio. Nos dois casos – europeu ou africano – usar traje ou cobertura corporal independe de status, classe social ou posses.

Marie Riegels Melchior, pesquisadora de moda e design de moda e professora da Universidade de Copenhague, disse que o público que visita um museu de moda ou de traje não precisa ter

um conhecimento aprofundado de história da arte, literatura, sociologia, ou outras disciplinas de cunho intelectual. Pode, ao contrário, ser interpretado através da sintaxe corporal – de como o corpo é escondido, revelado ou imaginado.

(MELCHIOR; SVENSSON, 2014, p.3)

Esta sintaxe corporal que ela menciona é o que ajuda a causar o estranhamento/atração que a Sra. Evangelista sente: ela critica, ao se reconhecer parcialmente em algo que não remete de maneira visual diretamente a ela, mas aceita

e continua assistindo. Parece real, autêntico, verdadeiro, histórico.

Mas não é.

III. O figurino realista

É difícil trabalhar com o “real” que o espectador da telenovela e das outras artes cênicas buscam ou acreditam. Não desejo trabalhar com a definição de real desenvolvida pela Filosofia — por exemplo, a noção de realidade autônoma, independentemente do homem saber ou não dela —, já que isso impediria a concretização deste breve ensaio em algumas páginas. Não há também tanto espaço para se discutir o teatro real, ou teatro do real, como o que tem sido proposto pela produção espetacular contemporânea².

Pavis diz que “a arte realista apresenta signos icônicos da realidade na qual se inspira”, apresentando a origem do termo realismo: O termo realismo aparece no *Mercure Français*, em 1826, com a finalidade de reagrupar as estéticas que se opõe ao classicismo, ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da natureza. (1999, p. 327)

David Lescot, em seu verbete “Realismo”, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* evoca Barthes e seu artigo *O efeito do real*, do qual transcreve:

Desde a antiguidade o “real” estava do lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à ordem mesma da narrativa (imitação ou “poesia”). Assim colocada, a constatação aplica-se naturalmente ao drama aristotélico, o qual bane qualquer referência ao real histórico por não extrair seu princípio senão de si mesmo. Em outros termos, o drama é a imitação de uma ação, impossível defini-lo como transcrição da história ou reprodução da natureza, as quais seriam incompatíveis com o absoluto de seu desenrolar.

(BARTHES, apud LESCOT, in SARRAZAC, 2012, p.155)

O mesmo Roland Barthes publicou o ensaio “As doenças do traje de cena”, na revista *Théâtre Populaire*, em 1955. A primeira moléstia que ele examina é justamente a hipertrofia da função histórica, que ele também chamou de “verismo arqueológico”:

É um mal que se associa à arte burguesa, que exagera tanto nos detalhes das “possíveis verdades históricas”, escondendo o ator atrás de botões, dobras e cabelos falsos que, ao parecerem tão verdadeiros, deixa-se de acreditar neles.

(VIANA; VELLOSO, 2018, p.29)

2. Para não deixar o leitor sem algum direcionamento, sugiro a leitura do texto de apresentação de Sílvia Fernandes para o dossiê da revista *Sala Preta*, intitulado “Teatros do real”, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>, acesso em: 19 fev. 2023). Sugiro também a leitura do artigo “Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea”, da revista *Estudos da presença*, disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/Br8MFszbkr4t4H55DtZ5kMzS/?format=pdf&lang=pt>, acesso: 19 fev. 2023.

Nas artes cênicas, tenho certa tendência a aceitar o surgimento do Meiningen Ensemble, também conhecido como Companhia Meiningen, como um marco fundamental na busca por figurinos “realistas”³. A companhia era um teatro de corte do ducado de Saxe-Meiningen, que mais tarde seria incorporado ao que se chama hoje de Alemanha.

Liderado por Georg II (1826-1914), Duque de Saxe-Meiningen, e cujo diretor principal era Ludwig Chronegk (1837-1891), a companhia excursionou por 17 anos, entre 1874 e 1890, fazendo cerca de 2.600 apresentações por toda a Europa. O Meiningen Museen credits aos professores de Georg II, os pintores Wilhelm von Lindenschmitt (1806-1848), Wilhelm Kaulbach (1805-1874) e Peter von Cornelius (1783-1867), esta busca arqueológica pela verdade, que ele mais tarde colocaria em cena como principal cenógrafo e figurinista da companhia:

Centenas de desenhos de palco e figurino partem da mão do “duque do teatro”, em que ele define a imagem externa de uma produção. Ao fazer isso, ele se esforçou para alcançar uma ilusão total de realidade. (...) Os conhecimentos e competências adquiridos por um conceituado corpo docente tiveram uma influência decisiva na forma como abordou o teatro em geral e as peças em particular⁴.

O objetivo inicial do Conjunto Meiningen era criar, dentro do contexto de um conjunto, exatidão histórica da mise-en-scène – eles procuraram desde o início criar a ilusão do espaço natural nos limites do arco do prosccênio.

Edward Braun, em 1986, ressaltou que o Duque Georg II havia publicado no Deutsche Bühne os seus princípios para dirigir uma peça, dos quais resumo:

– a criação de uma imagem de palco (o efeito pictórico criado pela síntese dos atores com o conjunto e adereços)

- exatidão histórica na mise-en-scène
- um estilo de atuação que usou imitação gestual e vocal precisa
- o uso de roupas e trajes de período ou autênticos
- o uso da orquestração de grupo por planejamento preciso e direção

de todas as cenas de grupo e multidão

Era fundamental para Georg II que a atmosfera do palco fosse o suporte principal de um espetáculo autêntico. Foi através de diagramas e esboços que Georg e Chronegk mostraram aos atores como se deslocar em cena, demonstrando também como se portar em trajes de cena “de época”. Edward Braun destaca que não bastava aos trajes serem autênticos nos mínimos detalhes: “Eles tinham que ser usados corretamente, para serem *roupas*, mais do que *trajes de cena*”, ele diz,

3. O próprio Charles Kean (1811-1868), na Inglaterra, e alguns outros também na Inglaterra, França e Alemanha já haviam sugerido algumas propostas que seriam mais desenvolvidas por Georg II.

4. Disponível em: <https://www.meiningermuseen.de/pages/die-museen/theatermuseum/ueber-das-museum.php>. Acesso em: 19 fev. 2023.

adicionando que “o Duque se certificava através de pesquisas que tanto os trajes interiores como os externos fossem cortados e modelados corretamente” (BRAUN, 1982, versão Kindle). Destaca-se aqui a importância dada à veracidade do traje interno, algo que não era visto, mas poderia ajudar o ator a entender a dinâmica do seu traje. O traje interior aqui são saiotos, blusas, chemises, *drawers*, anáguas, ancas e crinolinas, por exemplo, tudo aquilo que dá forma e suporte ao traje externo, bem diferente em volume de uma cueca slip.

Daqueles que foram influenciados pelo trabalho dos Meiningers, destaco, dentre outros, dramaturgos, como Ibsen; atores, como Henry Irving e diretores, como Antoine e Stanislavski – este último teve e tem grande influência na formação dos artistas da cena no Brasil.

O trabalho com os trajes de cena sempre foi uma constante na obra do russo Konstantin Stanislavski (1863-1938). Inicialmente, a busca por uma verdade cênica – que se opunha ao estilo declamatório e ao *star system*, a supremacia da estrela em relação ao todo do espetáculo – levou Stanislavski a acreditar que os figurinos realistas, como propunham os Meiningers, seriam uma ferramenta de suporte para o grupo de jovens atores, com formação ainda frágil e que viriam a se tornar importantes no teatro russo no futuro, como Meyerhold e Olga Knipper. Seria uma espécie de compensação visual para o espectador, que não via ainda a elaboração interna das personagens pelos atores.

Nesta fase histórica, inicial, realista-naturalista, ele chega ao capricho de colocar membros da companhia do Teatro de Arte de Moscou em um trem e partir para o interior da Rússia para comprar trajes autênticos, tecidos e peças antigas (alguns dos citados abaixo com 300 anos), para serem usados em cena.

É verdade que os trajes de espetáculos como *Tzar Fiodor Ivannovitch* (1898) e *Bela de Neve* (1900) ficaram na memória do público como espetáculos visualmente muito impactantes, embora desprovidos do impacto interpretativo que Stanislavski desejava. Ainda assim, houve a fase da intuição e sentimento, em que se buscava o trabalho intuitivo do ator, em espetáculos como *A gaivota* (1898), *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O cerejal* (1904), nos quais os trajes procuravam revelar a verdade interior.

Da busca por trajes realistas, Stanislavski partiu para muitos e diversos experimentos não realistas bem-sucedidos – basta olhar suas produções de *O pássaro azul* (1908) ou mesmo de *As Bodas de Fígaro*, de 1927, em que “os costumes externalizam, carregam em si, as preocupações do grande mestre. (...) não importa mais a necessidade da reconstituição histórica e precisa: é a teatralidade que importa” (VIANA, 2016, p.102). A estética desses espetáculos parece ter sido ignorada ao longo dos anos.

Mas a onda “realista” não atingiu apenas o teatro.

O cinema teve papel fundamental na construção desta “necessidade” de os trajes serem verdadeiras *réplicas* de trajes históricos. Walter Plunkett (1902-1982), um dos primeiros a usar o título de figurinista no cinema norte-americano, em

1939, levou a execução dos trajes a níveis extremos em *...E o vento levou*. Ralph Siegel, que trabalhou com ele na produção do filme, tinha como única tarefa preparar os trajes interiores (eles, uma vez mais) dos performers masculinos e femininos:

Cada um dos trajes femininos foi cuidadosamente preparado com saíotes; cada um deles estampado com padrões feitos com tinta de aquarela e designs no estilo em voga dos anos 1840-1850. A filmagem nunca capturou os detalhes de nenhum desses trajes construídos para o filme. Walter Plunkett pesquisou a moda dos guarda-roupas e os mínimos detalhes dos trajes interiores dos estilos existentes *ante bellum* da era da Guerra Civil de 1845-47 – as exigências dos trajes masculinos e femininos incluíam que fossem completos em detalhes, mesmo para os figurantes que ficavam no fundo⁵.

Os trajes de *...E o vento levou* passaram a influenciar a moda dos anos 1940 – o que não era novidade no teatro também, já que em algumas produções os trajes eram vendidos no final do espetáculo para senhoras que o desejassem. A Cia Batalcan, de Madame Rasimi, promovia, além dos espetáculos, festas de moda, em que “as vedetes e girls apresentavam à plateia trajes parisienses que seriam lançados nos próximos meses” (SILVA, p.119). Eulógio e Francisco Velasco, da Cia Velasco, promoviam a venda de figurinos dos espetáculos, e para Silva:

Parecia ser prática comum na época. Inclusive, anos mais tarde, na temporada de 1928 da Velasco, o empresário vendeu parte dos figurinos dos espetáculos *Em plena loucura* e *Orgia dourada* para a empresa Manuel Pinto para uso da Companhia de Revistas Margarida Max. (idem p.136)

Nada parece comparável, no entanto, ao que Piero Tosi (1927-2019) e Luchino Visconti (1906-1976) buscaram em obras como *O leopardo* (1963). O frenesi realista fez com que Horacio Silva, colunista do *The New York Times*, publicasse que o seu perfeccionismo era quase “patológico”:

Em “O Leopardo”, as camisas vermelhas usadas pelos soldados de Garibaldi na luta por Palermo foram embebidas em chá, deixadas ao sol, enterradas, mergulhadas novamente, re-expostas ao sol e enterradas para maior verossimilhança (não importa que a própria cena da batalha parecia falsa e era tão cafona quanto uma pizza quattro formaggi)⁶

Em 2019, ano da morte do italiano Piero Tosi, Christina Newland escreveu para a revista AnOther uma homenagem ao figurinista dos figurinistas⁷:

5. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0687703/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 20 fev. 2023.

6. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/09/17/style/tmagazine/t17visconti.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.

7. Como o chamou Hamish Bowles, o famoso editor da revista *Vogue*.

Na famosa cena do baile de *O Leopardo*, Claudia Cardinale estava vestida com organza branca *fresh* da Dior, que cobria uma dúzia de camadas de tule e um espartilho correto para o período; mas todos os demais extras decorativos também usavam figurinos luxuosos, sem que despesas fossem poupadas nos detalhes. Debruçando-se sobre tecidos antigos, botões vintage e levando pouco em conta o conforto, Tosi e Visconti trabalharam para fazer seus atores se moverem e se posicionarem como se fossem de uma época passada. Os tecidos rígidos garantiram isso. E se esses tecidos não pudessem ser encontrados – o que muitas vezes não conseguiam – Tosi supervisionaria uma equipe de artesãos que recriariam esses materiais obsoletos a partir do zero.⁸

Newland, ao apontar que este “zelo febril pela precisão pode parecer um pouco pedante”, destaca que os trajes ajudavam a recriar um espaço em que os atores poderiam entrar em um período histórico, e para Visconti, “que emoldurou seus takes de cena como um mestre pintor, eles eram uma parte intrínseca da personagem” (idem). Neste ponto, o veterano ator Georges Bigot, que atualmente voltou a fazer parte da trupe do Théâtre du Soleil, declarou que: “o figurino também determina o que está por baixo, não só o ator que está ali, mas também a roupa íntima que ele veste. Tudo deve estar em conformidade com o traje da superfície, mesmo os trajes mais escondidos” (FÉRAL, 1998, p.76). Não é fetiche do ator: é composição.

No caso de *O leopardo*, seriam os trajes realistas? Um filme italiano sobre o século XIX, com atores contemporâneos (e nem todos italianos, como o francês Alain Delon e o americano Burt Lancaster) e tecidos da Dior, fundada por um francês nascido em 1905, e morto em 1957, antes do filme?

Não. Evidente que não. Talvez possamos falar em estética de cunho realista, ainda que as implicações do termo estética possam trazer discussões ainda mais complexas. A sanha fetichista, uma espécie de gana que só se satisfaz com aquilo que pode ser “autêntico”, de um determinado período histórico, se desfaz em fumaça. Tosi buscava refazer tecidos históricos, mas como isso seria possível se o agente histórico — o tecelão — não vivia mais? As mãos que teciam ou operavam o tear não existem mais, assim como se destrói um tecido histórico se usado em cena, já que não tem mais resistência para isso.

8. Disponível em: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11866/piero-tosi-obituary-costume-designer-visconti-fellini-leopard-death-venice-medea>. Acesso em: 20 fev. 2023.

IV. Considerações finais

O traje deve encontrar também essa espécie de equilíbrio raro que lhe permite ajudar a leitura do ato teatral sem atravancá-la com qualquer valor parasita.
(Roland Barthes)

A telenovela, o agente que estimulou a reflexão presente neste breve ensaio, faz uso da recriação histórica. No texto *Tecidos, vestimentas e moda no Brasil do século XIX*, eu trouxe à tona a discussão:

Recriação histórica parece bem adequado porque usamos técnicas de construção que surgem da investigação de trajes do período, mas eles serão feitos com material contemporâneo. A escolha desse material vai depender da criatividade e da necessidade de expressão do figurinista, diretor de arte, cenógrafo, alfaiate, costureira ou de quem quer que assuma a criação de trajes de um espetáculo.

(ITALIANO; VIANA, 2015, p. 48)

Cada vez mais caminhamos para uma participação efetiva do traje de cena no todo do espetáculo, sendo parte integrante dele do ponto de vista autoral, não submetido a apenas um ponto de vista – de um diretor, por exemplo. A mesma liberdade criativa dada à equipe tem que ser permitida ao figurinista: o ato de criação do traje é uma expressão artística livre. Restringir um traje ao realismo, no sentido algo distorcido que muitas vezes assume, é retirar do artista-figurinista seu direito de expressão. Até mesmo para trabalhar o seu realismo, se é o que deseja retratar em cena – tem que ser um realismo amadurecido, artístico, não fetichizante – a não ser que isso interesse do ponto de vista do processo final.

David Lescot foi muito oportuno ao sugerir que talvez fosse aconselhável, mesmo que isso contrariasse as definições já estabelecidas do senso comum,

Denominar “realista” não o teatro do mimetismo e da reprodução pictórica ou fotográfica do real exterior, mas um teatro que, na linhagem brechtiana, com fins nada menos que científicos, impõe à realidade objetiva inúmeras torções, transposições, transformações, isto é, operações prévias a um realismo de estrutura, um realismo no sentido filosófico.

(LESCOT, apud SARRAZAC, 2012, p.155)

É o momento que Patrice Pavis previu quando disse que o figurino estava longe de “ter dito a sua última palavra”, pois “apaixonantes pesquisas indumentárias podem renovar o trabalho cênico” (1999, p.170). Um raro instante em que o espectador, que no caso do exemplo da telenovela foi a Sra. Inácia Miranda Evangelista, é chamado a refletir, a questionar, a protestar, saindo da sua passividade tradicional.

Há muito mais por vir nesta temática traje de cena. No entanto, o processo é formativo, educativo, lento — e incontível. Basta esperar.

Bibliografia

- FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1998.
- ITALIANO, Isabel; VIANA, F.; BASTOS, D.; ARAÚJO, L. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- MELCHIOR, Marie Riegels; SVENSSON, Birgitta. *Fashion and museums: theory and practice*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislavski, vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.
- VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. *Roland Barthes e o traje de cena*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

Armando Jorge Caseirão

Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Génesis 72-75. Uma abordagem aos figurinos de Peter Gabriel

Resumo

Nesta comunicação pretende-se analisar um conjunto de figurinos, usados por Peter Gabriel nos anos em que esteve na banda musical *Genesis*, figurinos com os quais conseguia transmitir uma presença misteriosa em palco disfarçando-se e criando personagens com máscaras, maquiagem e trajes bastante teatrais, tornando um espectáculo visual muito para além da música.

Palavra Chave: Figurinos, Máscaras, *Genesis*, Peter Gabriel.

Abstract

This communication aims to analyze a set of costumes, worn by Peter Gabriel during the years he was in the musical band *Genesis*, costumes with which he managed to convey a mysterious presence on stage, disguising himself and creating characters with masks, makeup and costumes. quite theatrical, making it a visual show far beyond the music.

Keywords: Costumes, Masks, *Genesis*, Peter Gabriel.

A 6 e 7 de Março de 1975 os Génesis tocaram em Cascais. Considerada na altura a melhor banda rock do mundo, finalizaram em Portugal, uma tour que passou pelos Estados Unidos e por 11 países europeus. Peter Gabriel com os seus figurinos conseguia uma presença misteriosa em palco disfarçando-se e criando personagens com máscaras, maquilhagem e trajes bastante teatrais, tornando um espectáculo visual muito para além da música. Numa fase inicial usava também luzes ultravioleta, conhecido como luz negra, máquinas de fumos, e projecções de efeitos visuais que criavam toda uma atmosfera dramática e teatral.

Acredita-se que esses figurinos foram criados inicialmente para criar uma barreira ou afastamento entre o cantor e o público, e assim conseguir ultrapassar a sua ansiedade de estar em palco perante milhares de pessoas. No entanto, consta também que foram estes mesmos figurinos os geradores de um mal estar no grupo uma vez que foram sendo introduzidos por Peter Gabriel sem discussão com os restantes membros da banda e estes, por sua vez, acreditavam que as aparições teatrais do vocalista deixava a música para um segundo plano. Pairava a ideia de ser Peter Gabriel e os Génesis como banda de suporte. A maioria das máscaras e figurinos usados por Peter Gabriel passaram a não ser simplesmente identificados com ele, mas com a própria música, o que deixava a banda desconfortável. Certo é que, depois de Peter Gabriel, não mais esses ou outros figurinos foram apresentados, e a banda deixou de ter um perfil de rock progressivo e passou a um registo mais pop, no verdadeiro sentido do termo: mais popular. De qualquer modo, foi como se Peter Gabriel se tivesse livrado dos Génesis e quase não mais olhou para trás, mas sem qualquer remorso e como prova disso, em 2004, Phil Collins foi o seu padrinho de casamento. Em algumas entrevistas Peter Gabriel parece ver o seu tempo nos Génesis como um momento embaraçoso da sua juventude.

Como contraponto, devemos acrescentar cantores músicos extremamente visuais, onde a imagem foi suporte da sua música tanto antes dos Génesis de Peter Gabriel como Elvis Presley, e os seus fatos geralmente brancos *jumpsuits* completos e cravejados de brilhantes desenhando águias e bandeiras americanas, ou Liberace, que optou por um estilo de vida tão excessivamente extravagante que ia muito para além dos seus espectáculos, ficando conhecido por *Mr. Showmanship* ou, pela mesma altura, e lutando pelo mesmo público como Elton John, ou David Bowie. Tudo é espectáculo e não existe aqui a necessidade de se fazer um juízo de valores, ou de gosto. Para o filme *Rocketman*, que visa a vida e as músicas de Elton John, o figurinista do filme Julian Day, recriou um número muito significativo de figurinos, assim como acessórios, nomeadamente sapatos e óculos, a imagem de marca do cantor. Para Targon Egerton, que dá vida e voz a Elton John no filme *Rocketman*, o figurino foi fundamental para construção do personagem: “O processo de me tornar o Elton John e desenvolver o seu estilo foi libertador. Julian Day (...) entende a relação entre o figurino e os artistas”, elogia o actor Targon Egerton.

Ainda assim lembramos que, quando surgiu a música rock, esta era destinada a um público mais jovem, sedento de novidades e revoluções sociais,

explicando-se assim a parceria da música com a moda, ou com o chamado *life-styling*. Ainda hoje, em pleno século XXI, a música rock ou as suas descendências, queremos dizer aquelas que são consumidas por um público jovem, que caminha lado a lado com a moda e, com a necessidade extrema, produto da globalização contemporânea, de uma novidade, ou com revisitações numa aparente novidade constante.

E se a MTV abriu a sua primeira emissão com *Video Kills the Radio Star*, foi certamente pela importância dada ao visual que acompanha as músicas. Hoje a MTV tem várias propostas de canais musicais, assim como canais irmãos.

Peter Brian Gabriel, nasceu em Inglaterra, nos arredores de Londres a 13 de Fevereiro de 1950. Foi um dos fundadores da banda com os seus amigos Tony Banks, Anthony Phillips, Mike Rutherford e Chris Stewart, todos alunos na Charterhouse School. Tudo então começou com uma cassete *demo* e Jonathan King também um ex aluno de Charterhouse que em 1965 tivera um *hit* na tabela Top 20. King gostou tanto da *demo* que concordou em lançar a banda conseguindo um contrato com a Decca Records, dando o nome curioso de Gabriel's Angels. Mas os outros membros da banda não apreciaram o primeiro nome dado pelo manager, que depois o actualizou para Génesis pois fora esse o início da sua carreira de produção. A banda atingiu a sua maioridade na década de 70, época de ouro do rock progressivo, mas também do *Glam Rock* ou rock Glamour. Nesta área de trabalho alguns músicos masculinos, como David Bowie, Marc Bolan e The New York Dolls, desafiaram as regras, as normas sociais e as questões de género, usando nessa época maquilhagem, maquilhagem exagerada e roupas femininas.

Gabriel não era um *glam-rocker* mas elevou a performance de um vocalista para outro nível mostrando o que poderia fazer.

Peter Gabriel era o vocalista e flautista da banda; as vozes de apoio eram geralmente feitas por Mike Rutherford, Tony Banks e Phil Collins, que substituiu em 1975 Peter Gabriel como vocalista. Após sete anos na banda Peter Gabriel sentia-se limitado criativamente, pois todo o seu empenho teatral e dramático, passado para as personagens cantoras, causava atrito com o resto dos elementos da banda uma vez que os críticos e jornais da época exaltavam as suas excêntricas aparições e bizarras indumentárias e criaturas, reduzindo o resto do grupo para um grupo de apoio musical. Era como se fosse Peter Gabriel e os Génesis.

No entanto o conceito do álbum duplo de *The lamb lies down on Broadway* foi criado por Peter Gabriel, aumentando a tensão no grupo durante a gravação, enquanto o resto da banda se concentrava nos arranjos musicais.

De 69 a 75 os Génesis editaram os seguintes álbuns:

1969- *From Génesis to Revelation*

1970- *Trespass*

1971- *Nursery Cryme*

1972- *Foxtrot*

1973- *Selling England by the pound*

1973- *Génesis Live* (gravado ao vivo)

1974- *The Lamb lies down on Broadway*

Após o concerto de Cascais, Peter Gabriel anunciou a sua saída dos Génesis. na sequência de 400 audições a vocalistas, Phil Collins ficou no lugar de vocalista, com um timbre semelhante ao do ex-vocalista. Mas, desde a saída de Peter Gabriel, foram muito raras e seladas as relações deste último com a banda:

Em 1979 juntou-se a Phil Collins para cantar *The lamb lies down on Broadway* no Reading Festival

Em 1982, realizou com os Génesis “Six of the best”, um concerto de beneficência, no Womad Festival:

Em 1983, fez de improviso uma performance de “I Know what i like”, juntamente com Steve Hackett e Mike Rutherford, (ex-guitarista e baixista dos Génesis respectivamente).

Em 1998, ele arranjou e cantou seus antigos vocais em estúdio para o lançamento de *The Génesis Archive 1967-75*

Em 1999 gravou “The Carpet Crawlers 1999”, com a banda para o lançamento da colectânea *Turn it on again: the hits*.

E em 2016 na *Rock paper scissors north american tour*, com Sting cantou partes de *Dancing with the Moonlight Knight*

Os figurinos de Peter Gabriel terão tido início em 1972, num espectáculo em Dublin, e fazem parte do conjunto de significantes que traduzem o tempo e o espaço, apesar da fantasia apocalíptica ou psicotrópica envolvida nas músicas ou momentos apresentados se remeterem para um não lugar anacrónico. São figurinos simbólicos, pois não existe uma exactidão histórica, assim como o tempo ou o lugar que são também vagos: Essa questão acentua-se com a função de enfatizar os estados de alma do vocalista e criar efeitos dramáticos e psicológicos. Em geral Peter Gabriel usa uma maquilhagem extremamente dramática, ou seja, nada subtil, que muda de música para música ou de figurino para figurino, utilizando sobretudo máscaras de grande volume, dando importância à cabeça projectando a imagem da voz. Os figurinos geralmente apresentam elementos de destaque, como contraste de cores, ou cores vivas sobre negro ou mesmo exagero de volumes da máscara de cabeça para o resto do corpo.

Poderemos assim destacar alguns figurinos, seguidamente em lista, com as músicas a que geralmente estiveram associados, acrescentando que a mesma música pode apresentar mais do que um figurino: ou seja Peter Gabriel assume várias personagens ao longo da mesma música, aproveitando os momentos instrumentais para a troca de figurino:

The Reverend: The battle of the epping forest

Old Man: Musical Box

Lawnmower: I Know what I like

Slipperman:

Britannia: Dancing in the moonlit knight

Magog: Apocalypse in 9/8
The Fox Lady: Fox Trot álbum
The Flower.: Narcissus Willow farm , supper's ready
The Bat: Wather of the skies
White Angel (Silver man): As sure as eggs is eggs
Rael.

Para muitos fans da banda, estas aparições teatrais de Peter Gabriel, envergando os figurinos eram simplesmente consideradas incoerentes ou supérfluas, acompanhantes de um rock intelectual e pretensioso.

Numa batalha de dois gangs rivais, ambos de East-end London, ambos lutam até à morte onde já não resta ninguém e um narrador, numa voz infantil e na primeira pessoa, declara um vencedor por moeda ao ar. De uma música bastante lírica, *The Battle of Eppin Forest*, O Reverendo personagem que surge da música, apresenta-se vestido de negro bastante justo, certamente uma malha exagerando os genitais. Por cima tem um colete de dois botões, aberto, uma gola de padre e uma gravata de riscas. A cabeça está coberta por uma meia de *nylon* com abertura nos olhos e na boca, como um passa-montanhas, suavizando e amassando os contornos do rosto como nas figuras em assalto. É certamente um reverendo de igreja evangelista ou da igreja anglicana, a julgar pelo figurino.

Old Man, uma máscara de idoso careca com rugas e de luvas brancas surge no tema *Musical Box*, de Nursery Cryme que conta que enquanto o menino Henry Hamilton-Smythe estava jogando croquet com a Cynthia Jane de Blaise William, a doce e sorridente Cynthia ergueu bem alto o seu martelo de jogo e retirou, graciosamente, a cabeça de Henry: ou seja, decepou-o. Duas semanas depois no berçário de Henry ela descobriu uma preciosa caixa de música que avidamente abriu e quando “Old King Cole” começou a tocar um espírito apareceu. Henry voltava ao mundo, mas não por muito tempo, pois enquanto estava na sala seu corpo começou a envelhecer rapidamente, mas conservando a mente da criança. Numa tentativa romântica com Cynthia levou a que a sua enfermeira fosse ao berçário investigar os ruídos e que, assustada, arremessasse a caixa de música sobre o velho, destruindo a mesma e o espírito de Henry.

The Fox Lady, teve a sua criação através da capa do álbum, numa criação de Paul Whitehead, da *Charisma Records*: Foi em 1972 a sua terceira capa, contando com *Trespass* em 1970 e *Nursery Cryme* em 1971.

Na capa para *Nursery Cryme*, Paul Whitehead tinha representado o jogo de exterior Croquet que representava a classe alta inglesa, ideia que Whitehead repetiu no álbum *Foxtrot* com a representação da caça à raposa na contracapa. Whitehead era um director de arte da revista *Time-Out London*, o que lhe valeu de ponte para ser ilustrador da Charisma Records.

Foxlady é uma figura feminina que enverga um vestido vermelho e ostenta uma cabeça de raposa, dentro de água à beira mar. Gabriel usou um vestido vermelho que era da sua esposa Jill, da autoria de Raymond Ossie Clark.

Este estilista inglês (9 junho 1942 - 6 agosto 1996), foi uma figura importante na indústria da moda londrina dos anos 60 do séc. XX, tendo conhecido David Hockney com quem viajou para Nova-York, quando ainda estudantes, existindo rumores de que poderiam ter sido amantes de relacionamento instável. O período de 1965 a 1974 foi considerado o seu apogeu, nomeadamente quando casou em 1969 com Celia Birtwell e vestiu muitos clientes famosos como Mick Jagger, Beatles, Marianne Faithfull e Liza Minnelli, entre outros. Actualmente Clark é conhecido pelos seus designs *Vintage*, o que teve impacto em designers mais recentes, tendo alcançado o que a moda deveria fazer: produzir desejo. Assim, influenciou outros designers, como Yves Saint Laurent, Anna Sui e Tom Ford. Clark nos anos 70 e 70 enveredou por um estilo de vida bastante hedonista e teve grande impacto no seu estado emocional, psicológico e financeiro o uso de drogas. A partir de 77, 78, especialmente em Inglaterra com o início do punk, e as lojas de Vivienne Westwood e Malcom McLaren, a moda tomou outro rumo e a sua fortuna declinou até à falência, o que foi acompanhado por uma forte depressão e de condutas homossexuais, tendo sido assassinado com várias facadas por um seu amante no seu apartamento de Londres.

Paul Whiteman, o desenhador da capa, em entrevista disse que a inspiração para a capa surgiu da canção *Fox Lady* de Jimi Hendrix. Não deixa de ser curioso esta corrente de ideias que criam ligações entre músicas e artistas: assim uma música de Jimi Hendrix inspira a ilustração da capa do disco que por sua vez leva à criação do figurino. No entanto, acreditamos que a caça à raposa, desporto tradicional na Grã Bretanha, terá sido a inspiração da música dos Génesis que levou a todo o encadeamento. Na caça à raposa os caçadores que estão patentes na contracapa do álbum, usam casacos vermelhos tão ao jeito dos *Red Coats* ingleses.

Conhecidos como Red Coats, os soldados ingleses sempre foram caracterizados devido ao seu uniforme de cor vermelha, fosse uniforme de cerimónia ou de batalha. Ou seja: tanto num baile como em teatro de operações de guerra, o soldado inglês apresentava-se de casaco vermelho, tal como ainda hoje a guarda real britânica, como podemos ver na cerimónia do render da guarda no Palácio de Buckingham.

A utilização desta cor vermelha tinha as suas razões: seria para distinguir no campo de batalha facilmente do resto dos combatentes, (como se fosse o guarda-redes num jogo de futebol). A cor vermelha dos casacos serve também para difundir uma certa aura de poder e temor, mas sobretudo de cobrir e disfarçar as manchas de sangue das feridas ganhas em batalha, dando assim a impressão de se tratar de um exército de poucas baixas, quase imortal.

Este uniforme que foi criado em meados do Séc. XVII e foi usado pela maioria dos regimentos do exército britânico, excepto cavalaria ligeira e artilharia, ainda hoje se encontra em uso. Dada a expansão colonialista e imperialista britânica a Companhia Britânica das Índias Orientais teve autorização para uniformizar de vermelho os exércitos particulares recrutados nas colónias. Certamente na época, nas colónias britânicas seria uma honra vestir de vermelho, mas também seria

certamente um calor imenso. Estas fardas tinham também a contrariedade de serem vistas e detectadas ao longe, tornando-se assim os soldados fáceis alvos e, de forma redobrada, quando a guerra deixou de ser uma ocupação de cavaleiros.

Assim, terá sido a caça à raposa essa ocupação. Paul Whitehead, para os caçadores à raposa na contracapa de Foxtrot, inspirou-se na letra de Supper's Ready (uma faixa de 23 minutos do LP), que incluiu referências ao apocalipse. Whitehead queria apresentar os Quatro Cavaleiros do Apocalipse de forma original, mas os cavaleiros transformaram-se em algo mais surrealista ou caprichoso, com dois cavaleiros sendo um macaco e outro um alienígena.

Quando Gabriel usou pela primeira vez a cabeça de raposa que construiu com o vestido vermelho Ossie Clark, num concerto em Dublin, num antigo ring de boxe, os fãs da banda ficaram bastante confusos com o conjunto, seguindo-se um frio silêncio, que muito emocionou e incentivou Gabriel.

From Génesis to Revelation, primeiro álbum da banda, apresentava-se uma capa toda a negro, com um texto de fonte gótica no topo à esquerda, escrito a verde. Esta capa foi sendo modificada ao longo dos lançamentos. Em uma das edições, o V de revelation, assume-se como um B, de *rebellion*.

Certamente este negro e as letras góticas estará na origem do figurino *The Bat ou Batwing*, de *The Watcher of the Skies*. Evocando as trevas, a escuridão ou um morcego, este figurino concentrava-se na cabeça do cantor, saindo da nuca umas asas de morcego, enquanto o resto do corpo envergava uma roupa negra coberta por uma capa de arco-íris mas em tons mais escuros. A concentração da ideia ou símbolo na face resulta por ser cantor e toda a presença ser concentrada no microfone. No entanto, a letra fala do fim do mundo ou algo parecido, como recuperar do fim do mundo, sobretudo com a metáfora de um lagarto cujo rabo pode voltar a crescer, onde roça a ideia de um soberano ser alienígena. Não será de estranhar tantas letras e temas com seres de outros planetas e alusões ao fim do mundo e ao apocalipse. O nome Génesis não será então tão descabido e não deveremos esquecer que o Homem viajou até à Lua em Julho de 1969, deixando com esta possibilidade várias portas abertas à imaginação. *Wathers the skies*, primeira faixa de *Foxtrot*, foi escrito em Nápoles, durante uma tournée, essencialmente por Banks e Rutherford, quando estavam no hotel a olhando para as vistas verificaram que de manhã cedo estava tudo totalmente deserto, ao ponto de imaginarem um alienígena descendo no planeta e vendo este mundo, onde ainda existia vida, mas não havia um único ser humano visível. E a terra estaria deserta porque as criaturas que aqui viviam se destruíram, tendo a vida destruído a vida, ou porque abandonaram a terra? De qualquer forma, o alienígena no fim da música volta para as estrelas. É neste ambiente deserto, bucólico e misterioso que Peter Gabriel surge com as asas de morcego na cabeça e de calva de moicano invertido.

Acreditamos que a inspiração para a criação dos figurinos vem das letras das canções, transformando assim cada figurino numa ilustração do próprio poema ou canção. As composições são assinadas por todos os membros da banda, não

se definindo quem são os responsáveis pela letra ou pela música. As letras são no mínimo bastante surreais, por vezes nem fazendo sentido ou contradizendo-se, apontando sempre para a fantasia, para o fim do mundo, mas um fim do mundo não terrífico ou catastrófico, mas transformado em paraíso certamente psicotrópico, sempre cantado num inglês de expressões e de forte acento britânico, o que levou a uma difícil aceitação no mercado americano.

Esse acento britânico é expresso tanto nas ilustrações das capas onde figuram os jogos e caçadas da alta sociedade britânica, o *Croquet* e a caça à raposa, traduzido depois no figurino *Britannia*:

«I am in the English Channel. It is cold, exceedingly wet.
I am the voice of Britain, before the daily express.
My name is Britannia. This is my song. It's called :
Dancing With The Moonlit Knight.»

A tarefa desta figura era proteger as ondas entre Inglaterra e a França: Assim é, o início da música. O figurino consta de um capacete que evoca os dos centuriões romanos, mas com mais voltas e volutas, ornado de penas vermelhas como se de uma crina de cavalo se tratasse. No peito, o que hoje chamaríamos um *body* com golas douradas junto ao pescoço, ostenta todo ele a bandeira do Reino Unido, ou a bandeira da união, resultante da sobreposição da bandeira de Inglaterra (cruz de São Jorge), da bandeira da Escócia (cruz de santo André) e a cruz de São Patrício que representa a Irlanda. Por vezes numa mão um escudo oval com, uma vez mais, a bandeira do Reino Unido e na outra mão um tridente.

A narrativa complexa e por vezes desconexa de “The Lambe lies down on Broadway” é apresentada por Rael, um *streetartist* do *graffitti* porto-riquenho que se apresenta no submundo das ruas de Nova York. Entre várias coisas a acontecerem, Rael chega a uma colónia de figuras cambaleantes, onde descobre que, tanto ele como o seu irmão gémeo John, depois de episódios canibais, ficaram semelhantes a Slipperman: uma autêntica doença sexual ambulante.

Slipperman, é um figurino de corpo inteiro, onde o humano desaparece dando lugar a um humanoide. A princípio faz lembrar o Elephantman, ou um demoníaco Mr. Bubble, mas numa segunda vista é mais elaborado. Segundo a história, Rael conhece três Lâmiás, criaturas com cabeças de mulher e corpo de serpente, que devoram homens e crianças. Tem com elas um momento de sensualidade, passando depois ao sexo, e acabando por as comer. Como resultado será uma DST, doença sexualmente transmissível ambulante e de efeito visual nefasto, mas bastante teatral. O figurino é composto por uma cabeça muito exagerada e por uma vestimenta. A máscara é um cabeçudo com ar de *alien*, cheio de borbulhas e verrugas como se fossem conseguidos por balões cheios justapostos, alguns prontos a rebentar, outros enrugados a perder ar. As colónias de eczemas prolongam-se pelo corpo atadas ao baixo ventre, desenvolvendo-se aí uma vez mais. Toda a cor do figurino

é amarela, certamente lembrando o pus, com uns vermelhões salpicados aqui e ali. É um figurino onde a cor, mas sobretudo a textura, produzem mais efeito visual causando certamente alguma repulsa.

Continuando a história de Rael: como recuperar o seu corpo e de seu irmão John original? Só através da castração. Um corvo desce e arranca os membros decepados levando Rael em correrias a seguir o pássaro, descendo ravinas onde a revelação final acontece.

Lawnmower: “I Know what i like”, supostamente escrito para Jacob Finster, um dos *roadies* dos Génesis de 1971 a 1973 que nunca conseguiu segurar um emprego, pois tanto cortava relva, como era balconista de loja de penhores ou caixa de supermercado. Quando faleceu de *overdose* de heroína trabalhava numa loja de *donuts*. Como Lawnmower, Peter Gabriel está repreendendo a sociedade moderna consumista, todos os seus vícios e carreirismos profissionais, em favor de uma vida mais simples e descomplexada. O personagem pode ser um fracassado, mas está contente sabendo que cria simplesmente beleza. A arte é talvez o único meio onde eventualmente não é necessário ter conhecimento, ou saber nada acerca dela, e mesmo assim ser um crítico. (Será isto parte da fenomenologia?) Traduzido na frase “Posso não perceber de arte, mas sei do que gosto”, o que leva a pensar que a arte é algo que vale a pena conhecer pois ignorá-la é baixar os olhos. A origem da frase “posso não conhecer a arte mas sei do que gosto” é de origem incerta, no entanto, há uma pista que nos leva até um episódio dos Monty Python, durante o filme *Live at the Hollywood Bowl*. Diante de um esboço da “Última Ceia”, o Papa diz para Michelangelo que não quer a sua pintura da Última Ceia com três Cristos e um canguru, quer o que pediu, e termina o esboço, com a frase: “Posso não perceber de arte, mas sei do que gosto”

Também *The Flower* assenta sobretudo numa máscara ou figurino de cabeça, ornado com pétalas laranjas e amarelas, onde o corpo é o caule e os braços as folhas, traduzido por uma malha justa preta que se cola ao corpo.

Willow Farm no meio de “Suppers Ready”, fala-nos de um pobre Narciso, com ligação à flor, mas também do mito de Narciso, que foi punido pelos deuses por ter desprezado todos os seguidores. A máscara de flor, foi inspirada num antigo programa de televisão infantil chamado *Bill and Ben the Flower Pot Men*. Face ao espectáculo de luzes, especialmente de luzes de cor, a flor pode mudar de tom indo desde o amarelo ao laranja. Certamente pelos diferentes alinhamentos musicais o figurino era apresentado com maior ou menor caracterização ou seja maquilhagem.

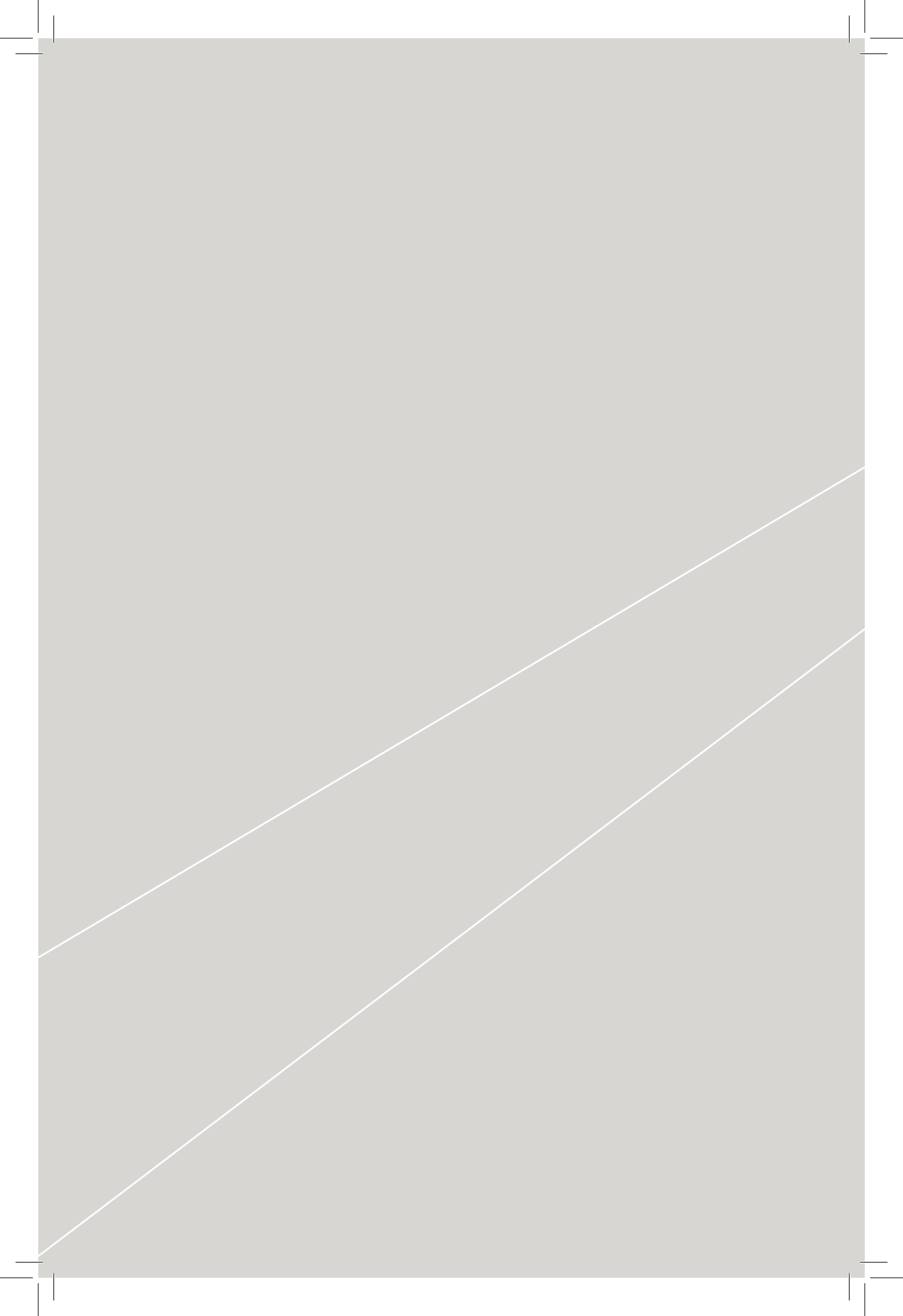
No final de *Supper's Ready* surge a sessão chamada de “Apocalypse in 9/8”. É referente ao nono capítulo do livro “Apocalipse de João”, no *Novo Testamento*. O livro é atribuído a João de Patmos ou apóstolo João. O capítulo continua a narrativa das sete trompetas, centrando-se na quinta trompeta, os gafanhotos do poço sem fundo e a sexta trompeta: os Anjos de Eufrates, diz algo como: Tinham cabelos compridos como os das mulheres e dentes como os dos leões. Mas também fala

de estrelas que caem do céu, (caiu sobre a terceira trompeta) e de Satanás que recebe as chaves do abismo e de gafanhotos, comparados a cavalos. A letra do tema musical sugere uma imagem apocalíptica estereotipada. Para a encenação Peter Gabriel vestia uma vestimenta bizarra para ser Magog, que é uma personagem bíblica do Antigo Testamento, onde, mais uma vez, o Génesis, o Apocalipse e as questões do início e fim do mundo se cruzam, fala da besta, do 666 e de sete trompetas que em palco sopram um doce rock'n'roll até ao Apocalipse. Magog apresenta-se de negro, envolto numa larga capa dos ombros até aos pés, com bastante maquilhagem branca, envolto numa máscara angulosa vermelha, que sugere uma caixa, uma vez mais uma caixa de música ou *musical box*, no entanto uma caixa de princípios geométricos que se abre como uma janela com portadas triangulares e que parece estar associada às regras de Pitágoras, lembrando uma ampulheta.

Depois dos concertos de Cascais Peter Gabriel dedicou-se a projectos pessoais no universo da música, deixando o legado de que a música não seria mais só a música e estaria sempre ligada a um lado visual.

Referências bibliográficas

- AllMusic; Genesis. Seminal British prog band whose ambitious, classical-tinged art rock gradually became more accessible by the '80s.
Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/genesis-mn0000199995/biography>,
Acesso em: 11 Novembro 2022
- Pombal do Marques, Os Genesis em Portugal em 1975 & Música do Pombal VI: Anyway.
Disponível em: <http://pombaldomarques.blogspot.com/2012/03/os-genesis-em-portugal-em-1975-musica.html>,
Acesso em: 11 de Novembro 2022
- Ípsilon, Genesis encore cascais 75, Jornal O Publico, 22 outubro 2012.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/10/23/jornal/genesis-encore-cascais-75-25462625>
Acesso em: 11 Novembro 2022
- Genesis actuaram em Cascais há 30 anos, Jornal Noticias, 06 março 2005
Disponível em <https://www.jn.pt/arquivo/2005/genesis-actuaram-em-cascais-ha-30-anos-496802.html>,
Acesso em: 11 de Novembro 2022
- Cascais. The MusicBox apresentam Genesis Cascais 73, The lamb lies down on broadway, 12, março, 2012.
Disponível em: <https://www.cascais.pt/galeria-de-imagens/genesis-animaram-noite-de-cascais>
Acesso em: 11 Novembro 2022





III. Criação

Dárída Rodrigues

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Cenografia cosmopolítica

Resumo

Descrição ampliada do trabalho apresentado nas Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos - 2022 em Lisboa. Como parte do Painél 4 - Casos de estudo e processos criativos, observa-se a realização da instalação *Vice-versa*, que conta com a cenografia concebida para a vídeo-performance realizada no espaço de uma montra.

A partir desta prática e investigação artística, propõe-se pensar a ideia da inversão, do ponto de vista da imagem, na criação de um espaço cenográfico cosmopolítico.

Através da exposição do percurso teórico-prático empreendido e dos dispositivos como a vídeo-projeção e o vidro de um lugar originalmente pensado para atender a lógica do capital, salienta-se a busca pela criação de um espaço de alteridade radical, construído pela imagem espelhada projetada e pela cenografia, como agente de partilha da mediação da relação espaço-temporal onde se pode existir num outro lado do espelho.

Bachelard, Foucault, Deleuze e Guattari, Suely Rolnik e Isabelle Stengers são autores convocados para interrogar como a cenografia, ao coreografar este espaço-espelho, permite confrontar a dicotomia entre humanos e natureza que norteia o regime de subjetividade capitalista e suprime formas de enxergar outras relações e modos de coexistência.

Abstract

Extended description of the work presented at the Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos (International Scenography and Costume Design Days) - 2022 in Lisbon. As part of Panel 4 - Case studies and creative processes, the installation *Vice-versa* was realised, using the scenography designed for the video performance in a shop window.

Based on this artistic practice and research, it is proposed to think about the idea of inversion, from the point of view of the image, in the creation of a cosmopolitical scenographic space.

Through the presentation of the theoretical-practical path undertaken and the devices such as video projection and the glass of a place originally designed to meet the logic of capital, the search for the creation of a space of radical alterity is emphasised, built by the projected mirror image and the scenography, as an agent for sharing the mediation of the space-time relationship where one can exist on the other side of the mirror.

Bachelard, Foucault, Deleuze and Guattari, Suely Rolnik and Isabelle Stengers are the authors called to question how scenography, by choreographing this mirror-space, allows us to confront the dichotomy between humans and nature that guides the regime of capitalist subjectivity and suppresses ways of seeing other relationships and modes of coexistence.



Finestra Sinistra e Vice-Versa

A instalação cenográfica para a vídeo-performance *Vice-versa* surge a partir de uma proposição para a décima edição do projeto Finestra Sinistra - membrana que interliga as discussões e experimentações do grupo de acompanhamento crítico Nowhere Lisboa com a cidade, em que, mensalmente, um artista participante inter-vêm na montra do espaço com um trabalho pensado especialmente para esse fim.

Neste espaço em relação direta com a rua, procura-se a conceção de uma cenografia que possa operar na coreografia do espaço para a performance que acontece, simultaneamente, no interior e no exterior da montra e, também, no espaço temporal criado na vídeo-instalação, que tem o corpo da artista como agente desta intervenção cenográfica habitável, transitável e intermediável.

A partir desta premissa, torna-se possível explorar as relações entre o objeto e o sujeito, o eu e a alteridade, a cultura e a natureza, o dentro e o fora, o tempo e a temporalidade e ainda, alternar e interrogar estas posições e conceitos.

Como ponto de partida para a configuração desta instalação cenográfica, destaca-se a ideia de trabalhar com a inversão ou subversão do ponto de vista da imagem através do vídeo e do vidro que separa o exterior do interior de um espaço concebido na lógica do capital para expor “objetos” e apelar ao desejo e ao consumo. Partilhar com o outro, e não só o humano, a mediação dessa relação, move a investigação baseada na prática artística no processo de criação de uma cenografia cosmopolítica.

Um espaço desenhado para que se possa existir também num outro lado do espelho, sob os afetos do tráfego constante da rua e da informação. Refletir-se outro e vice-versa.

Ao combinar vídeo-performance e projeção, cria-se este espelho multidimensional para o espaço da vitrina, que mede cerca de dois metros de largura por dois metros de altura, e se localiza numa rua estreita e pouco movimentada do centro de Lisboa.

Tecnicamente, a cenografia criada para o projeto dá-se a partir da projeção, em escala muito próxima do real, da imagem captada a partir do ponto de vista de quem está dentro a olhar para fora, na montra, de modo que possa ser vista por quem está fora, na rua. Ou seja, para quem passa pela montra na rua, pode-se ver, como num espelho, a imagem deste mesmo espaço onde se está na rua, mas inserido em outro espaço temporal, já que o vídeo reproduz imagens gravadas em outros momentos no espaço.

Configura-se assim, o espaço em comum entre a exterioridade e a representação multitemporal deste exterior, em imagens projetadas numa tela do lado de dentro da montra e captadas a partir do ponto de vista de seu interior, ao registrarem o exterior, criando uma projeção-espelho, que opera em outra temporalidade e é intercetada por outros agentes e ações, durante a vídeo performance gravada previamente.



Cortado pela sua própria reflexão em tempo não real, esta disposição espacial aberta ao público que passa do lado de fora da montra, no passeio ou na rua e ao espectador que se detém para contemplar o que se encontra no interior da mesma, compõe uma cenografia que sugere a captura deste espectador entre o espaço que ocupa na rua e a projeção utópica deste espaço.

Interrogando também, o lugar e a relação deste sujeito com o espaço temporal e com o objeto da imagem, ao experimentar a ausência de sua própria reflexão na projeção que mostra o espaço em que se encontra. Presente como imagem apenas através de seu possível reflexo no vidro da montra, a depender da incidência de luz no momento em que está de fato diante da vídeo-performance que acontece no interior da vitrine, o espectador seria, assim, lançado ao outro lado do espelho.

Espaço cenográfico espelho entre a Utopia e a Heterotopia

Que tipo de espaço configura uma montra ou vitrine? Espaço para exposição, originalmente instituído pelo capitalismo e que, no entanto, também enquadra e observa a cidade, a rua. Intermeio capaz de receber e capturar algum tipo de pulsão de quem é atraído até ele. Espaço da esfera comum entre o desejo e a espera?

A investigação sobre o que seria um espaço cenográfico relacional e sua potência na prática artística para pensar esta instalação, configura um desafio que suscita questões, inicialmente sobre as próprias dicotomias e oposições atribuídas à ideia de espaço: entre o público e o privado, entre o familiar e o social, entre

lazer e trabalho, mas também entre o espaço interno e o externo.

Segundo Michel Foucault em uma conferência proferida em 1967 e intitulada “De Outros Espaços”, observamos muitas vezes, sem considerar, os resquícios de uma sacralização que perdura ligada aos espaços, mesmo depois de Galileu e da concepção de infinito (Foucault, 2001).

É importante mencionar que o elo de conexão entre o sagrado e a ideia de infinito e o olhar sobre os espaços internos que habitamos, se faz presente como substrato na investigação e prática da artista de maneira mais ampla.

Ao invés de vazios, estes espaços estão plenos de conteúdos, também espectrais, como o espaço perceptivo primário, o espaço onírico, o espaço das paixões, etéreos ou tenebrosos, que paralisam ou fazem fluir, mencionados pelo autor, ao referir-se assim, à imensa obra de Gaston Bachelard e dos fenomenologistas, que apontavam para esta ausência de homogeneidade ou de vácuo dos espaços, como essenciais para uma reflexão dos nossos tempos.

Mas, para coreografar um espaço externo heterogêneo, onde somos processados, onde a matéria se degenera e onde somos convidados a ocupá-lo, fora de nós mesmos e procurar por uma cenografia habitável e rizomática, vale observar mais atentamente as utopias e heterotopias, também elencadas por Foucault, que podem neutralizar ou inverter a teia de relações que lhes foram atribuídas ou reproduzidas, que se encadeiam e se opõem (Foucault, 2001).

As utopias como sítios intrinsecamente irrealis, que não existem no que entendemos como espaço real da sociedade e que a projetam de maneira idealizada ou irreal. E as heterotopias que, por outro lado, existem de fato e conjugam da própria sociedade, como utopias realizadas, diferente de todos os outros sítios reais e onde estes podem ser confirmados e discutidos. Que apesar de fora dos outros lugares e de apresentarem variadas formas, têm sua própria localização geográfica e podem, ainda, acumular vários sítios que, isoladamente, se poderiam opor, num só espaço real, como é o caso, palco, do cinema ou de um jardim (Foucault, 2001).

A montra de um espaço artístico, não apenas ocupado pela exibição de obras diversas e itinerantes, mas como lugar de produção de pensamento, de relação entre subjetividades e linguagens, questiona a sua própria atribuição espacial ao ocupar o campo das heterotopias e, ainda, parecer abrigar também um espaço utópico, irreal, ao relacionar-se inversamente através da arte, com os espaços reais, de certa forma sublimando da sociedade. Em que medida poderá, por si só, configurar um espaço ao mesmo tempo real e irreal e operar, portanto, num lugar interseccional, no encontro entres estes dois espaços?

Como o espelho, que segundo Michel Foucault, seria simultaneamente utopia e heterotopia, numa analogia a uma experiência de união ou mistura entre estes tipos de sítio; a instalação cenográfica e audiovisual referida, busca cruzar ou sobrepor um espaço irreal, atemporal, virtual, que se reflete e se transfigura, ao espaço real da vitrine e da rua (Foucault, 2001).

Imagens obtidas a partir de dentro, de ações e relações entre corpos, não

só humanos, atuando no espaço de dentro e de fora da montra e em diferentes momentos do dia, são vistas na tela interior da montra em proporção real por quem está fora, na realidade localizada entre o interior e o exterior, ao habitar um espaço, entre este que permite ver-se o que está ausente e o outro que permite ocupar de fato esta ausência na presença.

Produto que resulta de uma operação espaço-temporal, vale ainda aprofundar-se em seguida, no território desta cenografia encontrada, para questionar quais possibilidades de cruzamentos de outras linhas e vetores de linguagem e de performatividade poderiam ainda ser catalisadas.

Rizoma e imagem em performance no espaço cenográfico

Ao se apresentar, não de maneira organizadora ou reproduzível, mas sim a experienciar este espaço em suas estratificações e tensões entre a multiplicidade de linhas que nele se cruzam, esta pesquisa aparece como broto, parte intuitiva de um processo múltiplo e imanente para o esboço de uma coreografia que traça o desenho desta cenografia.

O rizoma, conceito desenvolvido a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, no livro “Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia”, como sistema epistemológico onde não haveriam simplesmente raízes, ou seja, proposições mais fundamentais do que outras, que se ramifiquem segundo dicotomias restritas, mas que adota a estrutura de plantas (e outros seres vivos) cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como transformar-se em um tubérculo, ramificar-se e conectar-se a várias outras cadeias, permeia também a prática e investigação do projeto Vice-Versa (Deleuze, G., & Guattari, 1995 p. 14).

Coreografar uma performance audiovisual para corpos que habitam e transitam nesta configuração espacial de um espelho vivo, como este que surge na instalação, suscita à produção de imagens que evoluam em fluxo e que não se designam só pelo seu conteúdo, mas pela forma, pela vibração e tensão que transportam, capazes de produzir vácuos para desconectar-se do racional e da memória. Um procedimento tipo rizoma, que explora a linguagem na efetuação de um descentramento sobre outros registros e esferas.

Este pensamento em fluxo no processo de criação da obra, permite ainda, tocar em questões que permeiam as configurações do tecido social, que nesta inversão ou alternância de posições e pontos de vista, tornam-se latentes, quando encontramos, por exemplo, no registro e no ato da vídeo-performance, a presença expressiva de transeuntes que frequentam um abrigo para moradores de rua ou sem-abrigo, que fica no edifício ao lado.

Diferentemente de outros transeuntes, que ocasionalmente passavam pela montra, como turistas, trabalhadores apressados ou condutores de motos e carros, estas pessoas, muitas vezes imigrantes, que de certa forma, encontram-se à



margem no contexto social urbano, protagonizam alguns dos momentos de maior atenção, interação e interesse pela obra e são, também, os que, posteriormente, vêm a reconhecer-se como parte da mesma, ao verem-se passar em outro tempo no mesmo espaço.

Neste sentido, vale ainda abordar a noção de “inconsciente colonial-capitalístico”, que pretende descrever a política de desejo dominante na cultura moderna ocidental, cuja origem, é indissociável da economia capitalista e dos processos históricos de colonização que desdobram-se ainda hoje em conflitos na dinâmica sócio-cultural em diversas partes do mundo.

Esta reflexão trazida a partir do livro “Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não chulada”, de Suely Rolnik, psicanalista e escritora, cujo trabalho atravessa os campos desta investigação, lança a problemática em torno dos modos de operação de experiências artísticas. Em especial, para este ensaio, interroga-se o modo de operação da instalação cenográfica realizada para um espaço onde podem ser explorados disparadores para ativação de uma política ativa, na relação entre obra e público (Rolnik, 2018).

Ativar o saber-do-corpo é condição incontornável para sairmos da perplexidade e da impotência em direção a ações criadoras contudentes que transformem efetivamente a lógica que rege o atual estado de coisas.

Com a captura das nossas pulsões de vida, própria da política de subjetivação no regime colonial-capitalístico, a subjetividade acaba por reduzir-se à sua experiência como sujeito, moldada por seu imaginário sócio-cultural, onde os enunciados e os desejo são interpretados como árvore e não como rizoma (Rolnik, 2018).

O espaço cenográfico, assim como o mundo, sem dentro nem fora. Habitá-lo é provocar cortes em suas paisagens, por vias que podem levar tanto a um encapsulamento, fixado na cartografia social hegemónica e atual, quanto a que, mesmo que errante e diversa, busca escapar deste encapsulamento, ligando-se ao saber-do-corpo para criar novas imagens e novas linguagens. A ideia de trabalhar com corpos e modos de vida não só humanos: plantas, tubérculos, fungos e animais, em relação no ato da vídeo-performance, também responde a este estímulo.

Espaço cosmopolítico como possibilidade de reativação e coexistência

A performance gravada para o vídeo que integra a coreografia da cenografia descrita, acontece de forma intuitiva, a partir da intenção da criação de um microcosmo ou jardim, construído em tempo real pela performer, que traz a terra, as folhas, as plantas e passa a habitar de maneira experimental e intimista este universo em composição, ao realizar práticas de respiração e práticas meditativas, como a caminhada zen, onde os passos dão-se tão lentamente quanto possível, ativando exercícios de presença plena em longos planos fixos de quinze a quarenta minutos, sem corte.

Sempre em enquadramento vertical (para acompanhar o retângulo do vidro da montra) e com a câmara posicionada dentro do espaço a apontar para fora, a performer passa a criar como que num ritual, uma forma de entrar em simbiose com o ambiente vivo configurado, cortando partes do seu cabelo, se alimentando de plantas e fungos e cobrindo boa parte do corpo com argila.

Estas imagens captadas numa tarde de domingo, contam também com as eventuais presenças, passagens e em vários momentos, também com a interação curiosa dos transeuntes da rua com a performance. Ao final, este ecossistema criado permaneceu no espaço e, depois, foi integrado na instalação, com a colocação de um tecido fino e transparente logo atrás deste jardim, na mesma dimensão do vidro da montra, como ecrã para projeção da vídeo-performance editada.

No processo de edição, onde uma falha tecnológica, que replica, repete ou salta aleatoriamente para distintos trechos do vídeo, criando efeitos fantasmáticos, passa a ser adotada como método para cortar e repetir gestos, movimentos e interferências e recriar temporalidades e memórias.

Passa-se a operar num exercício de criação de uma prática de conexão e coexistência, facilitada pela composição desta cenografia que se relaciona com uma característica cosmopolítica, no momento da realização da gravação, embora ainda de maneira instintiva e inconsciente.

Esta característica coincide com o sentido de *reclaim*, cuja tradução oscilará entre “reativação” e “retomada” tratados por Isabelle Stengers, filósofa das Ciências, que num enfoque mais político, dentro do que chamamos de estudos pós-coloniais, discute as possibilidades de reativar ou retomar certas práticas

marginalizadas e desqualificadas pelo mundo moderno-capitalista.

Estas, que podem ser nomeadas como a magia, a feitiçaria e outras práticas, como modalidades de resistência política e possibilidades de recuperação de um “comum” (Sztutman, 2018). Não no sentido de reproduzir ou apropriar-se de práticas ancestrais, mas de reativar tais praxis e saberes, para recriá-las e manifestá-las intuitivamente, como ferramentas de conexão e de resistência criativa que busca um sentido para a planetaridade, que reside antes de tudo no estabelecimento de conexões possíveis entre uma multiplicidade de práticas e lutas.

Em vez de um “mundo comum”, mesmo que provisório, pensar possibilidades de coexistências. A proposta cosmopolítica de Stengers, revela-se também uma Gaia-política: não se trata de mover-se sobre o solo comum da Natureza, mas sim potencializar encontros, conectar práticas (Stengers, 2007).

Reativar aquilo que foi saqueado, o conhecimento que faz o comum, a comunidade. Stengers compreende a “reativação do animismo”: como reativação ou retomada, antes de tudo, de vínculos, de modos de produzir conexões e de resistir à imposição de uma ontologia única e autoritária. Se parece impossível para aqueles que se reconheceram como modernos viver numa “sociedade contra o Estado” e “para a liberdade”, seria possível apostar na criação de interstícios que possam abrigar distintos modos de existência, novas formas de vida. É da conexão jamais unificante entre diferentes modos de reativação, diferentes modos de reativar ou retomar o que foi silenciado ou o que vive sob ameaça constante – que uma criatividade política potente poderá emergir (Sztutman, 2018).

A dicotomia entre humanos e natureza tem norteado o pensamento ocidental por séculos, obliterando outras formas de enxergar a relação entre os seres que habitam o planeta Terra. A recente crise sanitária global evidenciou o esgotamento tanto dessa crença quanto da realidade gerada por ela e reforçou a importância de transformação do estado das coisas e a valorização de outras formas de estar e atuar no mundo. Vice-versa significa que a posição foi invertida, que algo foi alternado, reativado, mas que ainda está em relação. Ao escolher essa expressão como título para seu projeto na Finestra Sinistra, Dárída Rodrigues busca realçar sua experimentação com elementos naturais e os conceitos de animismo, magia e encantamento, em que o dentro e o fora, o agora e o que já passou, plantas, terra e corpo são entrelaçados.

Mas é também, ou sobretudo, um chamado para a conexão entre práticas não hegemônicas – científicas, artísticas, políticas – e a possibilidade de recriar uma inteligência coletiva e imaginar novos mundos. Em outras palavras, quando desanimamos o mundo, o deixamos à mercê de um poder mortífero. Retomar o animismo surge como um chamado de sobrevivência, como uma chance para reconstruir a vida e o sentido no tempo pós-pandêmico que há de vir. (Cristiana Tejo, curadora para a folha de sala da Instalação *Vice-Versa* no NowHere Lisboa, Novembro de 2021.)



Referencias Bibliográficas

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). Mil Platos—Capitalismo e Esquizofrenia, Volume I. *São Paulo (SP): Editora, 34.*
- Foucault, M. (2001). Outros espaços. *Ditos e escritos, 3*, 411-422.
- Rolnik, S (2018) *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.
- Stengers, Isabelle (2007) La proposition cosmopolitique. In: LOLIVE, Jacques; SOUBEYRAN, Olivier (Ed.).
- Sztutman, R. (2018). Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência-pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 338-360.

Monica Manganelli

Cenógrafa e investigadora Independente

The future of set design/ scenography: Multidisciplinary
between opera and cinema.

Opera, along with dance, in recent decades has proved to be the quintessential artistic expression of experimentation, in the sphere of direction and set design, and in relation to the use of new and digital technologies.

I personally believe, as an active artist in both theater-opera house and film production, that the *multi and interdisciplinary* nature of the arts are the keys for interpreting the future, both in terms of storytelling and technique, especially for the visual-scenic aspect.

The multidisciplinary approach allows multiple disciplines to be mixed, so that theater and music can experiment new perspectives to performing arts through the use of digital technologies, the artistic language of cinematographic production, animation and vfx (digital visual effects), in an effort to achieve new forms of art.

The world of culture, theater, art, at this time, needs new challenges, to create emotional experiences, in which the boundaries between music, space/set design and video are thin until they merge.

A return to the ability to wonder and amaze is needed, accelerators of consciousness, of thinking, of understanding of the universe.

After a period of emergency, which society has experienced and is experiencing, it is important to make performances that motivate the audience, with poetry and beauty, not to stop being curious, reflect on certain topics, getting involved by the visual aspect as well.

We need to use new technologies to the best possible, as tools to the service of creativity, equality and human expression.

The tendency to the interdisciplinary, inclusivism, the sense of universality of the arts, sees in their diversity the manifestation of a universal harmony, as it was at the time of the Renaissance.

The use of digital techniques for videoscenography, as virtual production, videomapping, and motion graphics, made it possible in the last two decades in order to bring about great changes at the aesthetic-formal level.

Among the great forerunners who have related to these techniques, include directors such as Robert Lepage, Pier'Alli, the Fura del Baus, and recently Barrie Kosky with the production of *Die Zauberflöte*, and the Royal Shakespeare company with *A Midsummer Night's Dream*.

The use of digital videoscenography, however, until now, has usually been used for a "decorative aspect", with the function that set design has always performed: as backdrop/background on the stage and a contour for the scenic action.

We often see, in fact, in opera productions a great use of digital sets, but with a "slide effect," as a simple reproduction of an image, as a postcard, backdrop, but without any real aesthetic research and integration into the dramaturgy and the stage action.

However, the use of video projection, new technologies is useful, justified and correct if it really can introduce innovation, and give benefit to the production and



AIDA - Director: Alfonso Antoniozzi. Video scenography: Monica Manganelli
 Act 1 - Air. Memphis at the time of the Power of the Pharaohs.
 Act 2 - Fire. The war. Slaves.

theatrical research; otherwise, it is more appropriate to use an old painted backdrop, that can have its own justification if it comes from an historical production.

Indeed, the beauty, for example, of a backdrop by Lila De Nobili for a production by Franco Zeffirelli, encompasses and maintains a high level of artisanship and visual aesthetics. Furthermore, in the case of a traditional opera direction, remains still more appreciable, instead of experimenting new languages without possessing the correct skills.

The real innovation then, in my opinion, is to try to go beyond the purely decorative aesthetic aspect of videos and set designs, and experiment with what I call the Visual Dramaturgy:

an artistic research where the visual aspect becomes an complementary part of dramaturgy, storytelling and staging.

It is a matter of “form and substance”, in which the appearance and content go hand in hand and they must be guided and changed constantly, in harmony.

Therefore, the protagonists, become, along with the music and the singers, with the new technologies and contemporary visual languages, work all together exploiting an “immersive” aspect, which certain techniques of video and digital allow. With the techniques of videomapping and virtual production, the audience is literally immersed in a space in which can live a total experience and innovative spectacularization. Through the fusion of different artistic languages and contemporary techniques, a live performance can be realized, whereby the storytelling benefits through the effect of involving the audience, thus generating a total emotional experience.

It is not a coincidence that in the history of film and opera, many set design-



AIDA - Director: Alfonso Antoniozzi. Video scenography: Monica Manganelli
Act 3 - Water. The Banks of the Nile. Scene I.
Act 3 - Water. The Banks of the Nile. Scene III.

ers have become directors, and vice versa. In fact, for an artist to think about the space in which the character moves, happens simultaneously, and it is the first study involved for the staging of an opera production. Director and set designer, usually are not the same person, but are the first ones involved to develop a project.

Over the past ten years, therefore, I have carried on both in the opera, as well as in cinema, this discourse of global visual development and dramaturgical, proceeding in parallel and simultaneously.

Working in both fields, cinema and opera, has allowed me, first, to know perfectly the clear difference between the two artistic languages, both technically and intellectually.

I began my professional experiences in opera house production twenty years ago, in the context of traditional scenography, subsequently, after a period in Cinecittà in the film production.

My interest in scenography so-called virtual and digital set design (in the technical jargon the mattepainting), has begun about fifteen years ago, during the period we started talking about VFX (digital effects) also in Italy.

In the meantime, however, abroad the level and use of virtual set has significantly increased, also thanks to the use of the green screen.

Thus I had the opportunity to collaborate with large international productions and vfx studios for the creation of scenography, both of traditional sets but especially integrated with the virtual-digital ones.

Among these experiences, the most significant was for the film *Cloud Atlas* of Warner Bros, by the Wachowski sisters and Tom Twiker, which since scenography



point of view was an immense challenge: to recreate six locations in different worlds, in six different eras, mixing the traditional set with the digital one.

From the creative and conceptual point of view nothing changed, it is from the technical point of view that, of course, there was difference: as virtual and digital set require high technical skills in computer graphics, and in the use of certain software, which are not used in opera production.

These experiences in film productions were therefore a great stimulus to figure out how to convey them in the field of opera. In fact, there are hardly any set designers, who work in both opera and film, and who mix traditional with digital.

Set design for Opera has its own rules: from the technical point of view, it must adhere to precise perspective characteristics, and is linked to stage machinery.

Cinema and opera, film set design and stage are two different spaces, so one cannot approach opera production as one does in cinema, it would be a mistake that would lead to gross results, from a technical and dramaturgical point of view, which might be to the eye of the spectator incomprehensible.

In order, therefore, to be able to contaminate languages, I consider essential, to respect the differences that these entail. For this reason, I do not like those who approach opera direction claiming that it *"brings the cinema to the theatre"*, as it is misleading and incorrect.

In my opinion is more correct to say, that in opera production, thanks to cinematographic and digital techniques, we can get new results that further enhance the machinery-scenic design and the spectacularization of the staging.

Otherwise, as mentioned above, if the use of video digital scenography, is



limited to a projection of an image with decorative effect, the tool is only good to himself, but without a real dramaturgical function and narrative.

I have tried, therefore, together with the director Alfonso Antoniozzi, to bring the animated cinematographic techniques of digital and virtual design, and its aesthetics in some recent opera productions.

I devised immersive videoscenographies that were conceived in simultaneous with the stage action, thus justified the staging, were an integrated part of the narrative, and enhanced the stage movement with the use of animation 2D and 3D.

Indeed, from the Baroque to the present day, the machinery/scene changes are peculiar for opera production, and the spectacular “wow effects” that ensue.

Opera houses, nowadays, can no longer afford high production costs, such as for Zeffirellian ones, therefore, the language, of 2D animation and 3D, can enhance this aspect and emphasize it.

In December 2018, for the debut of the opera season of Teatro Carlo Felice in Genoa, I signed with Alfonso Antoniozzi, an **AIDA** by Giuseppe Verdi, whose sets were completely digital videos, with virtual sets that recalled a futuristic Egypt, with a style and aesthetic design inspired by Sci-Fiction films.

They made entirely with techniques of vfx, motion graphics, matte painting and 3D animation. The video projections were extended beyond the *stage*, (where there were three screens/walls with videos), in the *scenic framework area* (where there was a tulle screen transparent), up to the *audience area*.

The projection areas and walls/screens are a total of seven and the immersive effect was remarkable. In addition, on the stage floor, a mirrored carpet reflected



animated videos, and thus allowed a further surreal optical effect with the reproduction of the set design.

The sets with Egyptian architectures were imposing; they called images inspired from *Dune*, *Blade Runner 2049*, *Star Wars*, and some video games. They were animated with effects such as, sandstorms, collapses and disintegration of palaces, Egyptian boat processions and aquatic world's submarines, with numerous spectacular scene change effects. Each act represented a natural element: *air, fire, water, earth*.

The second act, famous for the triumphal march, predicted a choreography with the company ballet, which represented the moment of the war, and on video/digital set design, we therefore had scenes of battle synchronized in time with music and dancers, like in a movie.

The high number of set design changes was obtained thanks to these cinematographic techniques, and in the case of traditional scenography would have been impossible due to costs and expenditure of productive forces.

In this case, however, the use of new technologies, have made even more spectacular the staging as a whole, and at low cost. Especially the young audience appreciated the expressive language used, and attended with decidedly positive numbers, and above the average.

In this new technological era, an important aspect to consider it is, in fact, being able to approach and bring new audience to the theatre in the future, because the teenager born today with the digital has a remarkable familiarity with digital tools.

This highlights another issue to consider, that is, that the aesthetic research of videos and digital sets in opera is very far from the cinematographic one, both



in terms of quality, techniques than visual style, due to high costs.

In this production of *Aida*, therefore, thanks to my experiences in cinema, I wanted to recreate an aesthetic vision with a cinematic style, and as an animation film director, I can affirm that the use of this language allows a high level of creativity, a remarkable variety and richness.

As previously mentioned, the digital and virtual in the scenography require new computer skills regarding Visual Digital Effects (VFX), motion graphics and animation techniques, but nowadays there is no working film-vfx studio in the world, who also collaborates with the theater and opera productions.

Obviously, the costs are too high, and the vfx and animation studios in the film production usually have staff between a minimum of 30 to a maximum of 500 units. Among these studios, international ones can be mentioned: Double Negative, The Mill, Pixomondo, Lucas Film etc...

Another project where I experimented the use of digital scenes and animated videos, with Antoniozzi, was **IL TURCO IN ITALIA** by Rossini, production of the opera season in 2016-17, co-produced by Teatro Fraschini of Pavia, Teatro Ponchielli of Cremona and Teatro Sociale of Como.

This was the first time I experienced the use of animated video sets in the opera, in which their function was not only decorative, but also part of the narrative storytelling and scenic action.

In fact, on stage we had three walls/screens for the video projection, they created a scenic box where images were projected as animated ink and watercolors pictures:



They represented the thoughts of one of the main characters, the poet. “I have a funny drama to do but I can’t find the subject” is the leitmotiv of the protagonist of the work, set in Naples, who roams the city in search of inspiration.

The videos/digital scenography, therefore, represented the protagonist’s notebook: the images and the digital sets were watercolor plates, with the alleys of Naples, the interiors, the landscapes, etc. Indeed the animation techniques allowed the change of each scene through ink and watercolors effects.

We used to create the digital video scenography, also in this case, the computer graphics techniques such as vfx, 2D motion graphics e 3D, and there was a close connection with what was happening on stage, and with the action of various characters. The symphony, for example, it was a long sequence shot of about 8 minutes fully animated, in time with the music, a succession of animated inks that created imaginary and surreal worlds.

The use of skills related to computer graphics for the creation of virtual scenographies, has also opened the eternal debate in the professional theater environment: the use of digital videos has reduced the work of laboratories of traditional scenography, partially eliminating the artisan professionalism working into a laboratory. However, a discussion already resolved in cinema. Since the different professionalisms of both fields, traditional and digital scene workers coexist, and the techniques are mixed naturally.

In reality, the professionalism, of both sectors, are highly specialized, and the only change are the tools used. At the level of creation and realization, in fact, the components on which the disciplines are the same: historical research, perspective,



design and modeling, study of light and matter etc...

It has also recognized that the use of digital techniques for the scenography in theatre, allows a total abatement of the transport costs, as they can travel via Hard-Disc, and remote servers, and thus get a reduction important from an environmental impact point of view. All issues that facilitate experimentation from the creative point of view, and help international co-productions.

Indeed, the use of videomapping/video projection can take place on walls and surfaces of any type, even outdoors; therefore, the theater and the opera could eventually come out from the usual traditional boundaries, and relate to new spaces.

You can also create, for example, routes in AR (augmented reality), and bring in new and different audiences, than those who usually go to the opera, who are usually older and experienced in the subject.

I believe, in fact, that opera seasons and productions as have been thought of to date are now outdated. An opera production, which has a high cost, cannot and should not have to be exhausted only in the usual five performances, but its path can branch out and continue in various ways thanks to both VR and AR, digital vision, etc.

This is why **cross-media aspect** (use of different types of average) is another factor for the future to consider. The production of an opera, thanks to opportunities that offer new technologies, can become an event usable in different ways, which does not end in a single play, but which creates different communicative, educational-didactics opportunities, and a fruition level in unusual places and methods.



IL TURCO IN ITALIA - Director: Alfonso Antoniozzi. Video scenography: Monica Manganelli

The two new projects that I conceived wrote and designed for theatrical-musical productions fall within this perspective.

1) THE ATLAS OF WONDERS ideated and designed for the celebrations of 300 years since the creation of the six Brandenburg concerts by Johan Sebastian Bach, is a multidisciplinary project that includes six segments of animated videos on the German composer's compositions. Each segment represents a Wunderkammer (chamber of wonders), is an imaginative journey in which the boundaries between music, figurative and cinematographic arts are mixed until they disappear. Furthermore, Bach is told in the first person (actor and voice over), and the project becomes a story about his human biography and artistic.

The project can be used in different ways and can become:

– a live show of performing arts, with orchestra, actor or voice over, and animated digital video projections (videomapping), adaptable both in theater and elsewhere place, even outdoor; Debut: FESTIVAL LINEA d'OMBRA in Salerno (2021, Italy).

– an immersive exhibition with 360° projection or projection in virtual reality (VR) and path in augmented reality (AR); Debut: Cartoons On the Bay Festival, Exhibition in Pescara (Italy, 2023)

– a film in six chapters-episodes usable on a broadcast cultural platform.

In this case, cross-media aspect becomes a big one opportunity and allows us to study and develop the performing arts as a project in its completeness.



The other project is **IMMERSIVE.EMOTION.OPERA**, a format adaptable for any opera title, which involves the production of an opera, within a space in which the audience is completely immersed in the scenic space a 270°, with video projections and virtual sets, creating an inclusive and strong emotional experience.

I created a dramaturgical proposal for two titles dealing with the theme of women: **Turandot**, of which I am making also an animated feature film, and **Dido and Aeneas**.

In both projects the dramaturgical-creative direction aspect, visual and design are closely connected, developed and designed hand in hand.

In France, China, and Canada above all, the use of new technologies, and video design, is at very high levels, and it is a standard practice to take advantage of unusual spaces to create immersive projects related to exhibitions, in the cultural sphere and for entertainment event-shows.

There are, in fact, studios and private creative agencies specialized in this, which collaborate in total harmony also with the public institutions, with considerable economic investments.

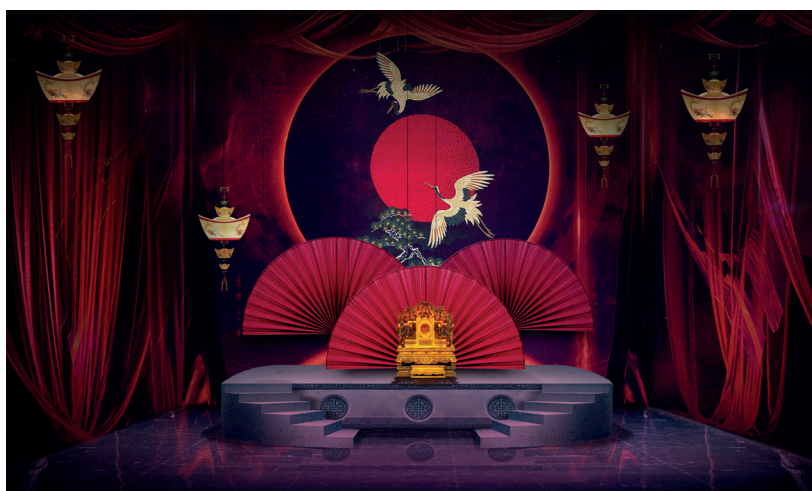
In Italy, unfortunately, we are still at the beginning of the use of digital technologies, both in the cultural institutions-museum and theaters. In fact, investments are not yet adequate, and the potential of these methodologies has not yet been intuited and fully perceived.

The covid emergency has forced a rethinking of entertainment live performance, and this period may finally be a great opportunity to try to develop new methodologies of storytelling for opera production.



TURANDOT - Set and Video Design: Monica Manganelli
Beginning

However, this implies that the theatrical management class is open and willing to have a comparison and exchange with the artists and authors, to find interesting solutions for the future.



TURANDOT - Set and Video Design: Monica Manganelli
Act III

Leonor Pinela

FBAUL - CIEBA

O que é o *Cosplay*

Quem nunca quis mascarar-se da sua personagem preferida? O ímpeto de ser o outro, um outro diferente, mais fantástico, o escape da realidade das crianças é prolongado para a vida adulta nos *Cosplayers*¹.

Se virmos a clássica definição no Cambridge Dictionary («Cosplay», 2022), encontramos o seguinte:

“cosplay

noun

the hobby of dressing as and pretending to be a character from a film, TV programme, comic book, etc.

cosplay

verb

to dress as and pretend to be a character from a film, TV programme, comic book etc., as a hobby”

ou, em português:

“cosplay

nome

atividade de disfarçar-se ou fantasiar-se de personagem real ou ficcional”
Cambridge English-Portuguese Dictionary («cosplay», 2022)

“cosplay [cósplêi]

nome masculino

Actividade que consiste em vestir-se, caracterizar-se e comportar-se como uma personagem (ex.: *concurso de cosplay; festa de cosplay*).

Origem etimológica: palavra inglesa, do japonês *kosupure*.

Plural: *cosplays*»

Dicionário Priberam («cosplay», 2022)

Em *Stranger Than Fiction*, Nicolle Lamerichs (2011, Capítulo 1.2) confirma:

“When cosplaying, fans of popular culture (e.g., television series, games, movies) produce their own costumes inspired by fictional characters. Fan costumes involve four elements: a narrative, a set of clothing, a play or performance before spectators, and a subject or player.”

No decorrer da minha experiência como *Cosplayer* mas principalmente durante a minha investigação sobre o *Cosplay*² em curso, percebi que as delimitações

1. *Cosplayer*. A pessoa que pratica o *Cosplay*.

2. *Cosplay*. Da aglutinação das palavras inglesas *costume* e *play*, são pessoas que recriam personagens de um material preexistente, filmes, séries, banda desenhada, jogos, etc. vestindo-se como as personagens e mostrando-as de diversas formas.



Fig.1: Leo Pinela, Emília (*Sítio do Picapau Amarelo*). Carnaval de 1983, Lisboa. Fotografia: Mãe.

da definição do *Cosplay*, embora passem pelas definições citadas, variam conforme a localização geográfica de quem o define e como a subcultura do *Cosplay* se manifesta nessa região.

Nos Estados Unidos da América, onde o *Cosplay* tem muitos adeptos, a definição torna-se vaga, descartando com frequência a componente de personagem criada por outrem ou a componente narrativa, abrangendo todo o tipo de máscaras, desde os *Cosplayers* mais empenhados até aos grupos de *Role Play*³, *Steampunk*⁴, recriação histórica, *Furries*⁵, o *Original Cosplay*⁶, ou mesmo a mera máscara de *Halloween*⁷, comprada na loja mais próxima.

Já em Portugal, o *Cosplay* define-se muito a partir dos regulamentos dos concursos e do modo como se popularizou, que foi numa forma mais próxima das suas definições.

Com manifestações anteriores que se encaixam no *Cosplay*, por exemplo em grupos de fãs de *Star Trek*⁸, e algumas tentativas no final dos anos 90, o *Cosplay* instalou-se verdadeiramente em Portugal nos primeiros anos do séc. XXI, com a sedimentação da Internet.

HISTÓRIA

«P: *Which character did you choose, and why?*

R: *Not that kind of cosplay.*”

(Resposta anónima ao *Cosplay Questionary*, Leonor Pinela, 2022)

De modo a recolher dados para a investigação, foi criado um questionário *online*, em português e em inglês, que ainda se encontra em aberto. Na versão em inglês, à pergunta: “*Que personagem escolheste para o teu primeiro fato e porquê?*”, foi recebida uma resposta curiosa e única: «*Não é esse estilo de cosplay.*» Para além de despertar a curiosidade acerca de que tipo de *Cosplay* a pessoa se estaria a referir, esta resposta mostra que as fronteiras da definição do *Cosplay* são difusas e variáveis.

Através de várias investigações, jornalísticas e académicas, chega-se rapidamente à conclusão que o *Cosplay* começou muito antes de o termo ser cunhado.

3. *Role-Play*. Jogos ou actividades de reinterpretar uma narrativa, histórica ou de ficção, ao vivo e trajando a rigor.

4. *Steampunk*. Subgénero da ficção científica, que ocorre num universo alternativo da Era Victoriana, e contém tecnologia e uma estética retro-futurista, inspirada na tecnologia a vapor do séc.XIX. O género abrange diversas áreas criativas, incluindo uma forma de *Cosplay* ou traje de época.

5. *Furries*. Uma forma de *Cosplay*, onde os praticantes se vestem com fatos de animais antropomórficos, que em geral cobrem o corpo todo.

6. *Original Cosplay (OC)*. Traje de *Cosplay*, cujo design é da responsabilidade do *Cosplayer*, a partir de uma personagem também criada pelo *Cosplayer*.

7. *Halloween*. Véspera do Dia de Todos os Santos, a 31 de Outubro, dia em que, à semelhança do Carnaval, nos E.U.A. as pessoas se vestem de personagens de fantasia, com tendência para personagens de terror.

8. *Star Trek*. Série de televisão de ficção científica, criada por Gene Roddenberry.



Fig.2: Forrest J. Ackerman num traje futurista, inspirado no filme *Things to Come*, com a amiga Myrtle R. Jones, que fez ambos os fatos. WorldCon, Nova Iorque, EUA, 1939. Fotografia: (s.n.)(Culp, 2016)

Houve três acontecimentos importantes na história do *Cosplay*, que ajudaram a defini-lo:

“The earliest evidence of *Cosplay* may be in 1877, when Jules Verne hosted a “masked ball” where guests were dressed as characters from Verne’s novels.”
(Unwin, 2005, p. 223)

O Baile dado por Júlio Verne junta as máscaras às personagens, à narrativa e à ficção científica. Define parâmetros actualmente ainda muito presentes no *Cosplay*, embora não tenha sido uma homenagem espontânea dos fãs de Júlio Verne.

“Forrest J. Ackerman is credited with being the first fan to dress in a “futu-
risticostume” similar to the costumes worn in the film *Things to Come* (1936)
for a science-fiction fan convention in 1939.”
(O’Brien, 2012, p. 24)

Os fatos a partir do filme *Things to Come* (*A Vida Futura*), de William Cameron Menzies, recriados por Forrest J. Ackerman e Myrtle R. Jones, Ackerman que também foi quem cunhou o termo “*sci-fi*”, estabelece um processo da recriação dos fatos a partir de uma *fandom*⁹, como actualmente o faz a grande maioria dos *Cosplayers*.

9. *Fandom*. Meio de origem da personagem que o Cosplayer decide recriar. Podem ser séries, filmes, banda desenhada, *comics*, *anime*, *manga*, jogos, ilustração, e outros.



Fig. 3: *Cosplayers* no Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, 2010. E - D: (s.n.); *Code Geass*, *Yu-Yu Hakusho*, *Resident Evil* e *Sailormoon*. Fotografia: Leo Pinela

“In 1984, Nobuyuki Takahashi was a guest at Worldcon in Los Angeles, California. (...)

“The most important contribution to Cosplay is Japanese anime (animation) and manga (comics), where artists create fantastically gorgeous characters, exotic and seductive environments, and innovative storylines.”

(Winge, 2019, p. 3)

Noboyuki Takahashi foi o jornalista japonês que, à falta de uma descrição simples para os mascarados que vira na Worldcon em 1984, cunhou o termo “*Cosplay*”. Ele deu destaque ao *Cosplay* no Japão, onde o mesmo explodiu em popularidade, criando a ideia errada na maioria das pessoas e dos *Cosplayers* que o mesmo começou no Japão.

“From Japan, Cosplay gets its name, and many Cosplayers are devoted to anime and manga characters and genres generated from Japanese popular culture.”

(Winge, 2019, p. 7)

Os fatos exóticos e coloridos, criados a partir do *anime*¹⁰ e *manga*¹¹, também contribuíram para a popularização mediática do *Cosplay* e a sua internacionalização.

10. *Anime*. Desenhos animados japoneses. A designação vem da abreviação da palavra inglesa *animation*, com a fonética silábica nipónica. Estabeleceu-se a palavra *anime* para distinguir a animação comercial japonesa da animação comercial do resto do mundo.

11. *Manga*. Banda desenhada japonesa. *Manga*, trad. “desenhos irresponsáveis”, é a designação japonesa para banda desenhada. Usa-se esta palavra para a distinguir da restante banda desenhada mundial.

1. Idade

49 responses

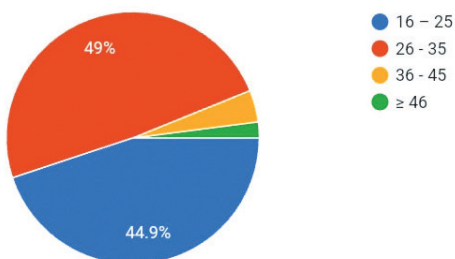


Fig. 4: Questionário de *Cosplay*, Idade. 49% 26-35 anos (resultados parciais, 05/2022)

2. Género

49 responses

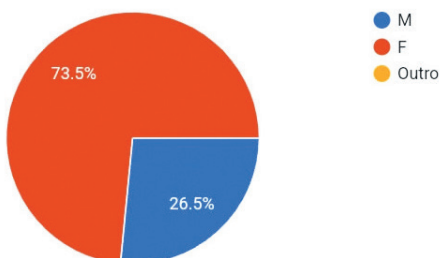


Fig. 5: Questionário de *Cosplay*, Género. 73,5% feminino (resultados parciais, 05/2022)

Foi através dessas imagens, partilhadas sobretudo através da Internet, que a maioria dos *Cosplayers* portugueses foi introduzida a este passatempo.

“Descobri o Cosplay por volta do ano 2000, foi quando tive acesso à internet e às salas de conversação, neste caso o mIRC. Na altura descobri o canal #Anime, onde começámos a partilhar coisas, fotografias, e então há sempre alguma fotografia de um cosplayer. Na altura não havia muitos, portanto, eram fotografias de japoneses ou de americanos.”

(Paula Nunes, Cosplayer, entrevista, 2022)

As componentes da personagem e da narrativa estão geralmente sempre presentes para a maioria dos *Cosplayers*, portugueses ou internacionais, e fazem parte do factor de identificação, decisivo na escolha da personagem. O Cosplay é

3. Ocupação principal

49 responses

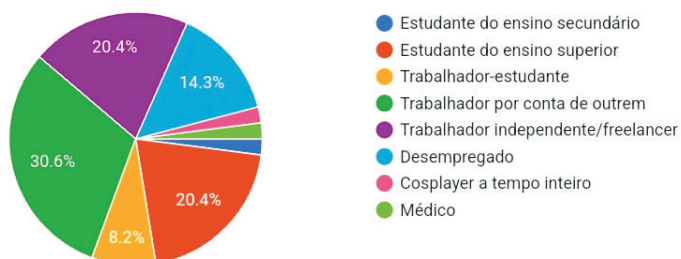


Fig.6: Questionário de *Cosplay*, Ocupação. 30,6% trabalhador por conta de outrem (resultados parciais, 05/2022)

5. Quando começaste a fazer Cosplay?

49 responses

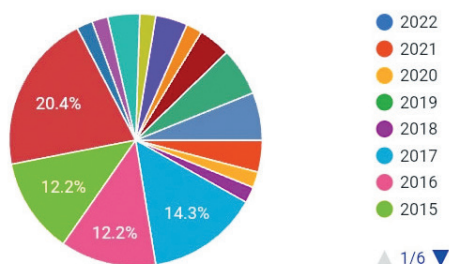


Fig.7: Questionário de *Cosplay*, Quando. 20,4% 2016 (resultados parciais, 05/2022)

também uma forma de *fanart*¹², uma homenagem de quem o constrói e veste às suas personagens ou *fandoms* favoritas.

“Through the acts of constructing and wearing a costume, the fan constructs his or her identity in relation to fiction and enacts it.”

(Lamerichs, 2011, Capítulo 3.1)

O *Cosplay* entrou em Portugal em força através do *anime* e da Internet. A estreia de dois *animes* muito populares nos canais de televisão privados, *Sailor-moon* (*Navegantes da Lua*) e *Dragon Ball*, no final dos anos 90, o surgimento de canais a passar muito *anime* na novíssima TV por cabo e a partilha de informação

12. *Fanart*. Arte visual feita como homenagem a determinada *fandom*, personagem ou personalidade. A mesma mantém parte da iconografia da arte original, moldando-a à estética pessoal do artista-fã.

através das salas de conversação e uma cada vez mais fácil busca e partilha através da Internet, levaram a que os primeiros *Cosplayers* escolhessem o *anime* como a *fandom* preferida.

No séc. XXI, o surgimento de eventos grandes como o IberAnime, focado na cultura pop japonesa e asiática, fomentaram mais essa escolha do *anime* para os *Cosplays*. Se entretanto também começaram a aparecer fatos de *Cosplay* baseados em jogos, foi com o aparecimento da ComicCon Portugal, em 2014, que houve uma diversificação maior para outras *fandoms*, principalmente para os *comics*¹³ norte-americanos.

Reflectindo a realidade internacional, o *Cosplay* em Portugal é praticado na sua maioria por mulheres na casa dos 26 a 35 anos, trabalhadoras, e que começaram a fazer *Cosplay* em 2016, o que coincide com os primeiros anos da ComicCon Portugal.

Actualmente o *Cosplay* está completamente integrado na sociedade urbana portuguesa, em que os *Cosplayers* organizam encontros e outro tipo de actividades regularmente. Também aparece com frequência na imprensa e a população geral reconhece o *Cosplay* como um passatempo juvenil.

GRUPOS ANÁLOGOS

Se para mim uma personagem, o design e uma narrativa criadas por outros são a grande motivação para fazer *Cosplay*, há muitas outras motivações nos mais diversos grupos análogos, que podem ser abrangidos na definição mais lata do *Cosplay*.

Alguns exemplos de grupos análogos são os seguintes:

Personagens históricas, da ficção ou não, como nos grupos de **Recriação Histórica**, que se focam num período específico e recriam momentos chave desse período em grupos organizados. Dois exemplos são os grupos portugueses que recriam batalhas históricas, ou o *Jane Austen Festival Bath*, onde pessoas vestidas com traje Império, desfilam durante alguns dias na cidade de Bath, Inglaterra. O evento culmina num baile de gala nos Assembly Rooms, onde na época, início do séc.XIX, a fina sociedade inglesa convivia.

O **Steampunk** e outros grupos “punk”, são um tipo de **Role-Play**, que não se baseia numa personagem ou narrativa particular, criada por terceiros, mas os membros criam as suas próprias personagens e narrativas, de modo a encaixarem no respectivo universo. O *Steampunk* recria uma sociedade futurística, onde o vapor ainda é o combustível dominante. Esta sociedade *Steampunk* tem uma estética específica, onde dominam os tons sépia e uma reinterpretação moderna do traje vitoriano.

13. *Comics*. Banda desenhada norte-americana, normalmente inclui super-heróis. Usa-se esta designação para a distinguir da restante banda desenhada mundial.



Fig. 8: Ordem da Cavalaria do Sagrado Portugal. Carga de Infantaria no Campo Militar de S. Jorge, Aljubarrota. Fotografia: Ordem da Cavalaria do Sagrado Portugal.

Fig. 9: *Jane Austen Festival Bath* 2019, Baile, 2019. Assembly Rooms, Bath, Reino Unido. Fotografia: Jane Austen Festival Bath (*Jane Austen Festival Bath*, 2022).



Fig.10: *Liga Steampunk de Lisboa*. Festival a Vapor, Entroncamento, 2019. Fotografia: Cláudia Neto

Fig.11: *Fursuits e halvesuits*, Eurofurence 2014. EUA, 2014. Fotografia: Douglas Muth



Fig.12: 501st Legion Portuguese Garrison, ComicCon Portugal 2019, Lisboa, 2019. Fotografia: 501st Legion (501st Legion Portuguese Garrison, 2019, sec. Galeria)

Os *Furries*, são um grupo que se veste com um traje de animal, que cobre o corpo inteiro e criam alter egos na forma de animais antropomórficos e assim convivem em eventos dedicados.

Na *Legião 501*, com regimentos em todo o mundo, os seus membros recriam fatos do Império do universo de *Star Wars*¹⁴. A Legião funciona como um clube, que tem um regulamento interno para um membro e fato poder ser aprovado, e pratica acções de solidariedade.

AS VARIANTES DO COSPLAY

A escolha da personagem faz parte do ímpeto de criar um fato de *Cosplay*, seja para o *Cosplayer* principiante, seja para o *Cosplayer* experiente. O apelo pelo design do fato e da narrativa de base (*fandom*) também são outros factores identificativos que motivam um *Cosplayer*. Depois vem o desafio técnico e o prazer de ver essa personagem tornar-se real através das próprias mãos.

Não há restrições de idade, tipo físico, raça ou género, um *Cosplayer* adulto pode recriar uma personagem criança, uma mulher pode vestir-se de uma personagem masculina ou um *Cosplayer* negro, pode recriar uma personagem originalmente asiática.

De modo a circunscrever a minha investigação, *O Cosplay é a Gesamtkunstwerk?*

14. Star Wars. Saga de filmes de ficção científica, criada por George Lucas, em 1977.



Fig. 13: Marta Vieira como Vanellope von Schweetz, (*Wreck-it Ralph - Corrida do Açúcar*), (s.l.) 2018. Fotografia: KD&Sparky

Fig. 14: Afonso Judicibus, como Elsa (*Frozen*), versão *genderbend*. Anisama, Lisboa, 2019. Fotografia: MindBizarre.

O *Processo Criativo no Cosplay*, escolhi a definição com que mais me identifico como *Cosplayer*: recriar, construir e vestir uma personagem de ficção ou histórica, da forma mais próxima possível do original, dentro do seu contexto narrativo, histórico, geográfico e étnico.

Dentro do *Cosplay*, há múltiplas variantes, praticadas pelos *Cosplayers*. Estas são algumas das mais comuns.

O ***Crossplay*** consiste num *Cosplayer* vestir-se de uma personagem de um género diferente do dele. As variantes mais comuns são mulheres vestirem-se de personagens masculinas e homens vestirem-se de personagens femininas.

O ***Genderbend***, onde um *Cosplayer* recria uma personagem do género oposto, com um design num estilo mais reconhecível do próprio género.

“Cosplay that is intentionally sexy in some way, ie a sexualised character or a sexualised version of a character.

A costume of a character that is altered to be revealing and different to the original. Eg. Disney princesses in bikinis”

(Krikowa, 2019)

Sexy Cosplay, onde uma *Cosplayer*, em geral feminina, veste uma versão sensual, com muita pele à mostra, de uma personagem habitualmente com um traje mais tapado. O *Sexy Cosplay* masculino não é particularmente relevante, mas existe.

Maid ou ***Criada Francesa***. Versão vestida de criada de mesa de uma personagem, em geral feminina, mas não exclusivamente. Pode pertencer ao cânone ou não.



Fig. 15: Eiki como Zoro e Pandakai como Sanji, versão Maid (One Piece). Londres, RU, 2022. Fotografia: Sioscosplay

Fig. 16: Maria Duckie Cosplay, como Rei Ayanami (Evangelion). (s.l.), (s.d.). Fotografia: Andrés Liveevil

No exemplo, duas *Cosplayers*, vestem duas personagens masculinas, vestidas de criada francesa.

Schoolgirl. Versão em uniforme escolar de personagens, em geral femininas. O uniforme de marujo das escolas japonesas é uma das versões mais comuns. Um pouco como as *maids*, podem pertencer ao cânone ou não.

Race Queen. Versão das personagens num vestido *sexy*, colado ao corpo, à semelhança das meninas que apoiam a divulgação de carros nas Feiras e Exposições Automóveis. Como as duas anteriores, podem pertencer ao cânone ou não.

O Exemplo acima parte de uma ilustração de Yoshiyuki Sadamoto, um dos autores da *manga* e *anime Evangelion*.

Traje tradicional japonês. Personagens que habitualmente vestem roupa ocidental, em traje tradicional japonês.

Cross-over. Quando o *Cosplayer* cruza dois universos ou personagens de *fandoms* diferentes. Um exemplo popular são Princesas Disney com uniformes no estilo dos uniformes de *Sailormoon*, ou versões *Steampunk* de heróis da Marvel ou DC¹⁵.

Cospobre (ou *Low Cost Cosplay*). Designação irónica, criada pelos brasileiros, que define os *Cosplayers* que recriam as personagens com um mínimo de gastos, com o que têm em casa e em forma de paródia. O resultado em geral recria a silhueta das personagens, mas costuma ser pouco sofisticado.

15. Marvel e DC. Grandes editoras de *comics* norte-americanos, que actualmente também produzem filmes, adaptando as narrativas e personagens dos respectivos *comics*.



Fig. 17: Pedro, Maria e Leo, como uma raposa (OC), Rei Ayanami (Evangelion) e Lum (Urusei Yatsura) versão yukata (quimono de Verão). Festa do Japão, Lisboa, 2018. Fotografia: (s.n.)

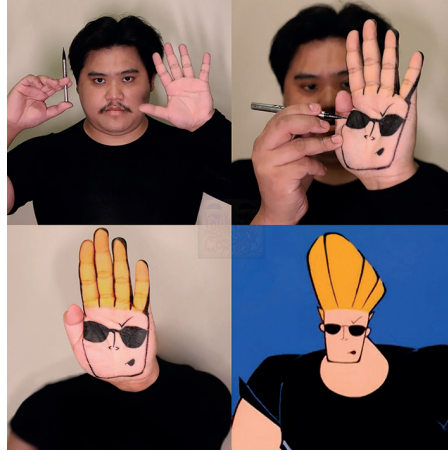


Fig. 18: Lowcostcosplay, Johnny Bravo (Johnny Bravo), Tailândia, 2021. Fotografia: («Lowcostcosplay», 2021).

Por fim há o *Original Cosplay (OC)*, que, dependendo do país e do contexto, pode ser mais ou menos aceite. Em Portugal normalmente são justificados pela recriação de personagens de ficção criadas pelo próprio *Cosplayer*.

TIPOS DE COSPLAYERS

Nem todos os *Cosplayers* são *Cosmakers*¹⁶, *Cosplayers* que constroem os próprios fatos. A definição de *Cosplay* não exclui os *Cosplayers* que comprem os fatos prontos a vestir ou os encomendem a outros *Cosplayers* ou mesmo a profissionais.

O mais frequente é, em situações informais, fora de concursos, os fatos dos *Cosplayers* serem um misto de peças feitas pelos próprios e de peças compradas.

Os fatos de *Cosplay* produzidos em massa adquirem cada vez mais popularidade, mas são limitados às personagens e seus fatos mais populares.

Na geração nascida na transição entre as décadas de 80 e 90, ainda é frequente os *Cosplayers* fazerem os próprios fatos. Nas gerações mais novas, com a crescente disponibilidade de fatos fabricados na China, com qualidade razoável, vendidos a preços acessíveis, é muito mais comum os *Cosplayers* só fazerem os próprios fatos caso seja uma personagem menos popular ou um fato mais obscuro. Os fatos comprados, sejam fatos pronto-a-vestir ou feitos por *Cosmakers*, também

16. *Cosmaker*. Pessoa que constrói os figurinos e adereços para o *Cosplayer*. Podem ser ambos, *Cosplayer* e *Cosmaker*, ou apenas um dos dois.



Fig.19: Mello, como Yuuko Ichihara (xxxHOLiC), fato comprado, e Leo, como Hokuto Sumeragi (Tokyo Babylon), fato feito pela própria. Anisama, Lisboa, 2022. Fotografia: (s.n.)

não são aceites na maioria dos concursos. A tendência é sempre quererem aprender a fazê-los ou poderem escolher e ajustá-los às próprias medidas.

Para a grande maioria dos *Cosplayers* que vendem adereços ou fatos a outros *Cosplayers*, não se trata de um negócio de subsistência, mas um modo de complementar o seu orçamento, financiar os próprios fatos e ao mesmo tempo apoiar outros *Cosplayers* que não possuem as aptidões, o tempo ou as ferramentas para construir esses adereços.

Há quem consiga fazer disso um negócio, mas a maioria dos *Cosplayers* prefere manter a actividade como um passatempo. Contudo, existem outros modos de os *Cosplayers* ganharem dinheiro, que passam por figurações em eventos ou estreias de filmes, por vídeos em canais de YouTube ou outros tipos de criação de conteúdos *online*.

NOS CONCURSOS

Há dois tipos de concurso de *Cosplay*, o Desfile, mais informal e aberto a todo o tipo de fato, e o Concurso propriamente dito. Nos Estados Unidos da América os Desfiles de *Cosplay* (*Masquerade*) são muito populares nas várias convenções e eventos do país e podem ter prémios ou não. Por isso, os concursos de *Cosplay* nos EUA, têm regras variáveis de evento para evento, e são menos rígidos que os concursos europeus ou internacionais. Os concursos norte-americanos permitem muitas vezes, por exemplo, fatos adquiridos ou feitos por terceiros, *cross-overs* ou



Fig.20: Concurso Heróis do Cosplay, ComicCon Portugal, Lisboa, 2021. Fotografia: Leonor Pinela

mesmo *Original Cosplays*.

Nos concursos europeus e internacionais, com eliminatórias em Portugal, as regras só admitem fatos maioritariamente feitos pelo próprio *Cosplayer* e não admitem *Original Cosplays* ou *cross-overs*. Essas regras acabam por condicionar o modo como o *Cosplay* é definido e praticado na Europa e em Portugal. A exceção à regra está no Concurso *Heróis do Cosplay*, da ComicCon Portugal¹⁷, onde as regras têm sido mais flexíveis, à semelhança dos concursos americanos.

O COSPLAY E AS ARTES DE PERFORMATIVAS

O *Cosplayer* é simultaneamente dramaturgo, encenador, figurinista, cenógrafo e actor do seu micro espectáculo. Portanto, mesmo que inconscientemente, o *Cosplay* vai beber às mais diversas artes performativas, ao cinema, ao teatro e à performance. Mas o *Cosplay* deriva principalmente da vontade de um fã de determinado meio, de determinada personagem, querer homenageá-la, recriá-la na vida real, encarná-la o melhor que consegue. O *Cosplay* é, para todos os efeitos, uma forma visual, narrativa e multimédia de *fanart*.

Praticado sobretudo por amadores, o *Cosplay* desponta do DIY (*Do-It-Your-*

17. ComicCon Portugal. Grande convenção de cultura pop, criada à imagem da ComicCon San Diego, a ComicCon original, onde há convidados internacionais, várias palestras, apresentações e outras actividades ligadas à cultura pop e onde o *Cosplay* tem destaque.



Fig.21: Oh Sweet 17th, Ladyxzeus_cosplay, como Mikako Kouda (Gokinjo Monogatari), ao som de Laisse tomber les filles, por France Gall. Almada, 2021. Vídeo: (Vargas, 2021)

*self*¹⁸), da vontade de desacelerar, de adoptar um passatempo não virtual, mesmo que a parte de partilha criativa seja feita maioritariamente *online*. (Karpati et al., 2017, p. 170) É através da partilha cruzada que o *Cosplayer* cresce e descobre novos métodos para superar os obstáculos que cada construção de um figurino e elaboração da performance lhe colocam.

Se o *Cosplayer* concorre a um concurso ou é convidado para actuar num evento, em geral ele elabora um *skit*¹⁹, uma curta performance, com uma duração inferior a 3 minutos.

Os *skits* obrigam o *Cosplayer* a criar uma narrativa, ou uma síntese da narrativa da personagem. Há casos onde opta por parodiar a personagem, ligando na performance a sua caracterização a outros contextos externos.

Neste exemplo, a *Cosplayer* pegou no visual e na cutura da moda alternativa e *retro* de Tóquio dos anos 90, a partir do contexto da história, e misturou-o com uma canção *ié-ié*²⁰ francesa dos anos 60, que se encaixa nesse contexto *retro*.

18. *Do-It-Yourself* (DIY). Em português: “faça você mesmo”, é uma corrente de trabalhos manuais que adapta e transforma peças pré-existentes em designs inteiramente novos, feitos ao gosto pessoal.

19. *Skit*. Curta performance num palco, normalmente no contexto de Concursos de Cosplay.

20. *Ié-ié*. Estilo musical popular em França na década de 1960.

CONCLUSÃO

A recriação a partir das duas dimensões de uma ilustração para as 3 dimensões reais começa no quarto do *Cosplayer*, na pesquisa por imagens da personagem e na escolha de materiais. Com frequência o *Cosplayer* é condicionado pela disponibilidade dos materiais e pela sua capacidade de os manusear ou transformar. Por isso, o *Cosplayer* habitua-se a utilizar materiais alternativos e fáceis de trabalhar em casa, como o cartão ou espuma EVA (acetato-vinilo de etileno), um material originalmente usado em engenharia biomédica ou em calçado desportivo e de trabalho, mas facilmente acessível e moldável, na forma de folhas. A reutilização criativa destes materiais, baratos e de fácil acesso, é um pequeno exemplo até onde vai a criatividade dos *Cosplayers*, que encontram os materiais para construir os seus fatos nos locais mais inusitados.

O mote é poder ser feito em casa, numa garagem ou pequena oficina amadora.

Em suma, o *Cosplay* é uma forma de escapismo onde, através da identificação com a personagem, na criação dos figurinos e da performance, o *Cosplayer* reinterpreta a personagem, adaptando-a à realidade, no espaço e no tempo e ao seu corpo real.

BIBLIOGRAFIA

- 501st Legion Portuguese Garrison. (2019). [Website]. <http://legiao501.pt/site/galeria.html>
- Cosplay. (2022). Em *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cosplay
- Cosplay. (2022). Em *Cambridge English-Portuguese Dictionary*. Cambridge University Press. dictionary.cambridge.org/english-portuguese/cosplay
- Cosplay. (2022). Em *Dicionário Priberam*. Priberam Informática. dicionario.priberam.org/cosplay
- Culp, J. (2016, Maio 9). Meet the Woman who Invented Cosplay. *Racked*. <https://www.racked.com/2016/5/9/11451408/cosplay-inventor-morojo-myrtle-r-douglas>
- Jane Austen Festival Bath*. (2022). [Website]. <https://www.janeaustenfestivalbath.co.uk/>
- Karpati, A., Freedman, K., Castro, J. C., Kallio-Tavin, M., & Heijnen, E. (2017). Collaboration in Visual Culture Learning Communities Towards a Synergy of Individual and Collective Creative Practice. *The International Journal of Art & Design Education*. <https://doi.org/10.1111/jade.12099>
- Krikowa, M. (2019, Novembro 7). Sexy Cosplay Defined by the Cosplay Community [Blogue]. *Cora Berry*. <https://coralikesstrawberries.wordpress.com/2019/11/07/sexycosplaydefinedbythecommunity/>
- Lamerichs, N. (2011). Stranger Than Fiction: Fan Identity in Cosplay. *Journal of Transformative Works*, vol.7 (2011). <https://doi.org/10.3983/twc.2011.0246>
- Lowcostcosplay. (2021). [Página de Facebook]. *Lowcostcosplay*. <https://www.facebook.com/Lowcostcosplay>
- O'Brien, C. M. (2012). *The Forrest J Ackerman Oeuvre: A Comprehensive Catalog of the Fiction, Nonfiction, Poetry, Screenplays, Film Appearances, Speeches and Other Works, with a Concise Biography* (Jefferson). NC: MFarland.
- Unwin, T. A. (2005). *Jules Verne: Journeys in Writing*. Liverpool University Press.
- Vargas, C. (2021). *Oh Sweet 17th* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=WbySyuYOAwA>
- Winge, T. M. (2019). *Costuming Cosplay: Dressing the Imagination*. Bloomsbury Visual Arts.

NOTA: Este artigo usa a ortografia anterior ao AO-90.

Miguel Cruz

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de
Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Criação de luz enquanto dispositivo cénico

O espaço cénico é o espaço próprio dos atores, o espaço dos corpos em movimento.

Anne Ubersfeld *in Os Termos-chave da Análise Teatral*, Editora Licorne, 2012, p. 46.

RESUMO

Espaço cénico não pressupõe, à partida, a existência de uma cenografia nem tão pouco a existência de luz. Situa-se dentro do espaço teatral e é dedicado às movimentações dos intervenientes do espetáculo. No entanto, é dentro deste espaço que podemos desenvolver um determinado desenho de luz, podendo ele próprio ser responsável por um envolvimento cénico capaz de dialogar com estes intervenientes.

Intensidade, cor, forma e movimento, são qualidades atribuídas à luz e que podem servir de impulso à criação de um dispositivo luminoso que, por vezes dialoga com a cenografia existente, outras substitui-se a esta, trazendo características cenográficas capazes de modelar o espaço cénico.

Palavras-chave: Desenho de luz, espaço cénico, diálogo.

ABSTRACT

Scenic space does not presuppose the existence of a scenography nor the existence of light. It is located inside the theatrical space and is dedicated to the movements of the participants of the performance. However, it is within this space that we can develop a particular light design, which can itself be responsible for a scenic involvement capable of dialoguing with these actors.

Intensity, color, shape and movement are qualities attributed to light and that can serve as an impetus to the creation of a luminous device that, sometimes, dialogues with the existing scenography, other times it replaces it, bringing scenographic characteristics capable of shaping the scenic space.

Keywords: Light design, scenic space, dialogue.



De Seda, 2015



De Seda, 2015

Diálogos ou modelos de colaboração artística

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço não está, portanto, de qualquer maneira, mas em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição.

Adolphe Appia in *A Obra de Arte Viva*, 1921, pp.12-13

Adolphe Appia e Edward Gordon Craig são dois nomes incontornáveis quando falamos de iluminação, tendo ambos apontado a importância de uma composição cénica, considerando a luz como um dos seus principais elementos (Cruz, 2020, p.2). Na minha experiência profissional, a qual tento cruzar, sempre que possível, com a pedagogia aplicada nas matérias que leciono, costumo expor a necessidade de um diálogo articulado entre todos os intervenientes das equipas criativas de um projeto, de forma a que a luz seja pensada para a cena como algo mais do que simplesmente a visibilidade, demonstrando, desta forma, a importância que um desenho de luz deve ter na composição de um objeto artístico e fortalecendo os conceitos e técnicas



Dançário, 2016

que Stanley McCandless, considerado por muitos o pai da iluminação moderna, descreveu relativamente às propriedades e funções da luz (McCandless, 1958).

Muitos dos sucessores de McCandless, como Abe Feder, Peggy Clark e Jean Rosenthal, trouxeram contributos importantes para podermos pensar a luz numa relação com a encenação e/ou coreografia, mas, também, num encontro com o corpo dos intérpretes no espaço, quer sejam atores ou bailarinos, também podendo complementar, ou mesmo substituir, elementos cenográficos que possam ou não existir.

Giacomo Balla criou, em 1917, uma pequena performance inspirada na música de Stravinski, onde relacionou a luz com a cenografia, sem atores, seguindo assim, de alguma forma, o pensamento de Craig quando propunha a evolução do performer para uma *Ubermarionette*. Trabalhando esta relação luz/cenário, Balla conseguiu, em cerca de cinco minutos, reunir mais de quarenta cenários visuais diferentes, através de uma interação performativa entre uma pintura tridimensional da sua autoria e uma consola de luz que ele próprio operava (Goldberg, 2012, pp.26-29).

Num artigo escrito acerca de Abe Feder para o jornal *The New Yorker* em 1960, Joseph Wechsberg, referia-se a Feder como alguém capaz de “brincar” com a luz assim como um compositor “brinca” com o som. Acrescentava, ainda, as capacidades que Feder reconhecia na luz, considerando-a um “material” capaz de encher o espaço sem efetivamente o fazer¹.

1. Este artigo é referenciado por Mel Gussow no *The New York Times*: Gussow, M. (1997, abril 26). Abe Feder, Master of Lighting in All Its Forms, Dies at 87. *The New York Times*.



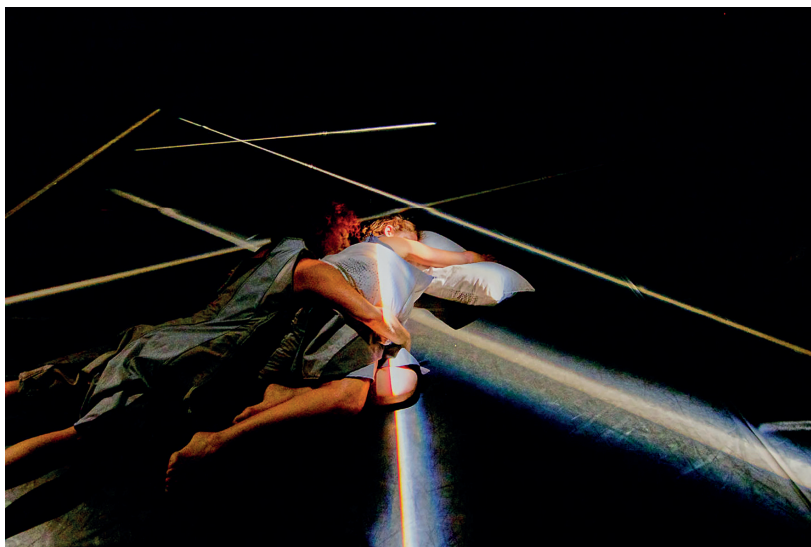
Na Ausência do meu Corpo, 2018

No capítulo *To dance in light* do livro *Magic of light*, de Jean Rosenthal (1972, p.117), esta começa por considerar que os bailarinos “vivem na luz como peixe na água”. Desta forma relaciona na perfeição a dança e a luz considerando que ambas não são estáticas, mas sim fluidas em palco. Rosenthal, que teve o seu trabalho em profunda ligação com a coreógrafa e bailarina Martha Graham, suscitou no meu percurso artístico o interesse em relacionar a luz com o movimento no espaço da ação.

Também John Cage e Merce Cunningham estabeleceram uma colaboração artística, neste caso entre a música e a dança, adotando processos aleatórios e a indeterminação para criar uma nova prática coreográfica (Goldberg, 2012, p.155). Em *Variations V*, por exemplo, a luz também estava envolvida ². Em 1989, Jonathan Burrows e Matteo Fargion renovam esta colaboração artística, combinando a música e a dança num rigor absoluto dos movimentos criados, muitas vezes também em combinação com texto e composição de vídeo. No seu *A Choreographer's Handbook*, Burrows apresenta a ideia de escrita de uma partitura como algo não necessariamente complicado (Burrows, 2010, p.143) e que se pode apresentar de várias formas. Por um lado, a escrita de uma partitura que representa aquilo que o intérprete irá realizar, por outro uma partitura de estímulos para que o intérprete possa improvisar e, assim, chegar a um resultado final (Ibidem, p.141).

<https://www.nytimes.com/1997/04/26/theater/abe-feder-master-of-lighting-in-all-its-forms-dies-at-87.html>

2. Merce Cunningham Trust. (2013, outubro 14). *Variations V (1966) - Merce Cunningham Dance Company* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yOAagU6cfBw>



Em Branco, 2019/2020

CORPO ESPAÇO LUZ

Dancers live in light as fish live in water.

Jean Rosenthal in *The Magic of Light*, 1972, p.117

Nos últimos anos, propus-me trabalhar o *design* de luz numa relação direta com o corpo do performer em cena. Este trabalho que fui desenvolvendo, explorou a improvisação deste diálogo (corpo/luz), criando, por vezes, espaços cénicos materializados pela luz. Destes laboratórios, dos quais resultaram alguns espetáculos, surgiu a necessidade de explorar as possibilidades de criação de novos modelos de colaboração artística entre a luz e o corpo e atualmente a procura de uma definição para o conceito de “partitura de luz”.

A minha colaboração com a Coreógrafa e intérprete Marina Nabais, iniciou-se em 2015 com a estreia do espetáculo *De Seda* apresentado em várias salas de espetáculo (Culturgest e Museu da Marioneta em Lisboa, Teatro Estúdio António Asunção em Almada, Teatro Garcia de Resende em Évora, Centro de Artes Contemporâneas nos Açores e Antic Theatre em Barcelona).

Neste espetáculo, a luz em cena e o corpo da performer juntavam-se a uma cenografia depurada acompanhada por um desenho de som em interação com a performer em palco. Esta colaboração artística entre a luz, som, cenografia e movimento, iniciava no meu percurso profissional um processo de investigação sobre modelos de colaboração artística e de criação de luz enquanto dispositivo

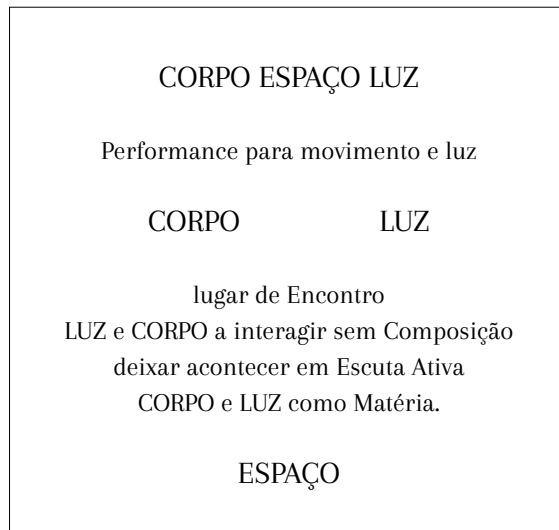


Em Branco, 2019/2020

cênico, tendo por base a minha atividade profissional enquanto *designer* de luz.

A luz, que também pode ser entendida como uma potência criadora, revela-se em alguns processos de trabalho como algo autónomo e não subordinado à criação do espetáculo. Nestes casos, o *design* de luz pode aparecer em diálogo com o espaço e com o próprio espetador, não deixando de estabelecer igualmente uma partitura para que possa ser desenvolvido.

Após algumas colaborações com a Marina Nabais em espetáculos tais como *Dançário*, *Na Ausência do Meu Corpo* ou *Em Branco*, fui convidado, em 2020 pela coreógrafa e bailarina para co-criar um espetáculo, inserido no seu projeto *Silêncio*³. Partindo da ideia de improvisação ao vivo e estabelecendo um diálogo entre a luz e o corpo no espaço, cada um de nós iria desenvolver o seu projeto artístico com base numa composição assente na escuta ativa em palco. Desta forma, a luz e o corpo enquanto matéria, encontraram-se no mesmo espaço, completamente “vazio”, sem composição pré-definida, mas com o objetivo da criação de uma performance de dramaturgia comum.



3. <https://marinanabais.com/mn/afinar-o-silencio-2020/>



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021

Every use of light, whether deliberately planned or not, affects the human being through his eyes in accordance with the characteristics of visual sensation. There are four properties of visual sensation, namely: intensity, color, form and movement.

Stanley McCandless in *A Syllabus of stage lighting*, 1931, p.82

Stanley McCandless apresentava, no início do século XX, algumas definições importantes para estabelecer uma relação entre as propriedades e as funções da luz em cena. Intensidade, cor, forma e movimento, serviam para justificar as funções que cada luz desempenhava no papel artístico da iluminação cênica e tornaram-se imprescindíveis na criação dos meus trabalhos.

Outro dos artistas que se tornou fundamental na minha investigação, para tentar perceber formas de documentar graficamente a luz no espaço estabelecendo hipóteses de partituras que sirvam para materializar o *design* de luz estabelecido nestes encontros com o corpo no espaço foi Anthony McCall.

McCall apresenta, desde 1973, instalações de “luz sólida”⁴, desenvolvendo *storyboards* que geram autênticas partituras de construção e movimento da luz nos seus trabalhos.

4. *Line Describing a Cone* foi a primeira de uma série de instalações realizadas por Anthony McCall, em que descreve a luz como “luz sólida”, criando espaços cênicos que permitem diálogos com o público que os habita. (Ellard, Johnstone, 2015).



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021

Estas anotações criadas por McCall, representam, segundo o próprio, imagens de algo que não existe, tornando-as mais reais através dos esboços que desenvolve para ajudar na sua materialização (Ellard, Johnstone, 2015. p.17).

Outro artista projetado nas minhas criações de luz é James Turrell, que explora igualmente a relação da luz com o espaço através de instalações inovadoras que permitem uma interação emocional com o público que as visita. A psicologia da cor e a alteração de percepção do espaço habitado pelo espectador, são temas bastante aprofundados pelo artista.

My work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing. I'm also interested in the sense of presence of space; that is space where you feel a presence, almost an entity – that physical feeling and power that space can give.

James Turrell (2022)

Também Olafur Eliasson explora a luz nos seus trabalhos em estreita relação com o espectador, deixando neste a responsabilidade de co-produzir a obra em vez de ser apenas um consumidor da mesma. Em *Rainbow Assembly*, por exemplo, existe a possibilidade da visão do espectador criar um arco-íris, quando em contacto com a sua obra composta pelos materiais luz e água ⁵.

Em CORPO ESPAÇO LUZ assistimos a um diálogo entre a luz e o corpo

5. <https://www.soe.tv/channels/artworks#rainbow-assembly-2016-a-film-by-shimurabros>



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021

no espaço, mas também a uma criação de um envolvimento cénico através do desenho de luz.

A luz, que também aqui funciona como um dispositivo contendo características cenográficas, permite ao intérprete/performer estabelecer uma relação dinâmica no palco com uma cenografia, que embora fisicamente inexistente, se torna presente num constante diálogo com o seu movimento.

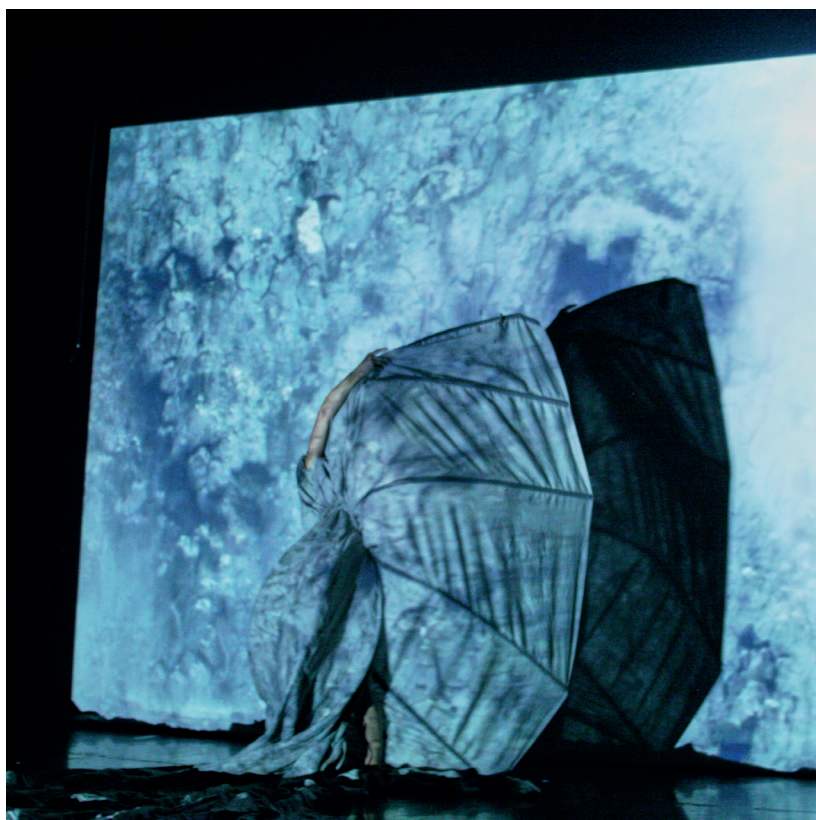
LUZ que age e reage provocando MOVIMENTO em CENA.



De Seda, 2015



Dançário, 2016



Na Ausência do meu Corpo, 2018



Na Ausência do meu Corpo, 2018



Na Ausência do meu Corpo, 2018



Na Ausência do meu Corpo, 2018



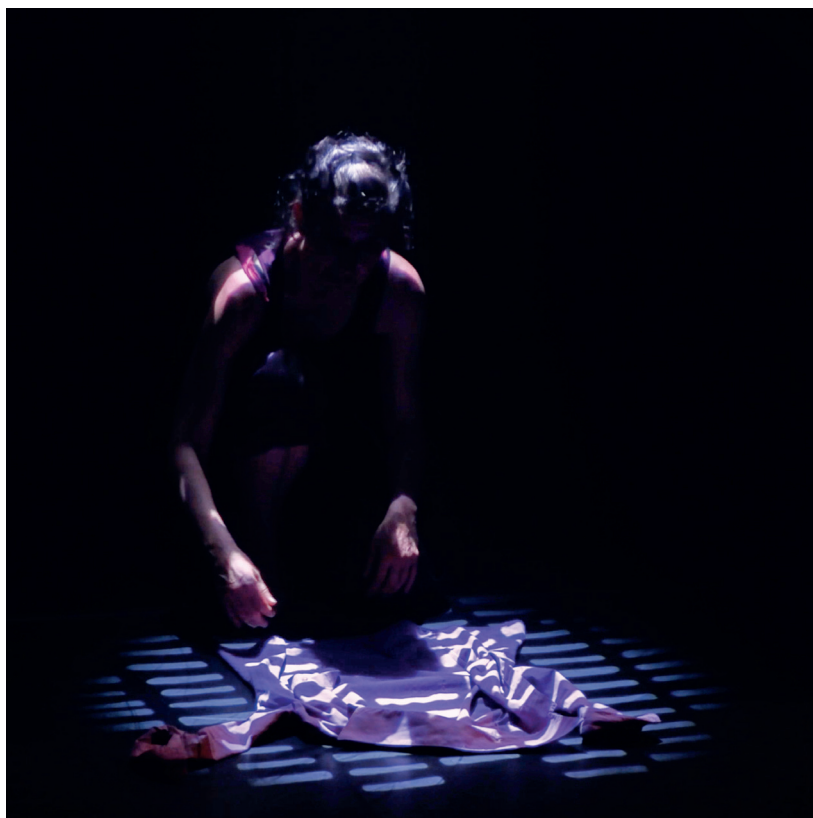
Em Branco, 2019/2020



Em Branco, 2019/2020



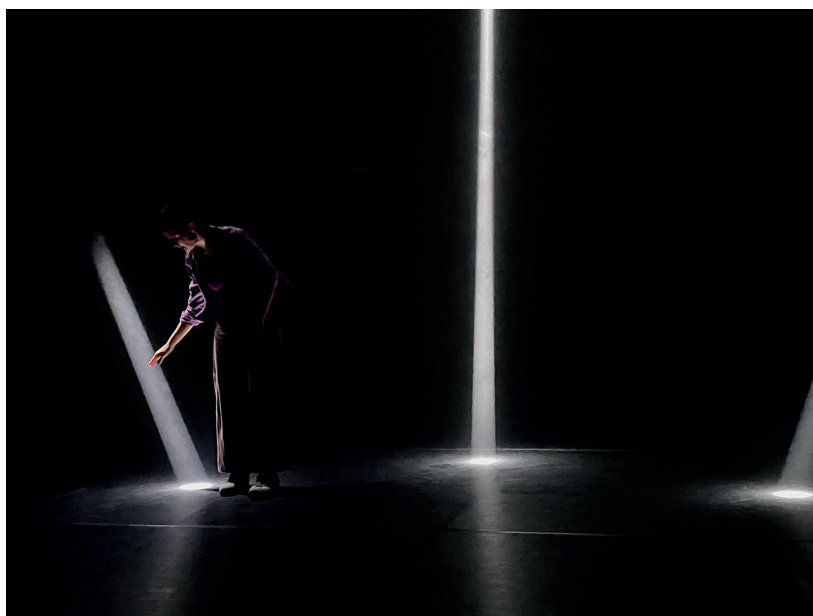
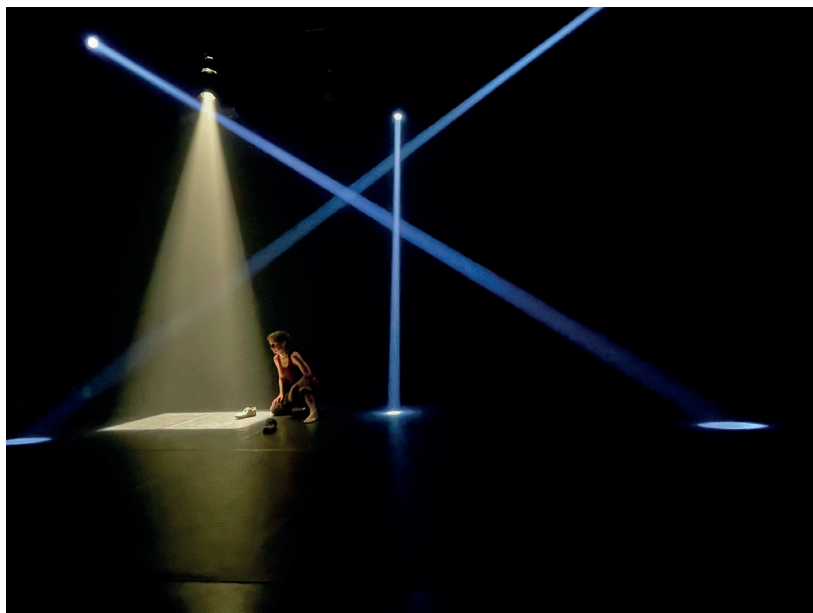
Em Branco, 2019/2020



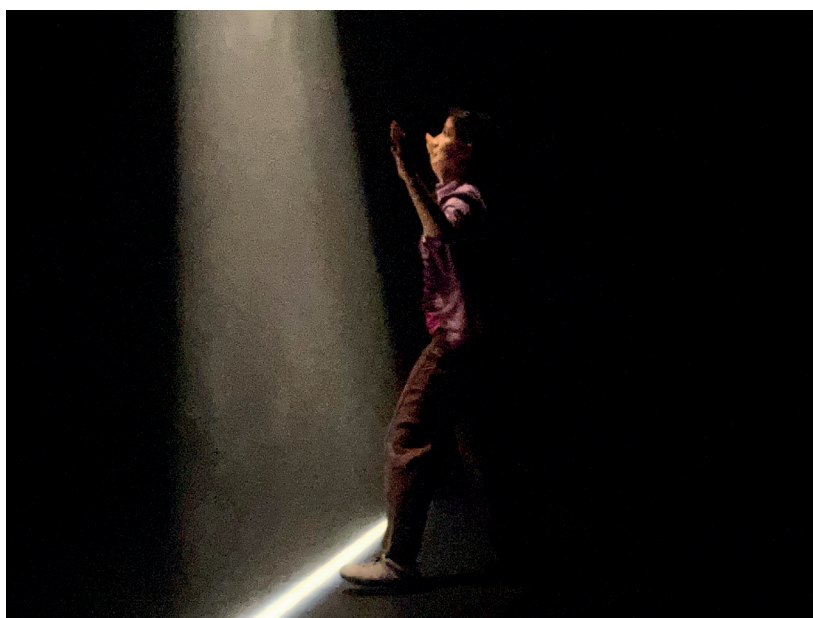
CORPO ESPAÇO LUZ, 2021



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021



CORPO ESPAÇO LUZ, 2021

Bibliografia

- Abulafia, Y. (2016). *The art of light on stage: Lighting in contemporary theatre*. Routledge.
- Alston, A. Welton, M. (2017). *Theatre in the Dark – Shadow, gloom and Blackout in Contemporary Theatre*. Methuen Drama.
- Balona, A. (2018, maio 11). O que vemos sem saber para onde vamos?. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2018/05/11/culturaipsilon/critica/o-que-vemos-sem-saber-para-onde-vamos-1829552>.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge.
- Collins, J. Nisbet, A. (2010). *Theatre and Performance – A Reader in Scenography*. Routledge.
- Cruz, F.M. (2020). McCandless: Uma teoria da iluminação moderna. *Repositório Científico do IPL*. <http://hdl.handle.net/10400.21/11837>
- Dreyer, K. (2020). *Dance and light: The partnership between choreography and lighting design*. Routledge.
- Ellard, G. Johnstone, S. (2015). *Anthony McCall: Notebooks and Conversations*. Lund Humphries.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: Do futurismo ao presente* (Jefferson Luiz Camargo & Rui Lopes, Trad.). Orfeu Negro. (obra original publicada em 1979).
- Gussow, M. (1997, abril 26). Abe Feder, Master of Lighting in All Its Forms, Dies at 87. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1997/04/26/theater/abe-feder-master-of-lighting-in-all-its-forms-dies-at-87.html>.
- Mccandless, S. (1958). *A method of lighting the stage*. Theatre Arts Books.
- Mccandless, S. (1947). *A syllabus of stage lighting*. Whitlock's Bookstore.
- Palmer, S. (2013). *Light*. Palgrave.
- Rosenthal, J., & Wertebaker, L. (1972). *The magic of light*. Theatre Arts Books.

Documentos eletrónicos

- Foundation d'entreprise Hermès. (2018). *Interview | Portrait of Anne Teresa De Keersmaeker*, youtube, <https://youtu.be/h1uylpPPPqo?t=1>.
- James Turrell. (2022). Introduction. (consulta 27 fev. 2022). Disponível em WWW: <https://jamesturrell.com/about/introduction/>.
- Marina Nabais. (2021). Projeto Silêncio. (consulta 27 fev. 2022). Disponível em WWW: <https://marinanabais.com/mn/afinar-o-silencio-2020/>.

Fotografias

De Seda - Sara Roda, 2015

Dançário - Diogo Andrade, 2016

Na Ausência do meu Corpo - Diogo Andrade, 2017 e Carlos Melo, 2018

Em Branco - Inês Galvão Teles, 2019 e 2020

Corpo Espaço Luz - Inês Galvão Teles e *vídeo stills* de Eva Ventura Ângelo, 2021

André Guedes

FBAUL

Paisagem com uma bancada
Sobre a duplicidade de um dispositivo cénico no espaço público

Resumo

De que modo uma bancada, deslocada para fora do contexto teatral, pode assumir uma valência simultaneamente dupla, como infraestrutura cênica e lugar de cena?

A partir de uma obra de artes visuais (*Paisagem Combinada*, 2001), apresentada no contexto de um evento multidisciplinar (Lisboa Capital do Nada, 2001), reflecte-se sobre o modo como um dispositivo associado à cena, mediou um processo de experiência e participação dos espectadores, conferindo ao contexto não convencional em que surgiu (o espaço público), uma possibilidade dramaturgica para lá da sua função primordial enquanto bancada/plateia.

Abstract

How can a bleacher, moved outside the theatrical context, take on a simultaneously dual role, as scenic infrastructure and stage location?

Based on a work of visual arts (*Paisagem Combinada*, 2001), presented in the context of a multidisciplinary event (Lisboa Capital do Nada, 2001), we reflect on how a device associated with the scene mediated a process of experience and participation of spectators, giving the unconventional context in which it emerged (public space) a dramaturgical possibility beyond its primary function as a bleacher/audience.



André Guedes, *Paisagem Combinada*, 2001. Vista da bancada camarária instalada na encosta nascente da Av. Santo Condestável. Foto: Eurico Lino de Vale.

1. UM LUGAR PARA OLHAR

Duas premissas: uma paisagem (existente) que se revela a nós, espectadores, enquanto palco para uma acção; e uma bancada nela colocada, plateia para um conjunto de espectadores.

Perguntemos, e se essa bancada, essa plateia, for também um palco?

E se esse estatuto se inverter ou se confundir? Perguntemos ainda, sentado numa bancada, o que vê o espectador diante de si? Será que o palco também vê o espectador? E quem vê o espectador que vê uma plateia? Um outro espectador?

No âmbito teatral podemos fazer várias perguntas que implicam o acto de ver.

O que se vê, e de onde se vê. De facto, ver e lugar, estão na etimologia grega da palavra Teatro: “O local de onde se vê”, ou “O lugar para olhar”.

Ver algo que temos diante de nós; algumas vezes nós próprios, quando frente a um reflexo, mas na maior parte das vezes, o outro – o mundo.

Olhar, é, ou deveria ser, esse acto de alteridade face a uma mundividência. O Teatro ensaia e possibilita ao sujeito, justamente, e ainda que numa esfera pública, um estado de questionamento face ao que há a ver – ao que há a ser visto.

“O que se vê”. O Teatro cria esse lugar, um dispositivo e o seu protocolo de visão, de observação.

Porque no Teatro podemos ver de várias formas, hermenêuticamente falando, e desde vários sítios, espacialmente falando, será oportuno convocar, a-propósito da presente reflexão, outro conceito operativo do Teatro – o de *Anfiteatro*. *Amphi-*, o prefixo grego da palavra, que significa “dos dois lados”, alerta-nos que se pode ver Teatro (isto é, o que surge em palco) por mais do que um lado.

Por isso, perguntemos novamente, quem vê o espectador que vê uma plateia?

2. POUSSIN: PARADOXO / HARMONIA

Nicolas Poussin é um pintor do Classicismo francês que viveu a maior parte da vida rodeado de referências da antiguidade clássica. Nasceu em França, viveu e morreu em Roma. Foi em Itália que encontrou muitas das paisagens e ruínas que viriam a inspirar a sua sensibilidade e trabalho em pintura.

Muitas das paisagens que recriou – imaginadas, reinterpretadas, porventura semi-ficcionais – são animadas pela presença humana; por vezes não detectável ao primeiro olhar, outras vezes surgem no primeiro plano, como que *à boca de cena* da acção que a pintura *vem* descrever ou mostrar.

As dimensões dessas pinturas, nomeadamente aquelas em que a paisagem é protagonista – relegando, apenas aparentemente, para um segundo ou terceiro plano a narrativa humana, é generosa – por exemplo, *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé* (1651) tem praticamente dois por três metros.

São telas cuja escala poderá sido pensada de modo ao espectador se pro-



André Guedes, *Paisagem Combinada*, 2001. Vista da acção; dois corredores junto à encosta poente da Av. Santo Condestável onde se localizava o bairro da Zona J, actualmente bairro do Condado. Foto: Mariana Viegas.

jectar nelas. Não só no espaço físico que revelam, mas também na ontologia cultural que evocam – histórica, mitológica ou filosófica. Elas expõem à nossa visão e reflexão acontecimentos que decorrem num período histórico – quase sempre a antiguidade clássica – no qual os seres humanos, entendiam que o destino do mundo era guiado por deuses. Em muitas destas narrativas, um e outro tempo – o antropológico e o divino, ou o mitológico – convivem e sobrepõem-se.

Se tivessem sido concebidas no século XX, diríamos que estas pinturas têm uma ambição cinematográfica. São efectivamente écrans; dispositivos narrativos cujo enquadramento visual é semelhante ao da fotografia e do cinema, nos quais espacialidade e temporalidade se encontram suspensos – *enquadrados*.

Existem, porém, elementos de paradoxo voluntário nas narrativas das paisagens de Poussin onde história e mitologia convergem. Na maior parte dos casos, o que é narrado visualmente tem origem na tragédia clássica ateniense. Tratam-se de *mises-en-scènes*, nas quais um acontecimento – um funeral, um temporal, por exemplo – descrevem uma situação de tensão, de paradoxo, entre seres humanos e a paisagem que alberga e contém essa mesma narrativa. Esta ou permanece imperturbável face a esses mesmos acontecimentos vividos pelos humanos, ou enfatiza-os, num crescendo de tensão. Paradoxo ou harmonia.

Convoco as obras de paisagem de Poussin, porque a relação de paradoxo, ou do seu contrário, de harmonia, entre natureza e seres humanos, foi o modelo conceptual da performance *Paisagem Combinada* concebida em 2002 para o evento multidisciplinar Lisboa Capital do Nada.

Ao escolher o vale da Avenida Santo Condestável, em Chelas, como local onde



André Guedes, *Paisagem Combinada*, 2001. Vista da acção; dois corredores atravessam a via rodoviária da Av. Santo Condestável. Foto: Mariana Viegas.

realizar a intervenção para o evento Lisboa Capital do Nada, a primeira reacção foi de interpretar este lugar-paisagem como se Poussin pudesse transpô-lo para uma tela. Efectivamente, as paisagens de Chelas encerram, à sua maneira, e na minha perspectiva, algo trágico: a tensão entre o ser humano e a paisagem onde este se estabeleceu. Essa é, infelizmente, como em muitos (demasiados) territórios do meio físico antropocénico (cidades ou não) uma relação não dialogante.

Pensando na condição de harmonia ou paradoxo das narrativas do pintor, fez sentido observar esta zona da cidade, em particular as áreas expectantes de Chelas – de certa forma inacabadas, mal resolvidas – como um palco. Uma área panorâmica, imaginando nela uma narrativa que constituísse um comentário sobre o lugar. Uma narrativa que se sobrepusse a esse espaço cénico em potência, à sua topografia – largamente transfigurada pelo edificado e pelas vias de comunicação – mas ainda assim, selvagem, em aberto, expectante (a beleza dos baldios). Uma paisagem insólita, porque não totalmente dominada.

3. UMA BANCADA E UMA PAISAGEM

Final de Inverno e início do milénio na zona oriental de Lisboa, três anos depois da realização da Expo 98.

A divulgação do evento anunciava *uma combinação*. Um encontro num dia e a uma hora precisos, numa das encostas da avenida Santo Condestável em Chelas.

Aqui, fora provisoriamente instalada, sobre o terreno baldio de uma das



André Guedes, *Paisagem Combinada*, 2001. Vista da acção; dois corredores sobem a encosta poente da Av. Santo Condestável. Foto: Mariana Viegas.

vertentes, uma bancada camarária de andaimes de metal e assentos de plástico, orientada para o local onde actualmente existe o Bairro do Condado.

Chegado o dia, o público aproximou-se da estrutura e sentou-se nos assentos.

Um outro público fortuito, que residia ou que trabalhava nos bairros em redor, e que atravessava circunstancialmente o local, deteve-se por instantes, surpreendido pela presença estranha da bancada e dos seus inusitados ocupantes.

Uns e outros testemunhariam, pouco depois, a trajectória de pequenos grupos de pessoas que em passo de jogging percorriam diversos troços na colina em frente, na encosta do Bairro do Condado. Esses troços eram as vias rodoviárias que ladeavam baldios ou áreas não cuidadas das encostas – tal como então, assim permanecem hoje nesta zona negligenciada da cidade.

Um detalhe, que justificava o título da intervenção, eram as cores dos equipamentos desportivos dos corredores(as) que estavam *combinadas* com as cores garridas – recentemente intervencionadas por essa altura num grupo de edifícios emblemático da colina, o bairro da Zona J.

A travessia da paisagem pelos corredores durou cerca de 15 minutos. Durante esse tempo, um violinista igualmente *combinado* com a ocasião e a envolvente, atravessou o vale, tocando um trecho de *Pedro e o Lobo* de Prokofiev. Este som, que se iniciou junto à bancada, dissipou-se pelo vale à medida que o violinista se distanciava dos espectadores sentados na bancada, até desaparecer ao entrar num túnel rodoviário.

A obra, intitulada *Paisagem Combinada*, integrou o evento multidisciplinar ‘Lisboa Capital do Nada’ que decorreu em 2001 em locais de apresentação/



André Guedes, *Paisagem Combinada*, 2001. Vista da acção; violinista a entrar no túnel rodoviário da Av. Santo Condestável. Foto: Mariana Viegas.

exposição na sua maioria não convencionais da freguesia de Marvila. O mote comum às diferentes intervenções artísticas (ou actividades) era de terem lugar no espaço público da freguesia, um território altamente heterogéneo, socialmente e fisicamente.

Uma das fotografias que documentam de forma mais representativa a intervenção foi realizada por Eurico Lino do Vale que também participava no evento. Ela assinala um elemento determinante da experiência dos espectadores: a identificação do local da intervenção através da implantação de uma estrutura, uma bancada, que possibilitava – ou solicitava mesmo – um ponto de vista sobre a paisagem, estando nela imersos. A identificação de um objecto que enquadra ou delimita, embora ilusoriamente, um ponto privilegiado de visão, uma vez que ele acontece em todo o seu redor. O proscénio não é frontal, *à italiana*, mas afinal em toda a circunscrição visual, entre 180° a 360° graus.

A imagem foi reveladora para compreender o que poderá ter constituído, do ponto de vista do observador, a intervenção-performance relatada. Mostrando os espectadores de costas a observar a paisagem, a imagem reforça a importância do acto do espectador face ao lugar – olhar, estar, integrar-se. A fotografia aponta o objecto-bancada como mediador da situação criada; um objecto colocado inusitadamente, num local onde – aparentemente – não há nada digno de interesse. É a bancada que possibilita o objecto-lugar cénico se converter acto-lugar de observação. Neste sentido, o atravessamento-corrída da paisagem pelos intérpretes corredores fica como que reduzido a ser um pretexto para uma situação mais ampla.

Um dispositivo que possibilita um modo de habitar, embora momentâneo,

um lugar. Um lugar porventura não familiar para a maior parte dos *espectadores* que ali se dirigiram em resposta ao convite do evento.

É este olhar do espectador a partir do lugar-bancada, e a existência dela num lugar ainda mais amplo (aquela área urbana), que permite o estar e o permanecer, o pensar a paisagem e o lugar, a cidade, inscrevendo-nos, enquanto espectadores, numa simultaneidade e num relacionamento mais próximo – para com esse lugar.

É uma experiência do *estar*, portanto, oposta ao *ver* uma paisagem, como quando a atravessamos de carro ao longo de uma via rodoviária. A bancada converteu-se inadvertidamente num lugar de fixação, de breve enraizamento, para os *espectadores* que não pertenciam ao quotidiano da paisagem.

A combinação que o título da performance refere (*Paisagem Combinada*), é a de todos, dos intérpretes corredores e dos espectadores – dos convocados e dos não-convocados – para este dispositivo cénico que enfatiza a possibilidade de uma visão cénica sobre a paisagem.

4. A CIDADE: UMA *CENA* A HABITAR?

Propõe-se uma interrogação, ou várias.

Passados pouco mais de vinte anos sobre a realização do projecto, voltando a olhar para as mesmas encostas da avenida Santo Condestável, perguntamo-nos inevitavelmente sobre o que mudou em Chelas-Marvila. O que mudou para os seus habitantes, e também o que mudou para os que atravessam esta área a pé, de carro, ou de transportes públicos. O que mudou nas nossas vidas e nas *vidas* da cidade.

O que mudou, numa dimensão política, da organização do território, das medidas políticas para a habitação, e de outras, complementares a nível social. O que foi desejado e que não se concretizou; o que permanece inacabado, a nível individual e colectivo, nesta porção (e noutras também) da cidade.

Que percepção pessoal temos das mudanças que acontecem nestas outras partes da cidade que não-habitamos. Porque de facto as mudanças estão continuamente em curso no devir da cidade – nas muitas *idades* da cidade.

Pensar a transfiguração do espaço (do *palco*) urbano, os seus *modos e porquês*, foi também uma premissa deste projecto. A intervenção pretendia comentar, com ironia, a estratégia municipal de tornar mais visualmente apelativo o local (o bairro e a paisagem em seu redor) – uma área socialmente problemática, associada para muitos na altura ao consumo e venda de droga.

Efectivamente, embora uma parte da Zona J tenha sido demolida no final da 1ª década de 2000, alguns dos edifícios que ainda ali permanecem mantêm as tais cores garridas (agora já mais ténues), com que foram pintados no início de 2000 – senão mesmo em 1997-1998, anos da Expo 98. A avenida era uma artéria que conduzia à área do recinto da feira. Especula-se que poderá ter sido a reputação do bairro, e a sua aparência física claramente negligenciada, que motivou



Perspectiva da Av. Santo Condestável desde a via da Av. da Ucrânia que liga as duas encostas do vale.
Fonte: Google Maps (captura de imagem de 2020).

a operação cosmética de pintura dos prédios projectados pelo arquitecto Tomás Taveira nos anos 1970, originalmente pintados de branco.

Que *combinação*, para usar o termo do título da intervenção, podemos estabelecer com um lugar que não é *o nosso* (como será talvez para a maior parte dos presentes), a zona de Chelas-Marvila, um lugar social, fisicamente e politicamente periférico, ainda que estando no seio de Lisboa?

Talvez desde logo a possibilidade de estar nele, de o habitar, de nos aproximarmos dele e de o tornarmos familiar – como quando nos sentamos numa plateia – uma plateia que é afinal um palco – e onde, sem nos apercebermos, somos nós os protagonistas.

Sermos protagonistas – atrizes e actores (intérpretes) – do espaço público, talvez seja essa também uma forma possível de lhe pertencermos, ou de ele nos pertencer – nem que seja, antes de mais, num sentido simbólico; uma vontade de pertença.

5. PARA CONCLUIR

Paisagem Combinada, enquanto proposição para um contexto eminentemente não-artístico – como é o espaço público – não dependeu da presença dos seus intérpretes formais – do seu corpo, da sua performatividade – para se constituir como experiência artística e social para os vários tipos de espectadores que testemunharam a acção. Os intérpretes foram também os espectadores sentados na

bancada, e entre eles espectadores uns dos outros, e também para os espectadores circunstanciais que percorriam as encostas do vale.

A experiência do lugar – física, social e emocional – foi mediada por um dispositivo – a bancada – que, migrado do campo cénico, propôs um ponto de vista e uma duração não circunscritos à performance propriamente dita. A bancada foi, portanto, um elemento indestrinçável e fundador desta experiência, e curiosamente, em boa medida autónomo da proposta artística.

Efectivamente, se esta bancada teve como função principal ser uma plateia que orientava (guiava) o olhar dos espectadores para a presença fugaz dos intérpretes-corredores, ela foi igualmente o *palco* para quem observava exteriormente a situação ocorrida. A bancada, dispositivo de acolhimento do público, converteu-os, involuntariamente, em intérpretes dessa mesma paisagem, constituindo-os como acontecimento inédito, insólito e singular daquele lugar, naquele dia e hora combinados.



IV. Roteiros e Testemunhos

José Carlos Barros

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

Marionettes



Figura 1 - Sebastião e o Dragão

Conhecidas entre nós por “fantoques, robertos ou bonifrates”, aportuguesaram-se depois da Revolução de Abril e passaram a tratar-se por “marionetas”. Antes, abrigavam-se em barracas paralelepípedicas ao ar livre e exibiam-se encavalitadas numa mão, manipuladas pelo indicador no dedal da cabeça e pelo polegar e médio comandando as mãos. Pelo Alentejo, circulavam como “bonecos” suspensos por arames, encantando as suas gentes na escuridão dos palheiros à luz de candeia de azeite.

As marionetas são ordenadas em duas grandes famílias: as manipuladas por cima; de fio ou de varão, e as manipuladas por baixo; de luva ou vara embora, nos dias que correm, se contaminem e surjam numa infinidade de formas animadas e comandos diversos. Tradicionalmente com textos destinados aos adultos, não raramente violentos e desbragados, acabavam por empolgar também os mais jovens pela rapidez da movimentação, pelas cenas de pancadaria e pela sonoridade aflautada provocada pela palheta introduzida no palato do manipulador. Era este o panorama do “teatro de fantoches” quando em 1972¹, no meu primeiro ano na Escola de Teatro, o Professor Carlos Cabral me arrasta para o mundo das marionetas formando o “Grupo de Teatro de Fantoques Perna de Pau”. A tradicional manipulação por luva, enveredou por textos destinados às crianças e jovens, exibidos em barraca com boca de cena apropriada a mágicas, adereços e cenários, eliminando a palheta para apurar a dicção e tornar mais compreensível o texto dramático.

1. Com exceção do “Teatro de Fantoques Branca Flor”, da extraordinária Lília da Fonseca. Assisti a vários dos seus espetáculos. O seu espólio de marionetas encontra-se no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

**D. QUIXOTE
E
SANCHO PANÇA**
de António José da Silva



pelas
marionetas de lisboa

No Centro de Arte Moderna
da Fundação Calouste Gulbenkian

3-4-5-6 e 7 de JUL. 85

Figura 2 - Cartaz



Figura 3 - Carroça dos Comediantes



Figura 4 - D. Quixote e Sancho Pança

As representações deste novo grupo, exigiam agora diversos manipuladores no interior da “barraca/palco”, textos dramáticos sem os estereótipos tão comuns ao machismo e à violência e, igualmente, o fim das histórias cor-de-rosa assentes nas princesas encantadas que são libertadas por magia e têm um final feliz. O Grupo Perna de Pau vai assistir à transição da ditadura para a liberdade e as marionetas vão chegar à televisão, percorrendo também parte do território nacional na euforia das Campanhas do MFA com textos pedagógicos acompanhados por música ao vivo com guitarra e percussão. Tempos inolvidáveis que se extinguem ao final da década de 70. Em 1985, nasce a Associação Cultural Marionetas de Lisboa com o objectivo de exhibir repertório clássico, maioritariamente português e iniciar a actividade com “Dom Quixote e Sancho Pança” texto de António José da Silva, o único dramaturgo que escrevera e representara marionetas no século XVIII.

A primeira peça representada pelo “Judeu” no Teatro do Bairro Alto, seria também a que iniciaria a actividade da nova Companhia. A envolvência do Mestre Lima de Freitas na criação dos cenários, do musicólogo Paulo Brandão nas partituras para a música ao vivo, a minha interferência na criação das marionetas e encenação e, bem assim, o dispositivo técnico exigido para a implementação de tão avultado fardo económico, levou-me ao contacto com a Dr^a. Madalena Perdigão para a solicitação de apoio económica para o arranque das Marionetas de Lisboa. Exposto o projecto e apontada a verba necessária para a aquisição do aparato cénico e demais despesas com exibição dos espectáculos, a Directora do ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação Pela Arte, ofereceu imediatamente o apoio com a contrapartida justificada na compra de espectáculos



Figura 5, Gárgolas/ Figurinos

para a estreia e exibição da carreira no Auditório do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Com a sua invulgar sageza Madalena Perdição resolve iniciar a actividade da Companhia de Marionetas de Lisboa criando o primeiro encontro de marionetas portuguesas com o British Council. Os espectáculos desenrolaram-se em finais de Junho e início de Julho de 1985 com as companhias inglesas “Lears Magical Lanterns”, “Barry Smith e Blowzabella”, “Jessica Souhami’s Shadow Puppets” e as portuguesas “S. Lourenço e o Diabo” com Barnum (espectáculo de ópera com marionetas), e as “Marionetas de Lisboa” com D. Quixote e Sancho Pança. A Companhia Marionetas de Lisboa, desenvolveu um projecto de criação de marionetas invulgar, tendo por método a manipulação por cima, com inspiração nas marionetas do Judeu que fascinaram o séc. XVIII, e nos Bonecos de Santo Aleixo, homenageando também o velho Talhinhas, com quem me cruzei em tempos do Perna de Pau. As marionetas movimentavam-se suspensas por varões de ferro e foram construídas em cobre, zinco e latão, diferenciando as classes sociais dos pequenos actores pelas cores dos metais, hoje expostos no Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Ao enorme êxito alcançado na Gulbenkian e nas itinerâncias pelo País com o “D. Quixote”, seguiu-se o “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente (1465-1536-?), exibido no Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, com igual consagração, novo aplauso e nomeação para os Prémios Garrett desse ano. É deste espectáculo que se faz clareza para entendimento do transporte de um texto clássico para uma criação com marionetas:



Figura 6, Diabo

A moralidade das Barcas, assenta no tema medieval das Danças da Morte e o pensamento da morte assalta permanentemente os espíritos medievais, por isso o tema ocupa tão importante lugar na obra Vicentina. Após a morte, as almas reconhecidas pela profissão ou estatuto, chegam a um rio e confrontam-se com duas barcas, uma que se dirige para o Paraíso Celestial e a outra para o Inferno, acomodando os viajantes segundo os seus pecados terrenos. O Paraíso Terrestre há muito tinha sido encerrado pelo pecado original e, por esta altura, o Paraíso Celestial limitava-se a receber os que pelejavam em favor divino, enquanto o Inferno continuava a ser um lugar enterrado na terra, envolto em chamas eternas, que recebia a maioria dos finados. Esse Inferno terrível, ilustrado por toda a Idade Média e incompreensível às mentalidades do séc. XXI, era a assustadora espada de Dâmoacles sobre a cabeça do mundo Cristianizado.

Em 1517, Gil Vicente mostrou esta ameaçadora teatralização para advertência e consolação da Rainha D. Maria de Castela, então enferma, e à beira de se encontrar no cais do rio Aqueronte, para o juízo final. Nesse ano, Gil Vicente assistiu também, certamente, à inauguração do Transepto da Igreja de Santa Maria nos Jerónimos e foram as gárgulas do Mosteiro, as inspiradoras para a construção das cabeças das marionetas em fibra de vidro.

As gárgulas, figuras tremendas, para além de servirem de canalização das águas dos telhados para o exterior dos edifícios, tinham também a função mítica de expurgarem pelas bocarras os maus espíritos que desciam sobre o Templo, daí a semelhança na articulação e abertura das bocas das marionetas. Excepção do Anjo, que segue uma pedra da Igreja de Alfeizerão, o Arcanjo São Miguel, Juiz dos mortos.



Figura 7, Anjo



Figura 8, Barca do Inferno



Figura 9, Diabo e Sapateiro

Os figurinos seguiram as iluminuras do Livro de Horas de D. Manuel, livro contemporâneo do dramaturgo, e a altura das marionetas definem o carregamento das almas; quanto mais baixas, mais próximo “das penas infernais”, quanto mais altas, mais “merecedoras da paz eterna” e, por fim, todo o ambiente dramático foi inspirado na pintura “O Inferno”, executada por anónimo pintor português, entre 1510/1520, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga.

O espectáculo foi encenado pelo Carlos Cabral, as marionetas e cenários de José Carlos Barros, a música de Paulo Brandão e a iluminação de Luís Almeida. Tal como no espectáculo D. Quixote e Sancho Pança, os manipuladores voltavam a estar elevados com a cabeça a quatro metros de altura, o palco a 1,40m do pavimento e todo o aparato técnico atingia os nove metros na largura. O espectáculo iniciava com todo o dispositivo técnico e respectivo elenco cobertos com tule negro, que se ia retirando com o início da acção e a subida simultânea da iluminação e música.

As marionetas apareciam em cena saídas das fendas de um cenário confeccionado em tapeçaria, mesclada em tons de cinza sobre negro, simulando o momento da “passagem das almas da vida para o além”. Durante a acção, as personagens acomodavam-se nas barcas consoante a sua culpa e, na cena final, o “cortiço” do Inferno afundava-se em chamas, abaixo do estrado do palco e a “barca do Pescador” elevava-se aos céus à altura dos manipuladores, ficando o Parvo no cais, como fiel no Purgatório dessa imaginária balança. Os manipuladores, sempre visíveis na metade superior do corpo, remetiam para a omnipresença divina aos olhos dos espectadores.

Outros memoráveis espectáculos e autores se seguiram na programação da Companhia.



Figura 10, Dragocirco

Interrompida a minha participação nas Marionetas de Lisboa para abraçar o restauro e a direcção do Teatro da Trindade, só em 2000, com a Associação Cultural Criadores de Imagens Teatro de Marionetas, volto às marionetas para exhibições na rua, com “máquinas de cena” para itinerância, dentro das quais as histórias se desenrolam. São mágicos veículos que percorrem a cidade em peregrinação, procurando os espectadores em jardins, praças públicas e claustros.



Figura 11, Troiando

Ana Ferreira

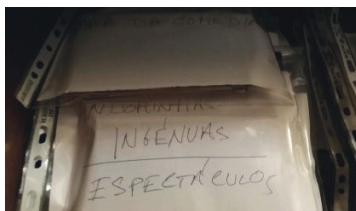
Mostra do acervo de Filipe Crawford

O acervo de Filipe Crawford representa um contributo extremamente importante para a História do Teatro em Portugal. Abrangendo um pouco mais de 4 décadas (entre 1976 e 2022), o acervo compreende material documental e físico que ilustra o seu percurso desde o seu início de carreira, com a entrada para o Conservatório em 1976 e a sua estreia no teatro profissional em 1977, até à atualidade.

Esta sessão contou com diversos momentos, o primeiro com a exibição do filme de Ana Ferreira “Mostra do acervo de Filipe Crawford”.



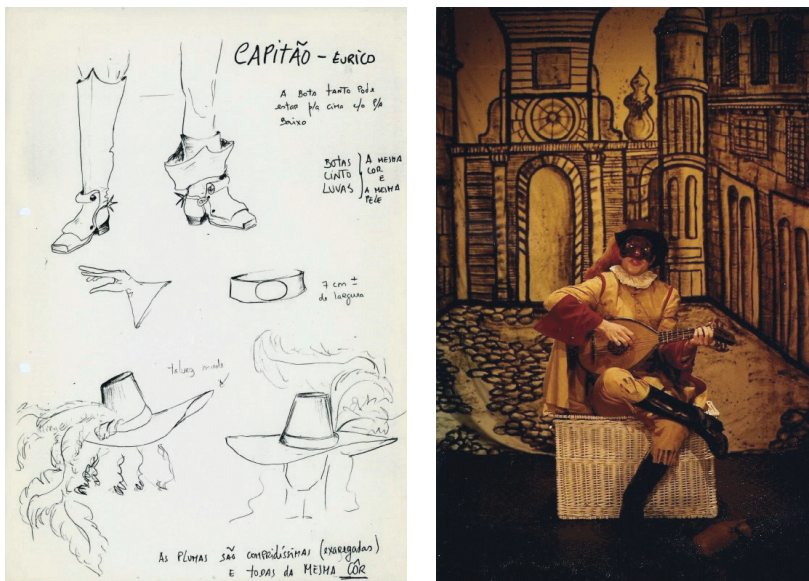
Ana Ferreira para além de realizadora do filme é a responsável pela organização e registo da documentação deste acervo, projeto que conta o apoio da DGARTES em parceria com o Centro de Estudos de Teatro. Assim, fez uma breve apresentação sobre o estado da arte do acervo e expôs alguns exemplos do mesmo:



Espectáculo “Cenas da Comédia De'l Arte” de 1991:



À esquerda a pasta que contém 52 desenhos originais de figurinos da Rosa Freitas e à direita os desenhos digitalizados.

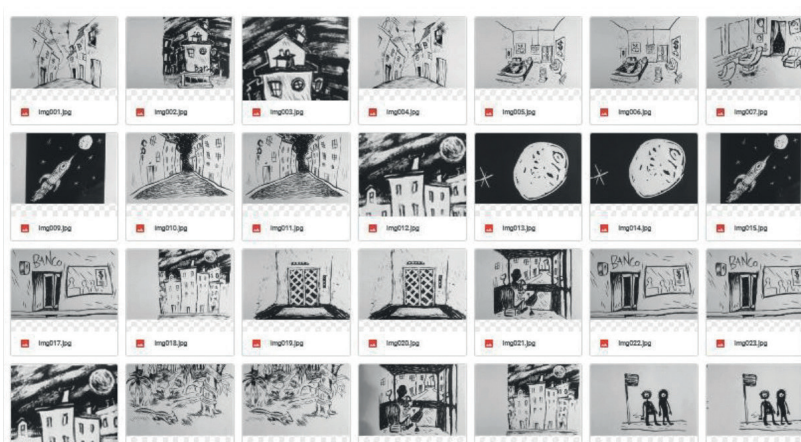


O desenho do figurino à esquerda e a fotografia do espetáculo à direita

Espectáculo “Construção” de 1999



A digitalização dos slides com os desenhos de Manuel Cruz



Programa da peça com desenhos a preto e branco.

Palco Commedia Dell'arte



Do lado esquerdo vê-se o palco Commedia Dell'arte no actual armazém, o qual foi construído em 2004, segundo a tradição renascentista, para o espetáculo "As Desventuras de Isabella". Desde então o palco passou a ser a imagem de marca da FC Produções. Até ao momento cremos que seja o único em Portugal



A apresentação terminou com a projeção com fotos de máscaras da coleção do Filipe Crawford.



A sessão encerrou com uma conversa com Ana Ferreira, Filipe Crawford, Paulo Morais-Alexandre e com a moderação de Fernando Rosa Dias.

Filipe Crawford é actor, encenador e professor de Teatro, inicia a sua carreira em 1976, estreando-se na Comuna com um espectáculo de Richard Demarcy. Desde então tem trabalhado como encenador e actor em peças teatrais, séries, novelas televisivas e filmes. É licenciado em teatro pela E.S.T.C. de Lisboa e completou a sua formação em França, tendo feito uma Maîtrise em Estudos Teatrais na Sorbonne Nouvelle e estagiado no Teatro Nacional de Strasbourg e no Conservatório de Paris. Tendo-se especializado na Técnica da Máscara e na Comédia dell'Arte, lecciona estas disciplinas desde 1989 em várias escolas e mantém um projecto de formação desde 1997 – a Escola da Máscara. Fundou a companhia Meia Preta em 1989 e a FC Produções Teatrais em 1995. Dirigiu o Teatro Casa da Comédia entre 2000 e 2012 e criou o Festival Internacional de Máscaras e Comediantes em 2002, cuja última edição foi em 2012. Actualmente é free-lancer, trabalhando como produtor, encenador, actor e formador de Teatro.

Rita M. Anahory Cruz Neves

Escola António Arroio / Instituto de Educação de Lisboa

Guarda-Roupa Anahory, ou o que nos resta dele

A investigação em curso “OS FIGURINOS NA OBRA DE ALBERTO ANAHORY (1906 - 2000) – COMUNICAÇÃO VISUAL E ASPETOS PRÁTICOS DA SUA PRODUÇÃO COMO FORMA DE CONHECIMENTO ATRAVÉS DE UMA PLATAFORMA PEDAGÓGICA” procura ser um olhar sobre o que outrora foi este guarda-roupa, numa perspetiva otimista que permita aproveitar o que dele existe e encontrar aí oportunidades de aprendizagem para o futuro.

A apresentação realizada nas Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos pretendeu fazer luz sobre a figura e o trabalho de Alberto Anahory, fundador de um dos mais importantes guarda-roupas portugueses. O seu espólio, iniciado na década de 40 do século passado, chegou a contar com mais de 5 mil fatos que contribuíram para as mais variadas produções de ópera, teatro, cinema e de televisão, em que colaborou desde o seu surgimento. A sua posição na cena artística portuguesa, ganha relevância e popularidade com a sua participação nos cortejos históricos lisboetas: A Exposição do Mundo Português em 1940 e o Cortejo Histórico de Lisboa em 47 surgindo assim a ligação que cria com o cineasta Leitão de Barros. Entre cortejos surge a colaboração nas peças de Ribeirinho em 1944, ao convidá-lo para vestir a peça de estreia dos Comediantes de Lisboa no Teatro da Trindade, Miss Bá. De seguida, será convidado para muitas mais colaborações tanto com a companhia de Ribeirinho, Os Comediantes de Lisboa ou o Teatro Nacional Popular residente no Teatro Trindade entre 57 e 60.

É aqui que Anahory vai dar especial preocupação na fidedignidade à época dos figurinos e do processo da sua confecção. Ele procura saber como se fazia na época. A ligação com Leitão de Barros é determinante para a afirmação de Anahory no cinema (logo em 1936, com Bocage). Ou na participação de outros cortejos organizados pelo cineasta e muitos outros pelo país, que passaram a ser uma das maiores fontes de receita do Guarda-Roupa e, também por isso, a sua especialidade. Alberto opta por se aliar aos melhores da sua área e a ligação de anos com Abílio Matos e Silva é um exemplo disso. Daí, surgem guarda-roupas de peças muito importantes para a sua carreira: *Viva o Luxo!*, *Enquanto houver Santo António*, *Holiday on Ice*, *O Condestável - A espada e a cruz (Verde Gaio)*, *A Grande Mina*, *Leonor Teles*, *Noite de Reis*. A propósito desta peça montada pelo Teatro Nacional Popular, o ator Costa Ferreira refere, nas suas memórias (*Uma casa com janelas para dentro*, p. 380), que «os figurinos de Abílio Mattos Silva, executados pelo Alberto Anahory, eram um deslumbramento».

Ainda assim, o seu nome continua desconhecido nos dias de hoje, principalmente para uma geração mais nova estudante das artes cénicas.

Por surpreendente que possa ser, algumas das suas peças ainda existentes podem ser encontradas no guarda-roupa madrileno Peris Costumes e são utilizadas em diversas produções, outras necessitam de um restauro que, muito provavelmente, não lhes será concedido e em breve irão desaparecer.

A investigação a que nos propusemos procura não só resgatar e preservar a memória destes resquícios, através de uma metodologia que assenta na observação



Figura 1 - Traje de cena não identificado (direito)



Figura 2 - Traje de cena não identificado (avesso)

direta de um número significativo de peças de vestuário correspondentes a figurinos do guarda-roupa Anahory, identificação, registo fotográfico e inventariação para a constituição de um repositório; pesquisa sobre imagens da época (filmes e fotografias de cena) para registo e análise comparativa.

A constituição deste arquivo tem dois objetivos: resgatar a memória do Guarda-Roupa Anahory; utilizar posteriormente este arquivo para fins didáticos e pedagógicos, através da conceção de meios digitais, reunidos numa plataforma online para o estudo das peças escolhidas e apresentação da análise e as conclusões geradas.

Na mesma ordem, apontemos os objetivos específicos: 1º, desenvolver um sistema de análise das peças de figurino partindo de um processo semiológico e da comunicação visual do espólio existente – sistema este que terá variações em ordem ao teatro, ao cinema e aos eventos a que pertencem estas peças e seus vestígios. Este sistema assim como será construído para a análise do guarda-roupa de Alberto Anahory, deixa portas abertas para a análise de outros guarda-roupas ou do seu aprofundamento; 2º, observar ilustrações das peças de traje de figurino e as fotografias deles existentes, sejam de cena ou os registos fotográficos realizados pela autora, assim como as entrevistas aos intervenientes destes eventos e espetáculos, que servirão como fonte para cruzar informação.

O enunciar de hipóteses também irá delimitar o estudo. Este já tem alguns contornos à partida, como já pudemos referir mas, no fundo, estes limites também serão criados conforme o que for sendo encontrado. Quero dizer que é preciso conhecer primeiro que peças temos disponíveis para a nossa análise, identificá-las,

saber de onde vêm, ao que pertenceram e que informação têm disponível. Assim, partimos para esta investigação, com as seguintes perguntas iniciais:

– As peças de Alberto Anahory consentâneas com a sua própria época, ou seja, serão as suas peças um olhar contemporâneo à época de épocas passadas? Terá assim o autor estilizado a representação do traje, denotando-se técnicas e formas artísticas específicas expressas pelo autor?

– Terá utilizado técnicas tradicionais ou inventado as suas, adaptando o uso da roupa à sua utilização em cena?

– Como pode ser a prática artística do autor um exemplo para a Educação Artística?

Estes são os pilares que circundam aquele que será o campo de observação do estudo. Ao longo de uma exploração qualitativa, após observação e registo dos figurinos, este estudo procura, para além da inevitável inventariação das peças, fazer um registo e descrição analítica da sua comunicação visual e importância artística, através de uma análise semiótica da obra, interessando relacionar cada figurino com guião, encenação e representação. Pretendeu-se também desenvolver no processo da investigação uma preocupação muito específica com o levantamento dos diversos aspetos técnicos que caracterizam estes objetos peculiares. Aspetos de confeção, materiais e sua relação com o espaço cénico. Sem eles a informação não seria totalmente correta e, certamente, são fatores da construção da perceção (visual e emocional) de cada peça, elementos fundamentais para a interpretação dos espetadores de cada espetáculo.

O material identificado vem assumir um carácter pedagógico no estudo das técnicas, meios e carácter expressivo da realização de um guarda-roupa, que poderá ser útil para professores e formandos desta área. Neste sentido, o percurso até agora traçado tem passado por fazer um levantamento, com registo fotográfico e catalogação do espólio existente. Essa catalogação tem sido desenvolvida através da observação dos direitos e avessos destas peças e de fichas de análise cujos parâmetros de análise são muito concretos perante uma observação direta dos trajes de cena, elencado materiais, técnicas e intenções que cada peça possa revelar.

Têm, também, sido reunidos todos os registos que possam existir do processo criativo destas peças, sejam eles desenhos de figurino, fotografias de cena, segmentos dos filmes onde foram utilizadas ou depoimentos de atores que os envergaram. Procura, assim, uma reconstituição do passado destas peças e a identificação da sua proveniência, mas também abrir caminho para olhar sobre um fragmento de um espaço cénico e dizer que pode ser um recurso pedagógico em sala de aula até de forma interdisciplinar, pois daquele vestígio advém um texto dramaturgicamente, um contexto histórico, uma intenção lumínica ou uma conjugação de cores, materiais e acabamentos.

Este processo de recolha tem produzido conhecimento, não só sobre a obra de Alberto Anahory, mas também expõe uma metodologia de trabalho possível no que toca à análise de guarda-roupa. Na montagem deste sistema de análise



Figura 3 - Traje de autoria de Alberto Anahory fotografado pela autora

foi-nos importante referenciar Georges Banú¹, o importante teatrólogo romeno, que, em 1994, relatava, no seu livro *Costume du Theatre*, parâmetros pelos quais os figurinos se deveriam analisar, pensar e realizar, tendo em conta o sentido dramaturgico e a semiótica teatral. Se são relevantes à partida do seu percurso, ou seja, na sua criação e no papel que prestam à peça de teatro a que pertencem, faz-nos sentido que também sejam relevantes num olhar pós a sua permanência em cena. Até porque, na verdade, o olhar sobre algo que já esteve anteriormente em cena é muitas vezes o único que nos resta, e inúmeras são as situações em que nem é possível identificar que cena foi essa a que estes trajes pertenceram. Nesse sentido, encontramos-nos num momento ambíguo da investigação em que tanto podemos analisar o figurino dentro do seu contexto cénico e performativo, como poderemos ter de o analisar de forma desgarrada / descontextualizada como um artefacto ou objeto artístico que comunica por si só.

Mas, no fundo, ambos os cenários são ricos de aprendizagem e potenciadores de debate, de análise e promotores de uma experiência didática dentro destes campos.

Desta tão desejada experiência didática, fala-nos também Fernando Rodrigues no seu livro *Educação do Olhar*, editado em 2011. Esta obra é particularmente relevante para o nosso trabalho, pois trata da importância de dar significado àquilo que observamos, sendo esta uma faculdade que necessita de treino, de um olhar mais pausado, estudado e talvez até, como vimos há pouco, debatido. É este o olhar que pretendemos lançar sobre estes trajes de cena e que desejamos proporcionar aos futuros estudantes e investigadores. Existem momentos do texto de Fernando Rodrigues que nos fazem muitíssimo sentido, sendo esta uma investigação que se propõe apoiar-se nas bases da comunicação visual para interpretação de imagens e que defende o olhar do espectador, seja de um evento teatral ou cinematográfico, como um olhar que não só recebe estímulos de toda a equipa criativa desse evento e escolhe acreditar neles², mas também, cria de forma completamente livre as suas ligações entre estímulos, interpreta a história contada, completa os personagens que lhes são apresentados através do figurino e localiza-se no tempo e nos espaço através da cenografia e do *sistema de trajes*³.

Representar visualmente, aliás, não constitui somente a substituição de uma coisa ausente por uma presente que remete para ela, mas a existência de uma discursividade, uma realidade que seja detentora de sentido para alguém. Esta conceção compreende o olhar como construção; acto de um indivíduo que pode e quer ler significados, interpretar mensagens presentes nas imagens e artefactos da cultura visual, fruir intervenções artísticas e obras de arte, num diálogo mais pleno e consciente. (Rodrigues, 2011, p.9)

O estudo fortifica a sensação de que esta análise de trajes de cena pode

1. Banú, Georges, *Costume du Theatre*, 1994

2. Greimas, A.J Acta Semiótica et Linguistica, *Révue Internationale de Semiologie Linguistique* – O contrato de verificação 1978, p.211.

3. Banú, Georges, *Costume du Theatre*, 1994



Figura 4 - Fonte: Arquivo RTP. Peça teatral Monólogo do Vaqueiro transmitida em 1957

sim ser aplicada não só a outros trajes, como também a outro tipo de artefactos ou de obras artísticas. E sublinha a importância de um olhar mais demorado e profundo sobre o objeto artístico para que realmente possa existir uma experiência pedagógica através dele.

Assim sendo, a investigação em curso pretende reunir, posteriormente organizar e expor a informação recolhida sob a forma de recurso didático digital para auxílio à aprendizagem quanto à metodologia utilizada na confecção de figurinos e sobre a prática artística deste autor em particular.

Bibliografia

- BANÙ, G. (1994) *Costume du Theatre*, Aubier.
- BERTRAM, B. (2017). *Technology & Arts Education*. *International Handbook of Research in Arts Education*, pp. 1355-1360.
- CUCINOTTA, C. (2018). *Viagem ao Cinema através do seu vestuário*. Labcom.IFP
- FERREIRA, Costa; (1985) *Uma casa com janelas para dentro*; Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Palla, M. (1991). *Do Essencial ao Supérfluo. Estudo lexical do traje e dos adornos em Gil Vicente*, Estampa
- PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira (2012); *FRANCISCO RIBEIRO : DETERMINAÇÃO E CIRCUNSTÂNCIA Cenas de um percurso de teatro (1936-1960)*; tese de mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- RODRIGUES, F. (2011). *Educação do Olhar*. Chiado Books
- TUCKER E. (2014). *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. Oxford Library of Psychology, Oxford University Press.

Biografias

Ana Ferreira

Ana Ferreira é Artista Visual, Fotógrafa e Realizadora. Mestre em Comunicação Cultura e Tecnologias da Informação pelo ISCTE. Licenciada em Ciências da Comunicação pela UAL. Frequentou os cursos de Cinema Documentário pelo Kino-Doc, o Reemprego de imagens e diversos cursos de fotografia e vídeo no Cenjor. Fotógrafa e realizadora /editora na Fundação Portuguesa das Comunicações. Artista Visual na XZibit Art e na Ver Imperfeito. Cofundadora da Ver Imperfeito e do Cole(c)tivo SET7, nos “Encontros de Cinema” exibiu o documentário “A Máscara e a Arte na Epidemia”. Estreou-se no documentário com a curta “Glória - A guardiã”. Na 3.ª edição da Art Banchel exibiu o vídeo “Smile”. Na fotografia expõe individualmente: “Trajecto(s)”; “Formas Escuras” e “Trajecto(s)” no Mês da Fotografia em Almada. Colectivamente: “Uma Imagem Solidária” e “Mulheres do Mundo”. Exibiu o filme “Mostra do acervo de Filipe Crawford” no Dia Internacional da Commedia De’l Arte 2022 e é a responsável pela organização e registo da documentação deste acervo.

André Guedes

Artista visual, cenógrafo, investigador e professor universitário. Estudou Arquitetura (FA-UL) e Antropologia do Espaço (FCSH-UL). É atualmente doutorando na Faculdade de Belas Artes (UL), investigador associado nos projetos TEPe (FMH-UL) e Estudos de Cenografia e Figurinos em Portugal (FBA/ESTC-UL), e docente da cadeira de Espaço Cénico na Universidade Lusófona do Porto.

António Polainas

Licenciado em Arquitetura pela ESBAL, trabalha na RTP como quadro superior desempenhando atualmente a função de responsável da área de imagem e criativo principal de Cenografia. Possui uma Pós-Graduação pela Autónoma Academy (Universidade Autónoma); Título de Especialista em Teatro- Design de Cena pelo Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), Mestre em Teoria de Arquitetura pela Universidade Lusíada, Diplomado em Estudos Avançados (DEA) pela Universidade Sevilha e Doutoramento em Arquitetura pela Universidade Beira Interior (UBI). Investigador pelo Centro de Investigação em Território, Arquitetura e Design (CITAD) da Universidade Lusíada de Lisboa; investigador colaborador no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) da Faculdade de Letras de Lisboa e no CIEBA, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Membro da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa é sócio fundador da Associação Portuguesa de Cenografia (APCEN) e membro do International Board of the Experts of the Foundation Life Beyond Tourism. É docente universitário desde

1999, encontrando-se atualmente como professor convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema.

António Trindade

António Trindade é Professor Auxiliar na área de Geometria no Departamento de Desenho da FBAUL na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008, doutorou-se na mesma instituição com a tese *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas:1470-1816* que viria a adaptar à publicação em livro *A Pintura integrada em Tectos e Abóbadas e a Perspetiva Linear*, editada pelo CIEBA em 2015. Tem inúmeros artigos publicados e conferências. Paralelamente exerce a atividade de artista plástico. Produziu 20 exposições Individuais e esteve representado em 54 exposições coletivas, das quais se destacam FAC-Lisboa (1995 e 2005), ART Lisboa (2008 a 2011), ARCO-MADRID (edições de 1995, 1996 e 2004) e ART-MADRID (2017) em representação da GALERIA ARTE PERIFÉRICA.

Armando Caseirão

Armando Caseirão é professor agregado em Arquitetura, especialidade de Desenho na Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, 2022; tem Pós-doutoramento em Desenho, na FBAUL 2016; é Doutorado em Belas-Artes, especialidade Desenho, FBAUL, 2007; Mestre em Teorias da Arte, FBAUL, 2000 e Licenciado em Pintura, ESBAL, 1987. Artista plástico e investigador dedicou longo período à pintura de objetos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem vindo a desenvolver trabalho em Desenho assim como na área da Fotografia. Foi representado pela Galeria Novo-Século de Lisboa. Foi cenografista da Rádio Televisão Portuguesa, tendo paralelamente realizado cenários para Teatro, Ópera e Operetas. Atualmente é Professor Auxiliar com Agregação na Faculdade de Arquitetura, da disciplina do Desenho.

Dárida Rodrigues

Dárida Rodrigues é artista e investigadora. Formou-se em Comunicação Social (Cinema e Rádio e Televisão) na FAAP em São Paulo, estudou Cenografia na Escola Nacional de Cinema e Televisão da Inglaterra e Arquitetura na Abra - SP. Concluiu Mestrado em Arte Multimedia - Performance e Instalação na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2018/2019. É doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa. Atua há 20 anos

como Production designer, diretora de arte e cenógrafa para filmes de longa e curtametragens, audiovisual e fotografia, trabalhando no departamento de arte de inúmeros filmes e projetos nos diferentes âmbitos da produção artística. Desde 2016, desenvolve projetos de Cinema e Arte Multimédia em Portugal, onde o trabalho como artista audiovisual vem se expandindo através da criação de Instalações, Performances e audio walks, ao usar voz, instruções, espaço cenográfico expandido e corpo em relação, para criar experiências e cenários, habitando o universo artístico como campo para a exploração de expansão de consciência. Colabora com o grupo colectivo de artistas Nowhere em Lisboa, onde participou da exposição Collectors Club, com a série Insurgir e onde instalou a performance audiovisual Vice-Versa, com curadoria de Cristiana Tejo.

Fausto Viana

Fausto Viana é professor livre docente da Universidade de São Paulo, onde fez estudos graduados (1992), mestrado (2000) e doutoramento em Artes (2004). É também doutor em museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (2010) e mestre em moda pela Escola Artes, Ciências e Humanidades da USP. Fez pós-doutoramentos em conservação de têxteis no Museu Nacional do Traje em Lisboa, e em moda, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autor, entre outros, dos seguintes livros: Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; O Traje de cena como documento; Dos cadernos de Sophia Jobim: Desenhos de história da moda e de indumentária e O figurino teatral e as renovações do século XX. Já participou de mais de sessenta espetáculos de teatro, tendo atuado como figurinista em Era uma era, da Cia Mungunzá; Os sapatos que deixei pelo caminho, do Teatro do Kaos e Almas abaixo de zero da Companhia de Teatro da Cidade de São José dos Campos.

Fernando Rosa Dias

Fernando Paulo Rosa Dias é Professor Auxiliar do Departamento de Ciências da Arte e do Património da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa (FBAUL), membro integrado do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL) com a tese A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975). Mestre em História da Arte Contemporânea (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Criação e coordenação científica da Revista Convocarte. (<http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>). Coordenação científica do catálogo raisonné António Dacosta (<http://gulbenkian.pt/dacosta/>). Livros de autor: António Dacosta – A Tentação Mítica, 2016; Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre Guerras (1914-1940), 2011. Tem

publicado, participado ou coordenado eventos sobre a arte portuguesa do século XX, a relação entre as artes, a história e cultura da imagem ou ainda em torno dos discursos relativos à arte, sobretudo no âmbito dos problemas da investigação em artes.

João Calixto

Desde 2006 que colabora com a ESTC, sendo Professor Adjunto convidado nesta instituição desde 2016. Neste contexto participa como investigador nos projectos de criação e investigação artística (IDI&CA) do IPL: Girela - Reflexões sobre investigação artística, formação e legislação; e Luz - Imagem como Média_Laboratório de Iluminação Cénica. É coordenador do projecto de investigação Polifonia e Contraponto - Criação e Reflexão no Espaço Cénico, tendo sido responsável e co-autor da publicação Heiner Goebbels – As conferências de Lisboa, resultado deste mesmo projecto. Neste âmbito, é actualmente coordenador do projecto Ensaio de Construção - Investigação e Criação em Cenografia. Divide a sua actividade teatral como criador de produções próprias e colaborações, como cenógrafo e construtor de objectos, com diversos autores e instituições. Desde 1998 envolvido nas práticas de teatro, dança, circo, rua ou cinema, os seus trabalhos foram apresentados em Portugal, Espanha, França, Itália, Reino Unido, Holanda, Bélgica, Alemanha, Áustria, Eslovénia, Brasil e Coreia do Sul. Doutorando no programa de Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento - Universidade de Lisboa e Instituto Politécnico de Lisboa, com a tese Cenografia, Teatro e Materialidade. Mestre e Especialista em Teatro - Design de Cena, pelo Instituto Politécnico de Lisboa, em 2013 e 2016 respectivamente. Inicia a sua formação em Desenho, Ilustração e Escultura no AR.CO - Centro de Arte e Comunicação Visual, entre 1994 e 1999.

José Carlos Barros

José Carlos Barros é um cenógrafo, aderecista e marionetista português. Foi membro fundador do grupo de teatro de fantoches Perna de Pau, que esteve activo no início da década de 1970, incluindo várias presenças na televisão. Em 1985, com Ildeberto Gama, Norberto Ávila e outros, fundou as Marionetas de Lisboa. Em 1991 deixa a direcção artística desta companhia para criar um novo projecto: Criadores de Imagens. Foi chefe do sector de adereços do Teatro Nacional D. Maria II desde a sua reabertura em 1978 até 1989. Mais tarde foi director do Teatro da Trindade. Foi professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, antigamente integrada no Conservatório Nacional, até à aposentação.

Leonor Pinela

Leonor Pinela é Licenciada em Cinema, pela Escola Superior de Teatro e Cinema e Doutoranda em Belas-Artes, na Faculdade de Belas-Artes, UL. Trabalhou em diversas áreas, em cinema, webdesign, como consultora de banda desenhada e animação japonesas, figurinista e, nos últimos anos, tradutora de cinema e audiovisual, tendo colaborado com os maiores festivais de cinema de Lisboa. Também é cosplayer e o cosplay é o tema da sua investigação em Belas-Artes.

Michele Dias Augusto

Michelle Dias Augusto é Investigadora Colaboradora do CIEBA e doutoranda em Ciências da arte e do Património Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Mestre em Artes Visuais - UFRJ em estudos de imagem e cultura, Graduação em Figurino (Artes Cênicas - Indumentária) - UFRJ, especializações em Fashion Folio and Creative Techniques (Renata Estefan, Central Saint Martin, Hermés). Atualmente investiga a memória do Museu Nacional do Teatro e da Dança de Lisboa, e os métodos de processos criativos, de linguagens cênicas e de ilustrações criativas em patrimônios culturais como inspiração para a prática artística. Designer, professora e investigadora de criação e desenvolvimento de figurinos de teledramaturgia, moda, carnaval e artes da cena. Docente de Design de moda e figurino, Curso Técnico de Produção de Moda da FAETEC - Brasil (2009 - atual), Escola de Belas Artes UFRJ - Brasil (2009-2010 - 2016-2018). Colaboradora do Studio Criativo Coletivo de artistas e designers, em oficinas e investigação de moda, património e sustentabilidade, 1ª edição Oficina de Reciclagem de Moda e Criação Sustentável; 2ª edição: Resgatando o património imaterial brasileiro. Colaboradora do Grupo de Mostra de Regiões e Países do Evento Quadrienal de Praga, PQ Brasil 2023 (2021 -).

Miguel Cruz

Miguel Cruz é Mestre em Teatro/Produção pela Escola Superior de Teatro e Cinema, onde é professor Adjunto, Diretor do ramo de Produção da Licenciatura em Teatro, Presidente do Conselho Pedagógico e da Comissão Pedagógica de Teatro e membro do Conselho Técnico-Científico e da Comissão Técnico- Científica de Teatro. Obteve o Título de Especialista em Artes, concedido pelo IPL. Frequenta o Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador Associado dos projetos GIRELA, Reflexões sobre Criação Artística, Formação e Legislação e LIMLIC, Luz-imagem como medium / Laboratório de Iluminação Cênica. É professor Adjunto convidado na Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril. Coordenou alguns workshops

de iluminação pela ESTC, Teatro de Carnide e Teatro da Garagem, e participou no XVIII Fórum Permanente de Teatro como formador. Foi Light Designer do Teatro da Garagem e tem trabalho regular nesta área, tendo colaborado com encenadores como: Carlos Pessoa, João Lagarto, Luca Aprea, João Ricardo, Daniel Gorjão, Paulo Ferreira, Francisco Salgado, André Murraças, Ricardo Boléo, Marina Nabais, entre outros, em espetáculos apresentados em vários teatros do País. Dos seus trabalhos destaca Teatro-Clip, On The Road, Odisseia Cabisbaixa e Snapshots pelo Teatro da Garagem, Il Trionfo D'Amore no CCB, Radiografia de um Nevoeiro Imperturbável e Fausto no TNDM II, Em Branco na Culturgest. Em 2021 apresentou em Marvila a performance Corpo Espaço Luz em co-criação com Marina Nabais.

Monica Manganelli

Monica Manganelli é diretora de cinema, cenógrafa e artista visual atuante tanto no teatro (ópera) quanto na produção cinematográfica. Como cenógrafa e artista visual assinou diversas produções nos mais importantes teatros da Europa. Para as produções cinematográficas colaborou com as irmãs Wachowski, para a direção de arte de Cloud Atlas. Desde 2015, assinou projetos como diretora de cinema e designer que participou de 150 festivais e ganhou 40 prémios (The Ballad Of The Homeless, Butterflies In Berlin, The Atlas Of Wonders, The BLACK ChristS. Far from Justice). Encontra-se a desenvolver uma nova longa-metragem sobre a condição feminina com Turandot-Princess da China.

Paulo Morais-Alexandre

Paulo Morais-Alexandre é Licenciado em História (História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Doutor em História, especialidade de História da Arte, pela Universidade de Coimbra. Exerce atividade docente na Universidade Católica Portuguesa; Universidade Moderna; Escola Superior de Artes Decorativas - ESAD da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva; IADE e Escola Superior de Educação de Lisboa. É Professor Coordenador na Escola Superior de Teatro e Cinema, de que foi Presidente da Mesa da Assembleia de Representantes e Presidente do Conselho Diretivo. Investigador Integrado do CIEBA da FBAUL. Pró-presidente para as Artes do Politécnico de Lisboa. Autor de várias obras no campo da História da Arte, em particular do Design de Cena, com artigos publicados em periódicos como a Revista Militar, Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Líbris, Brotéria, Tabardo, Olissipo, Alicerces, Armas & Troféus, entre outros. Publicou mais de quarenta textos em catálogos de Exposições. Pertence à Academia Nacional de Belas Artes (sócio correspondente), Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (Brasil),

Academia de Letras e Artes de Portugal, Academia Falerística de Portugal, Sociedade de Geografia de Lisboa, Royal British Club e outros. É Comendador da Ordem do Ouissam Alaouite no Reino de Marrocos.

Rita M. Anahory Cruz Neves

Rita Monteiro Anahory Cruz Neves, foi aluna na Escola Artística António Arroio, escola onde leciona desde 2015 na especialização de Realização Plástica do Espetáculo. É licenciada em Design de Cena pela Faculdade de Arquitetura de Lisboa, passou pela Nottingham Trent University onde estudou Scenography Design e Puppetry, completou o mestrado em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. De momento encontra-se no segundo ano do doutoramento em Educação Artística do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.

Sara Franqueira

Doutora em Estudos de Teatro (FLUL) com uma tese sobre cenografia na contemporaneidade, Mestre em Estudos de Teatro (FLUL) com um estudo sobre as relações entre a cenografia e as artes plásticas e Licenciada em Arquitetura (FAUTL). Desenvolve investigação em redor de questões cenográficas contemporâneas, produzindo comunicações, artigos e ensaios sobre estas matérias. Leciona atualmente História e Teoria do Design de Cena e Estética e Arte Contemporânea na ESTC e já lecionou Cultura Visual Contemporânea e Espaço Cénico na ESTAL. Mantém uma atividade regular criativa nas artes de palco, onde além de integrar equipas artísticas foi autora de mais de 50 espaços cénicos. Trabalha igualmente em projetos performativos e transdisciplinares, no desenvolvimento de espaços de exposição ou em curadorias específicas. Desenvolve trabalho na área da mediação cultural com entidades como a EGEAC, a Fundação Calouste Gulbenkian, a BoCA – Biennial of Contemporary Arts, ou o Museu Coleção Berardo. Foi coordenadora da secção Performative Space da Representação Oficial Portuguesa na Quadrienal de Praga em 2015 e mediadora convidada do programa “Arquitetura e Teatro – Dar Lugar ao Acontecimento” apresentado no 32º Festival de Almada. Já foi membro da direção da APCEN Associação Portuguesa de Cenografia e cofundadora de três companhias de teatro.

Sheila Nunes

Sheila Christina Radburn Nunes é Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa com a dissertação José

Tagarro (1902-1931): o breve percurso de um modernista independente. É licenciada em Design de Comunicação pela mesma instituição. Fez percurso profissional na área da publicidade, trabalhando no departamento criativo de várias agências multinacionais, em que foi responsável pela criação e execução de campanhas (multimeios) para várias marcas, acompanhando também a sua produção. Em 2011, tirou o curso de Gestão e Produção de Cozinha na Escola de Hotelaria e Turismo de Lisboa, que incluiu um estágio de dois meses num restaurante lisboeta. Com o regresso à Faculdade, surgiu o interesse pela investigação em belas-artes, estando agora a procurar desenvolver as competências necessárias para poder dedicar-se a essa área.

Ficha técnica e científica

Coordenação da edição do livro de Atas das Primeiras Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Fernando Rosa Dias (FBAUL-CIEBA), Marta Cordeiro (ESTC-IPL, CIEBA) e Paulo Morais-Alexandre (ESTC-IPL, CIEBA)

Comissão Editorial

António Polainas (ESTC-IPL), Stéphane Alberto (ESTC-IPL), João Calixto (ESTC-IPL, CIEBA), Teresa Varela (ESTC-IPL, CIEBA)

Coordenação Geral das Primeiras Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Paulo Morais-Alexandre (ESTC-IPL, CIEBA) e Fernando Rosa Dias (FBAUL-CIEBA)

Comissão Executiva das Primeiras Jornadas Internacionais de Cenografia e Figurinos

Sara Franqueira (ESTC-IPL, CIEBA), Marta Cordeiro (ESTC-IPL, CIEBA) e Leonor Veiga (FBAUL-CIEBA)

Comissão Científica

António Trindade (FBAUL-CIEBA), Armando Caseirão (Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa), Carlos Pinilla (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia - Espanha), Fausto Viana (Universidade de São Paulo), Fernando Rosa Dias (FBAUL-CIEBA), Leonor Veiga (FBAUL-CIEBA), Marta Cordeiro (ESTC-IPL, CIEBA), Paulo Morais-Alexandre (ESTC-IPL, CIEBA), Rui Pina Coelho (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro), Mark Harvey (Faculty of Creative Arts and Industries, Waipapa Taumata Rau, The University of Auckland, Nova Zelândia), Dorita Mary Hannah (School of Architecture, University of Auckland, Nova Zelândia), Sara Franqueira (ESTC-IPL, CIEBA).

Abreviaturas

FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

CIEBA - Centro de Estudos e Investigação em Belas Artes

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

ESTC-IPL - Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Superior de Lisboa

Avenida Marquês de Pombal, 22 B, 2700-571, Amadora, Portugal

Todos os textos desta edição foram sujeitos a revisão científica de pares.

O uso das imagens é da responsabilidade de cada autor.

