

COORDENAÇÃO

LUÍSA MARQUES | PAULO MORAIS-ALEXANDRE

COLEÇÃO ESTUDOS E REFLEXÕES

MAGNÓLIA

A PELE DE

VERA

CASTRO

MAGNÓLIA

COORDENAÇÃO

Luísa Marques | Paulo Morais-Alexandre

MAGNÓLIA

A Pele de Vera Castro

TÍTULO

Magnólia. A Pele de Vera Castro

COORDENAÇÃO

Luísa Marques [luisamarques@estc.ipl.pt]

Paulo Morais-Alexandre [pmorais@estc.ipl.pt]

FOTOGRAFIAS DE ESTUDOS PARA FIGURINOS E FIGURINOS

Paulo Andrade [pandrade@eslx.ipl.pt]

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2020



Todos os direitos reservados

Fevereiro de 2020

ISBN 978-989-54510-4-3

DEP. LEGAL N.º 467 260/20

ÍNDICE

Prefácio	9
DAVID ANTUNES	
Vera Castro: ensaio para uma biografia	11
LUÍSA MARQUES PAULO MORAIS-ALEXANDRE	
O figurino é uma segunda pele	35
VERA CASTRO	
A linguagem secreta dos figurinos de Vera Castro	37
TIAGO BARTOLOMEU COSTA	
Testemunhos perdidos	47
PAULO MORAIS-ALEXANDRE	
Investigação, imaginação e rigor: o trabalho de Vera Castro ..	85
PAULO FILIPE MONTEIRO	
Memória de Vera Castro	91
RUI MENDES	
Vermelho Vera	93
SÉRGIO LOUREIRO	
O livro prometido	97
RUI MORAIS E CASTRO	
Vera Castro Estudos para figurinos	99
FOTOGRAFIAS PAULO ANDRADE	

PREFÁCIO

DAVID ANTUNES¹

A Professora Vera Castro foi docente da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), no âmbito do curso Realização Plástica do Espetáculo de 1991 a 2007, esteve intimamente ligada à cena artística e teatral, com intervenções indeléveis e emblemáticas no domínio da pintura, da cenografia e do desenho e realização de figurinos, como é o caso dos seus figurinos para *Isolda* (coreografia de Olga Roriz, Ballet Gulbenkian, 1990). Vera Castro era também o testemunho da equação feliz entre experiência profissional artística e docência, que a ESTC promove e à qual deve a singularidade e excelência do seu ensino.

Afortunadamente, a presença e influência da Professora Vera Castro no modo de pensar, desenhar e realizar figurinos para teatro e dança em Portugal pode ser aferida pela realização de exposições e publicação de estudos sobre a sua obra. Como a própria sugere no livro *Segunda Pele*, a relação entre intérprete e figurino estabelece-se por um ato de apropriação mútua que, em vez de absorver a autonomia relativa dos dois elementos, enfatiza a liberdade expressiva de cada um e o diálogo entre os dois. Como se faz isto e como se aprende a fazê-lo parece, antes de mais, resultar de um conhecimento profundo de criadores, intérpretes e de matérias e materiais, do que eles têm para dizer e experimentar. Muitos dos que conheceram Vera Castro referem este conhecimento profundo, que traduzem também por paixão e atenção, uma impressionante capacidade de escutar o outro, de se fazer discreta, porém elegante e assertiva, calma, todavia em ebulição criativa.

¹ Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema – Politécnico de Lisboa



VERA CASTRO

Ensaio para uma biografia

LUÍSA MARQUES E PAULO MORAIS-ALEXANDRE

«O tempo não é uma medida. Um ano não conta, dez anos não representam nada. Ser artista não significa contar, é crescer como a árvore que não apressa a sua seiva e resiste, serena, aos grandes ventos da primavera, sem temer que o verão possa não vir. O verão há de vir. Mas só vem para aqueles que sabem esperar, tão sossegados como se tivessem na frente a eternidade.»

RAINER MARIA RILKE

Os inícios

Vera Barroso de Moraes e Castro nasceu em Luanda, onde os seus pais tinham uma escola para a infância e um colégio, no dia 11 de setembro de 1946. Ainda na sua cidade natal frequentou a Escola Industrial e, quando começou a guerra em Angola, perante a inviabilidade da continuação dos colégios, a família resolveu regressar a Portugal, o que aconteceu em junho de 1961.

Desde cedo que desenvolveu capacidades plásticas, o que a levou, quando chegou a altura de optar por um liceu, a ter sido uma escola de ensino artístico a eleita, a Escola Artística António Arroio. Posteriormente viria a ingressar na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde frequentou os quatro anos do Curso Superior de Pintura, concluindo em 1968, o 5.º ano com o Curso Complementar de Pintura. A sua formação foi complementada em 1966, com o Curso de Gravura da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Em 1968, partiu para Paris onde estagiou num *atelier* de desenho gráfico para tecidos.

Professora

Municipiada com o curso, iniciaria uma carreira como docente, no ano de 1970, data em que ingressou no Colégio Moderno, em Lisboa, para lecionar Pintura. Ainda na mesma década foi professora na área da Educação Visual, na Escola Preparatória Francisco Arruda, dirigida por um notabilíssimo pedagogo, Manuel Maria Calvet de Magalhães, ele próprio detentor do Curso de Cenografia da Secção de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa, e onde desenvolveu várias atividades extracurriculares com os alunos, no campo da serigrafia, pintura e também experiências pedagógicas ligadas à área do Teatro, nomeadamente cenografia, tendo ainda organizado exposições de gravura de artistas profissionais. Foi ainda docente na Escola Preparatória Manuel da Maia, onde efetuou o estágio pedagógico, tornando-se professora efetiva em 1980.

Em 1991 viria a ser requisitada pela Escola Superior de Teatro e Cinema, como professora do Curso de Realização Plástica do Espetáculo, do Departamento de Teatro, onde lecionou as disciplinas de Técnicas de Desenho e da Pintura, Figurinos, Cenografia e Cenotécnica, tendo sido responsável pela reforma dos programas e das próprias metodologias de ensino de algumas destas unidades curriculares e onde permaneceria até 2007, ano em que se aposentou.

Além das unidades curriculares que lecionou é de registar a importante atividade que desenvolveu como coordenadora de todo o trabalho de *design* de cena e figurinos em vários exercícios finais/espetáculos do curso de Teatro, apresentados quer na ESTC, quer em salas de espetáculos com relevância no meio cultural, e que foram dirigidos por alguns dos mais marcantes encenadores da cena nacional. Citem-se, de entre muitos, *Jesus Cristo em Lisboa* de Raul Brandão e Teixeira Pascoaes, com encenação de Jorge Listopad, no Convento dos Inglesinhos, 1992; *Atores de Boa Fé* de Marivaux, com encenação de José Peixoto, nos Jardins do Museu do Traje, 1993; *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, com encenação de Antonino Solmer, no Convento das Mónicas, 1994; *Peer Gynt* de Ibsen, com encenação de Antonino Solmer, no Teatro da Comuna, 1995; *Si Contra Fá*, montagem de textos e encenação de José Wallenstein, no Teatro da Cornucópia, 1996; *O Público*, de Garcia Lorca, com encenação de Pedro Alvarez Osório, no Teatro da Comuna, 1997; *O Físico*

Prodigioso, de Jorge de Sena, com encenação de João Mota, na ESTC, 2001; *Atentados*, de Martin Crimp, com encenação de Antonino Solmer, na ESTC, 2001; *Os Pioneiros em Ingolstadt*, de Marieluise Fleißer, com encenação de Diogo Dória na ESTC, 2001; *Aproximações* a partir de Shakespeare, com encenação de Francisco Salgado, ESTC, 2003; *(L)ib(r)ido* a partir de Shakespeare, com encenação de Álvaro Correia, ESTC, 2003; *Raízes*, com encenação de Nuno Carinhas, ESTC, 2003; *Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht, com encenação de José Wallenstein, ESTC, 2003; *Vergonha* a partir do texto de Óscar Wilde, com encenação de João Brites, ESTC, 2005; *Hécuba* de Eurípedes, com encenação de Fernanda Lapa, ESTC, 2005; *Hipólito* de Eurípedes, com encenação de Nuno Cardoso, ESTC, 2005.

Designer de Cena

Teatro

Vera Castro iniciou o seu trabalho na área da realização plástica do espetáculo ainda na década de 80 do século XX, tendo colaborado em algumas relevantes produções de teatro universitário. Relembre-se que muito do teatro mais importante que se fez em Portugal, quer antes, quer depois do 25 de abril, passou exatamente pelo teatro académico, que trouxe a Portugal importantíssimos encenadores internacionais como o argentino Victor García, para encenar no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) pelo período de três anos, ou Adolfo Gutkin que encenou para o Cénico de Direito. Ainda no presente subsistem companhias que são referências muito importantes no meio estudantil como o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) ou o Teatro Universitário do Porto (TUP).

Seria para um destes grupos, então a emergir, o Grupo de Teatro da Nova, que Vera Castro faria o seu primeiro projeto de cenário e figurinos, mais concretamente para *Rei Ramiro*, de Rui Costa Lopes, com encenação de Alberto Lopes, apresentado em 1982; tendo, quatro anos depois, assinado o cenário e figurinos para *Averroes*, da autoria José Luís Lopes e com encenação do próprio, para o mesmo grupo. Posteriormente, no ano de 1987, colaboraria com o Teatro da Universidade Técnica TUT,

elaborando os figurinos para o espetáculo, encenado por Jorge Listopad, *Cristóvão Colombo*, de Miguel Ghelderode, apresentado no Cais de Alcântara, nos navios Ponta Delgada e Gil Eanes, onde debutaria como ator o dramaturgo e encenador Carlos Pessoa¹. Ainda com Jorge Listopad a encenar e também para o TUT, faria, em 1989, os figurinos para *Segismundo na Torre de Belém*, a partir de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, representado no próprio Baluarte de São Vicente, vulgo Torre de Belém, onde iniciaria a carreira o ator e encenador Júlio Martín².

As suas capacidades como pintora valer-lhe-iam o convite para realizar os telões para *A Marquesa de Sade*, de Filipe La Féria, com encenação do mesmo, na Casa da Comédia em 1983, desenvolvendo a partir daí um longo percurso como artista plástica do espetáculo, que não abandonaria até aos últimos dias da sua vida, e que lhe permitiu colaborar com alguns dos mais significativos encenadores e nas mais importantes salas do país.

Assim, foi autora dos figurinos para *Filhos de um Deus Menor*, de Mark Medoff, com encenação de Mário Feliciano, no Teatro da Trindade, 1984; figurinos e bonecos para *Os Negros*, de Jean Genet, com encenação de Rogério de Carvalho, no Teatro do Século, 1986; fez o cenário e figurinos para *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico Garcia Lorca, na primeira encenação de Nuno Carinhas, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987³; figurinos para *A Dama do Maxim's*, de Georges Feydeau, com encenação de João Lourenço, no Teatro Aberto, 1987, voltando a colaborar com este encenador mais duas vezes, ambas no Teatro Aberto, criando cenário e figurinos para *Água Salgada*, de Conor Mcpherson em 1998 (ils. 1 e 2) e para *Quase* de Patrick Marber, 1999 (ils. 3 e 4).

São seus os figurinos para *À Procura do Presente*, de Adolfo Gutkin, com encenação deste, no Instituto de Formação, Investigação e Criação

¹ Carlos J. Pessoa, “Por caminhos frondosos (com Jorge Listopad): *in memoriam*” in AA. VV., *GIRELA: Reflexões sobre Criação Artística, Formação e Legislação*. Lisboa: Politécnico de Lisboa/ Escola Superior de Teatro e Cinema, 2018, p. 86.

² Cf. “Júlio Martín” in *Teatro Maizum*. Disponível em: http://maizum.pt/cv_julio.php. Acedido em 2019, abril, 16.

³ Joana Gorjão Henriques, “As paisagens de Nuno Carinhas” in *Público*, 2002, junho, 21. Disponível em <https://www.publico.pt/2002/06/21/jornal/as-paisagens-de-nuno-carinhas-171894>. Acedido em 2019, abril, 16.



1. e 2. Espetáculo *Água Salgada*, encenação de João Lourenço. Lisboa: Teatro Aberto, 1997.

Teatral, numa produção da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987; cenário e figurinos para *Três Irmãs*, de Anton Tchekov, com encenação de Rui Mendes, no Teatro da Cornucópia, 1988; cenário e figurinos para *Perversões*, de David Mamet, com encenação de Miguel Guilherme e José Pedro Gomes, no Clube Estefânia, 1989; cenário e figurinos para *Quatro Estações*, de Arnold Wesker, com encenação de Rogério de Carvalho, no Palco Oriental, 1989; cenário e figurinos para *Quem Pode, Pode*, de David Mamet, com encenação de João Canijo, no Teatro Politeama, 1989.

Em 1991 fez o cenário e figurinos para *Inimigos*, de Nigel Williams, com encenação de José Wallenstein, no Clube Estefânia. Com este encenador, com quem aliás viria a casar, encetaria uma longa e frutuosa colaboração que passaria pela criação do cenário e figurinos para *Estrelas na Manhã*, de Aleksandr Galine, no Teatro da Graça, 1992; *Dámabrigo*, de Barde Keeffe, no Teatro Circo em Braga, mais tarde apresentado no Festival Internacional de Teatro, em Lisboa, 1993; *Minimal Show*, de Sergi Belbel e Miguel Gorriz, no Teatro da Cornucópia, no âmbito de Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, 1994; *Demónios*, de Lars



5. Espetáculo *Demónios*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1997. Fotografia de Paulo Cintra.



6. e 7. Espetáculo *Pêssegos*, encenação de José Wallenstein. Lisboa: Teatro Aberto, 1997.

Noren, no Teatro da Cornucópia, 1997 (il. 5); *Pêssegos*, de Nick Grosso, no Teatro Aberto, 1997 (ils. 6 e 7); *E No Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, sendo também sua a coautoria de dramaturgia, para o Teatro da Cornucópia, integrado no Festival dos 100 Dias, no âmbito da EXPO 98; *A Metamorfose*, de Franz Kafka, para o Grupo Visões Úteis, no Auditório Nacional Carlos Alberto no Porto, 1998; *Só para Iniciados*, baseado em *Pinóquio* de Carlo Collodi, para a Companhia Paulo Ribeiro, apresentado no Teatro Viriato, em Viseu, e no Centro Cultural de Belém, 1999. Viria ainda a colaborar com este encenador em vários espetáculos de Ópera, supramencionados.

Com Paulo Filipe Monteiro a encenar, Vera Castro foi responsável pelo espaço cénico e figurinos para *Artaud – Estúdio*, no Teatro Cinearte, com produção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1997; voltando depois a colaborar com este encenador, com cenário e figurinos, em *Área de Risco*, com texto do próprio Paulo Filipe Monteiro, apresentado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1999; com cenário e figurinos em *O Coração na Boca*, com montagem de textos e canções do mesmo, no Instituto



8. Espetáculo *Rastos*, dramaturgia e encenação Paulo Filipe. Lisboa: Teatro Aberto, 2002.

Franco-Portugais e no Teatro Gil Vicente, em Coimbra, em 2000 e, também com cenário e figurinos, em *Rastos* de António Ferreira, no Teatro Aberto no ano de 2002 (il. 8). Voltaria a trabalhar com este encenador em 2008, em *A Noite Árabe* de Roland Schimmelpfennig, uma coprodução do Teatro Nacional D. Maria II e do próprio encenador.

Com Ana Tamen seria também estabelecida uma proveitosa colaboração, tendo realizado cenário e figurinos para *Grande e Pequeno*, de Botho Strauss, no Teatro Nacional D. Maria II em 1995; cenário e figurinos para *A Última Jogada*, de Samuel Beckett, apresentado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1996; cenário e figurinos para *O Romper do Dia*, de Timberlake Wertembaken, no Teatro da Trindade, 2001; os figurinos para *Eklampsis* com música de João Madureira sobre três poemas de Ana Hatherly em *A Música que há-de vir*, na Culturgest, 2003; e cenografia e figurinos para *Fedra* de Jean Racine no Teatro Maria Matos, em 2007. Voltaria a trabalhar com Rui Mendes em 1991, criando o cenário e figurinos para *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, no Teatro da Malaposta.

Trabalharia ainda com Gastão Cruz, concebendo cenário e figurinos para *A Gaivota*, de Anton Tchekov, no Teatro da Graça, 1992; com Miguel Guilherme, com cenário e figurinos para *Desastres*, a partir de textos de Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Filipe K. Dick, no Teatro da Cornucópia, 1993.

Para a encenação, da responsabilidade de Ricardo Pais, de *Minetti*, da autoria de Thomas Bernhard, apresentada no Teatro Nacional D. Maria II em 1991, criaria não só os figurinos, mas também as máscaras.

Na primeira década de 2000, fez os figurinos e adereços para *Compact Disconcert*, conceção do compositor Nuno Rebelo, com direção de Paulo Ribeiro e José Wallenstein, no Teatro Nacional de São João, 2001; os figurinos para *A Tempestade* de William Shakespeare, com encenação de Tim Carroll⁴ no Teatro São Luiz, 2003; os figurinos para *A Casa de*

⁴ Tim Carroll é um especialista em Shakespeare, mundialmente reconhecido, tendo passado pela English Shakespeare Company, entre outras. Foi diretor associado do Globe Theatre e ainda diretor artístico da Kent Opera. Dirigiu encenações de obras do supracitado autor para a Royal Shakespeare Company e apresentou o seu trabalho um pouco por todo o mundo, desde a Broadway à Ópera de Sydney, sendo ainda diretor artístico do Shaw Festival, um dos mais relevantes em termos de companhias de repertório. Cf. “Tim Carroll, narrador” in *Symphony on the Bay*. Disponível em: <http://symphonyonthebay.ca/tim-carroll-narrator/>. Acedido em 2019, abril, 17.

Bernarda Alba, encenação do ator e encenador Diogo Infante e da cineasta Ana Luísa Guimarães no Teatro São Luiz, 2005; a cenografia e os figurinos para *Hotel dos Dois Mundos*, de Eric-Emmanuel Schmitt com encenação de Cucha Carvalheiro no Teatro Nacional de D. Maria II, 2006.

Ópera

O trabalho com diversos encenadores valeu-lhe também o convite para realizar a parte plástica de alguns espetáculos de ópera. Na década de 90, fez os figurinos para a ópera *Amor de Perdição*, de António Emiliano e António Pinto Ribeiro, com encenação de Ricardo Pais, no Teatro Nacional de São Carlos, que foi também apresentada no Teatro de La Monnaie, em Bruxelas, por ocasião da Europália, 1991; fez o cenário e figurinos para *Street Scene*, de Kurt Weill, com encenação de José Wallenstein, no Teatro Nacional de São Carlos, 1995; fez o cenário e figurinos para *Édipo, Tragédia do Saber*, de António Pinho Vargas/libreto de Pedro Paixão, com encenação do encenador atrás referido, no Auditório da Culturgest e no Teatro Nacional de São João, no Porto, 1996; criou ainda os elementos cenográficos e figurinos para *Persephone, Renard e Rossignol* de Igor Stravinsky, com encenação, respetivamente, da coreógrafa e bailarina Olga Roriz, José Wallenstein e do compositor Paulo Ferreira de Castro, no Teatro Nacional de São Carlos, 1997.

A última participação num espetáculo seria exatamente para uma ópera e dar-se-ia através da criação dos figurinos para o espetáculo *Saga – Ópera extravagante*, pela Companhia de Teatro O Bando, baseado no texto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Jorge Salgueiro e com libreto, dramaturgia e encenação de João Brites, apresentado no Mosteiro de Santa Maria de Belém, dos Jerónimos, em Lisboa no ano de 2008⁵.

⁵ Este espetáculo valeu a João Brites o Prémio da Crítica, atribuído pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Cf. Maria João Caetano – “João Brites recebeu o Prémio da Crítica” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 2009, março, 23. Disponível em <https://www.dn.pt/artes/teatro/joao-brites-recebeu-o-premio-da-critica-1178854.html>. Acedido em 2019, outubro, 9.

Dança

Uma área onde o trabalho de Vera Castro foi muito significativo foi a Dança. Na década de 90, fez os figurinos para *Isolda*, com coreografia de Olga Roriz, no Ballet Gulbenkian e depois apresentado numa tournée por várias cidades nacionais e europeias em 1991. Este trabalho motivaria um laudatório texto de António Pinto Ribeiro publicado no semanário *Expresso* e posteriormente recolhido numa coletânea de textos deste autor⁶. Seria este espetáculo resgatado e repostado pela Companhia Nacional de Bailado em 2009, sendo recuperada a maioria dos figurinos originais para a nova apresentação⁷. Voltaria a trabalhar com Olga Roriz no ano de 1997, em *Persephone*, uma produção do Teatro Nacional São Carlos, com música de Igor Stravinsky e para a qual produziria cenário e figurinos, e, em 2000, ano em que colaboraria em F.I.M., uma produção do Ballet Gulbenkian, com música de Rachmaninov, assinando os figurinos com Nuno Carinhas, a própria Olga Roriz e Jasmim de Matos. No ano de 2006, Olga Roriz assinaria os figurinos, juntamente com Vera Castro, Nuno Carinhas e Lidija Kolovrat, de *Felicitações Madame III*, uma coprodução da Companhia Olga Roriz e do Teatro Nacional de São Carlos⁸. Esta obra seria também passada a cinema, numa primeira realização dirigida por Olga Roriz⁹.

Fez ainda o cenário e figurinos para *Percursos Oscilantes*, com coreografia de Paulo Ribeiro, para o Ballet Gulbenkian, 1991; fez os figurinos para *Do Princípio ao Fim*, com coreografia de Né Barros, no Convento São Bento da Vitória, no Porto, em 1994; ainda para um trabalho desta coreógrafa fez os figurinos de *Exo*, para o Ballet Gulbenkian, apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian em 2001. São ainda da sua

⁶ António Pinto Ribeiro, “À flor da pele” in *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa: Vega, 1994.

⁷ Os figurinos, da autoria de Vera Castro, são praticamente os originais. “Foi uma das coisas em que me vi forçada a mexer. Infelizmente, alguns dos fatos desapareceram. Mas conseguimos recuperar alguns originais que haviam sido doados à própria figurinista, que agora os cedeu à CNB” » conforme declarações de Olga Roriz. Cit. Ana Vitória – “Dança – Olga Roriz leva “Isolda” à Feira” in *Jornal de Notícias*, 2009, janeiro, 31. Disponível em: <https://www.jn.pt/artes/interior/olga-roriz-leva-isolda-a-feira-1124842.html>. Acedido em 2019, abril, 17.

⁸ “Olga Roriz estreia *Felicitações Madame III* no São Carlos” in *Público*, 2006, janeiro, 3. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/01/03/culturaipsilon/noticia/olga-roriz-estreia-felicitacoes-madame-iii-no-sao-carlos-1243610>. Acedido em 2019, abril, 17.

⁹ Olga Roriz (realizadora), *Felicitações Madame*, in *Companhia Olga Roriz*. Disponível em: <https://www.olgaroriz.com/pecas/felicitacoes-madame-o-filme/>. Acedido em 2019, abril, 17.

autoria os figurinos para *A Casa de Bernarda Alba*, com coreografia de Benvido Fonseca, apresentado no Teatro São Luiz em 2005 e os figurinos para *Dom Quixote* com coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, apresentado no Teatro Camões em 2005.

Uma das suas mais expressivas colaborações na área da Dança seria com o coreógrafo Rui Lopes Graça, para quem assinaria um número muito relevante de figurinos e em alguns casos também a cenografia, sendo da sua autoria os figurinos para o espetáculo *Danças*, com música de Fernando Lopes-Graça, interpretada pela Orquestra Sinfónica Portuguesa, apresentado no Teatro Nacional de São Carlos em 1999; *Savaliana*, a partir de uma seleção musical de Rui Vieira Nery, para a Companhia Nacional de Bailado, apresentado no Teatro Camões e no Teatro Rivoli, no Porto em 2000; a cenografia e figurinos de *Glória*, para a Companhia Nacional de Bailado, apresentado no Teatro Camões no programa *The color of dance* em 2003; os figurinos para *Veneno* com coreografia de Rui Lopes Graça, para a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo no Parque de Palmela em Cascais, 2003; cenografia e figurinos de *Antídoto*, para a Companhia de Rui Lopes Graça, no Teatro Camões, 2004; cenografia e figurinos para *Quase*, com coreografia de Rui Lopes Graça, para o Ballet Gulbenkian, 2005; os figurinos para *Debaixo da pele*, com coreografia de Rui Lopes Graça, para a Companhia Nacional de Bailado no Teatro Camões, 2005; figurinos para *Sopro*, Companhia Rui Lopes Graça, apresentado no Teatro Camões em 2005.

Os trabalhos como *designer* de cena e figurinista de Vera Castro seriam várias vezes expostos, nomeadamente na “Exposição de Cenografia Portuguesa” da Bienal Universitária de Coimbra em 1989; na exposição de figurinos e cenografia para dança, no Teatro São Luiz, no contexto de “Maratona para Dança”, 1992, ou na Exposição “20 Anos de Teatro Independente”, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1994. Parte do trabalho de Vera Castro, como figurinista, viria a ser apresentado numa exposição organizada pelo Instituto do Comércio Externo de Portugal, ICEP, em Paris, de divulgação da moda portuguesa, e não só, no ano de 1999, estando também espelhado na sua obra *O Papel da Segunda Pele*¹⁰. Em 2006, no Teatro Camões participaria na exposição

¹⁰ Vera Castro, *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena/Babel, 2010.

de “Doze Barbies vestidas de princesas bailarinas”, com António Lagarto, Nuno Gama, António Tenente, Alves/Gonçalves, Maria Gambina, Augustus, Helena Aires entre outros. No ano de 2010, dez figurinos seriam expostos na Biblioteca Nacional de Lisboa, integrados na exposição “Stravinski em São Carlos”, relativos à apresentação de obras daquele compositor, estreadas em São Carlos em 1997, mais concretamente de *Le Rossignol*, *Renard* e *Perséphone*¹¹.

Em 2012, na exposição “Noites em São Carlos”, os seus figurinos seriam postumamente apresentados no Salão Nobre daquele teatro¹². No dia mundial do Teatro, em 2019, foi homenageada com a inauguração da exposição “Magnólia – A Pele de Vera Castro”, no Espaço Polivalente (Foyer) da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde se apresenta um núcleo muito significativo dos seus projetos para figurinos e alguns dos seus figurinos oriundos do Ballet Gulbenkian, com a curadoria dos autores do presente texto¹³.

Artista Plástica

A produção de Vera Castro, na esfera das Artes Plásticas, não pode ser escamoteada, sobretudo como Pintora e Ilustradora, já que os seus trabalhos foram expostos em exposições coletivas e individuais com autores fulcrais para o panorama das Artes em Portugal, em vários espaços culturais muito relevantes.

Há um primeiro registo na exposição do “Curso de Gravura” na Galeria Gravura, em Lisboa, com edição de uma litografia e de uma gravura sobre cobre, com técnica água-tinta em 1966; voltaria a expor os seus trabalhos no ano seguinte em “Veemências Confrontadas” na Galeria Quadrante, em Lisboa, tendo por companheiros Álvaro Lapa,

¹¹ «Três fatos de enviados japoneses (“Le Rossignol”), interpretados por Alberto Lobo, Arménio Granjo e Nuno Cardoso), um de cozinheira, da mesma obra, interpretada por Ana Ester, o figurino de Renard, da obra homónima, o de Imperador da China e os de quatro cortesãos constituem os figurinos expostos concebidos propositadamente para as obras de Stravinski que estrearam em Lisboa em 1997.» Cit. ““Stravinski em São Carlos” na Biblioteca Nacional até Maio” in *Diário de Notícias*, 2010, abril, 5. Disponível em: <https://www.dn.pt/cartaz/artes-plasticas/interior/amp/stravinski-em-sao-carlos-na-biblioteca-nacional-ate-maio-1536350.html>. Acedido em: 2019, abril, 18.

¹² «Há tesouros escondidos no Teatro de S. Carlos» in *Visão Se7e*, 2012, agosto, 21. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ha-tesouros-escondidos-no-teatro-sao-carlos=f682113>. Acedido em: 2019, abril, 18.

¹³ Paulo Morais-Alexandre, Luísa Marques, Sérgio Loureiro (colab.), *Magnólia: a Pele de Vera Castro*, [catálogo da exposição]. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2019.

Palolo, Noronha da Costa, Joaquim Bravo, Eduardo Batarda, Isabel Laginhas, Manuela Almeida, Helena Salvador e Carlos Baptista, 1967 e, nesse mesmo ano, na exposição “Gravura de Onze Autores” na Galeria Gravura, em Lisboa, 1967; na “Segunda Exposição de Arte Moderna do Funchal”, com Júlio Pomar, Artur Bual, Helena Almeida, Joaquim Bravo, Álvaro Lapa, Palolo, Lourdes Castro, António Areal, José Escada, Costa Pinheiro, Manuel Baptista, Jorge Martins, Ângelo de Sousa, Cargaleiro, Eurico Gonçalves e Eduardo Batarda, no Funchal, 1968; em “26 Pintores Olham para Lisboa” na Galeria Interior, em Lisboa, com João Hogan, Sá Nogueira, José de Guimarães, Abel Manta, Alice Jorge, Carlos Botelho, Henrique Ruivo, Jasmin, Manuel Baptista, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rogério Amaral, entre outros, 1978; na exposição “Do Amor” na Galeria Interior, em Lisboa, com Júlio Pomar, Sá Nogueira, Manuel Baptista, Manuel Castro Caldas, Eduardo Batarda, Eduardo Nery, Ana Vieira, Maria Keil, entre outros, 1978; em “Depois do Modernismo” na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, onde apresentou “Proposta de Fato de Trabalho para Artista – Pintor”, 1983; em “Sete Formas de Pintar Lisboa”, no Hotel Sheraton, em Lisboa, com João Hogan, João Abel Manta, Gracinda Candeias, Alice Jorge, Henrique Ruivo e Jasmin, 1984; em “A Cidade” na Galeria Ana Isabel, em Lisboa, com Eduardo Nery, Emília Nadal, Fernando Azevedo, René Bertholo, Sá Nogueira, Vespeira, Teresa Magalhães, Querubim Lapa, Rogério Amaral, Fátima Vaz, Alice Jorge, João Hogan, Abel Manta, entre outros, 1984; instalação para “Objetos Comunicantes”, no âmbito da Experimenta Design 99, no Convento do Beato em Lisboa, com António Lagarto, João Brites, João Mendes Ribeiro, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 1999; na Casa da Cerca, em Almada, “Desenho” com Arpad Szenes, Henri Moore, Amadeu de Souza Cardoso, Fernando Calhau, Paula Rego, Jorge Martins, Manuel Batista, Vespeira entre outros, 2002; na Exposição “Artistas Portugueses Contemporâneos” no Palácio da Galeria Tavira, com Vieira da Silva, Pedro Calapez, Sá Nogueira, Rui Sanches, Paula Rego, António Sena, Ana Hatherly, Joaquim Rodrigo, entre outros, 2003; “Dramaturgias do Desenho” na Casa da Cerca, em Almada, com Pedro Proença, João Vieira, José Manuel Castanheira, Pedro Calapez, Sofia Areal, Vespeira, André Gomes e Manuel Valente Alves, 2004.

Individualmente expôs a sua obra pictórica na Galeria Ana Isabel, em Lisboa, 1986. Em 2002, na Casa da Cerca, em Almada sob a designação de “Vera Castro – Pintura” apresentou um coerente conjunto de nove telas, nas quais não era obviamente alheio o seu trabalho como *designer* de cena, o que motivou um impressionante texto de Luís Miguel Cintra que aqui se reproduz:

«Lembrei-me, com saudades de Zurbarán, quando vi estes quadros da Vera. Os quadros da Vera são Zurbarán ao contrário. Vazio. Onde havia a luz do sol entrou o néon da morgue. Em fundos frios bóiam carcaças. Petrificaram-se os tecidos, perdeu-se a memória do gesto, carne não há, nunca houve nenhum corpo que coubesse em tais vestidos. A cor ficou leitosa, toda cheia de gesso. E o espaço do teatro é a cortina que o tapa, e a multidão de cadeiras sem volume onde nunca se sentou ninguém. O veludo vermelho é um pano de ferro. Para um incêndio que nunca existiu.»¹⁴

Voltaria a expor em 2002, na Galeria Reverso e, no ano seguinte, em 2003, na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora, sob a epígrafe de “Ent(re)idades”. Em 2007 apresentaria as suas telas na Galeria do Teatro Municipal de Almada, de novo no âmbito do Festival de Almada.

A sua produção como pintora é significativa embora não muito extensa, estando representada na Coleção do Ministério da Cultura e em várias coleções particulares.

Ao nível da ilustração, foi a autora da capa do livro *Os Entusiasmos Artificiais*, de Artur Castro Neves, para a Editora Afrontamento, 1986, e da capa do livro *Mulheres que Escreveram Teatro em Portugal no Século XX*, de Eugénia Vasques, para a Editora Colibri, 2001. É ainda de sua autoria o Cartaz para o “Festival de Teatro de Almada” do ano de 2002.

¹⁴ Luís Miguel Cintra, “A Vida Ausente” in *Vera Castro: pintura*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002.

Os prémios

Ao longo da sua carreira recebeu várias nomeações e prémios, alguns de grande notoriedade, nomeadamente o “Sete de Ouro”, atribuído pelo periódico *Se7e*¹⁵, à altura um dos mais prestigiados galardões atribuídos na esfera das Artes Performativas. A primeira nomeação data de 1988, sendo relativa à melhor cenografia pelo seu trabalho nas *Três Irmãs*, no Teatro da Cornucópia (il. 9). Este mesmo espetáculo valer-lhe-ia a nomeação pela Secretaria de Estado da Cultura para o Prémio Garrett para a melhor cenografia. Receberia ainda a nomeação para o “Sete de Ouro” para a melhor cenografia, no ano seguinte, pela sua intervenção em *Quem Pode, Pode*, no Teatro Politeama e pelo seu trabalho em *Sonho de Uma Noite de Verão*, apresentado no Teatro da Malaposta em 1991.

Seria ainda nomeada para o “Sete de Ouro” de melhores figurinos, pelo seu trabalho em *Amor de Perdição*, apresentado no Teatro Nacional de São Carlos em 1991, e receberia o “Sete de Ouro” para os melhores figurinos de teatro, pelo seu trabalho em *Estrelas na Manhã* e *A Gaiota*, no ano de 1993. Por fim, seria ainda distinguida pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro com o Prémio para a Melhor Cenografia pelo espetáculo *Estrelas na Manhã*.

Conclusão

Disse Karl Kraus que só é artista aquele que é capaz de transformar a solução num enigma, Vera de Castro foi-o e viveu uma existência relevante e as suas atividades estão bem documentadas e publicadas, embora de forma dispersa pela imprensa e pela crítica, sendo possível coligir inúmeros artigos, entrevistas e críticas nas quais vem referida a sua obra, em jornais como o *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Público*, *Expresso*, *Independente*, e em revistas como *Máxima*, *Marie Claire*, *Elle*,

¹⁵ O *Se7e* foi um muito importante semanário pertencente à Projornal que também editava o semanário *O Jornal*, publicado entre 1978 e 1994, relativo aos eventos culturais e não só. Veja-se a este respeito de Luís Trindade – “O “Gosto” do Se7e – Uma história cultural do semanário Se7e (1978-1982)” in *Ler História*, 2014, n.º 67. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/829>. Acedido em 2019, abril, 18.



9. Espetáculo *Três Irmãs*, encenação de Rui Mendes. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1988. Fotografia de Paulo Cintra.

entre outras, sendo de salientar o texto publicado da autoria de António Pinto Ribeiro, em que se refere aos figurinos de “Isolda” da seguinte forma:

«Bastou uma série de treze figurinos para uma única obra, para que Vera Castro pudesse figurar como a autora de um dos mais belos conjuntos de vestidos feitos para uma das mais recentes obras da dança portuguesa. Os treze fatos de *Isolda* são uma cenografia em movimento.»¹⁶

Também a revista belga *Althernatives Théatrales* faz referência à sua obra, num artigo publicado no número que dedicou ao Teatro Português¹⁷. É ainda de citar o texto *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*, de Eugénia Vasques, editado em francês e português, pelo Ministério da Cultura e Instituto Português de Artes do Espetáculo¹⁸ e o artigo de Tiago Bartolomeu Costa “A linguagem Secreta dos Figurinos de Vera Castro”¹⁹.

Deixaria escrita uma obra, verdadeiro testamento, que apenas seria editada postumamente, *O Papel da Segunda Pele*²⁰, um documento absolutamente precioso e fonte para o estudo dos figurinos em Portugal no último quartel do século XX e início do novo milénio.

Vera Castro viria a falecer em Lisboa no dia 8 de fevereiro de 2010, com 63 anos, vítima de doença prolongada.

Fica, à laia de epitáfio, o texto de Luís Miguel Cintra:

«Mas nas tuas caveiras não houve nunca boca. A vida não temia a morte. Era a morte mesmo. Era a morte já. Era a morte sempre. A cada idade. Não é possível. A Vera não é assim. A Vera é do teatro onde a vida anda aos trambolhões. Chora, enerva-se, tem vontade de gritar, sorri. Vi-a vibrar pelos actores, ficar a vê-los, pensar na cor que lhes vai melhor, ler

¹⁶ António Pinto Ribeiro, ob. cit., p. 111.

¹⁷ Eugénia Vasques (coord.), “D’autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal” in *Alternatives Théatrales*. Bruxelles: Alternatives théâtrales, n.º 39, 1991.

¹⁸ Eugénia Vasques, *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Artes do Espetáculo, 1998.

¹⁹ Tiago Bartolomeu Costa, “A Linguagem Secreta dos Figurinos de Vera Castro” in *Pública: Público*. [S.l.]: 2010, novembro 21. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/21/jornal/a-linguagem-secret-a-dos-figurinos-de-vera-castro-20609698>. Acedido em 2010, novembro, 22.

²⁰ Ob. cit..

uma peça, desenhar flores. Pedir uma luz, fazer um jantar. A Vera sabe como nós todos que o teatro é a vida. A que vem então a pose desta angústia? Donde nascem estes quadros de uma insuportável solidão? Passou tudo? “*The show is over now*”? E depois? Ficou só a moldura? Não houve nunca vida? Era só ilusão? Não, não acredito.»²¹

²¹ Luís Miguel Cintra – “A vida ausente” in *Vera Castro: pintura*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002.

Fontes e Bibliografia

- CARDOSO, Joana Amaral, “Cenógrafa e Figurinista – Vera Castro, autora de imagens fortes” in *Ípsilon*. Lisboa: *Público*, 2010, fevereiro, 8. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/08/culturaipsilon/noticia/vera-castro-autora-de-imagens-fortes-1421808>. Acedido em 2018, abril, 17.
- CASTRO, Vera, *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena/Babel, 2010.
- CETbase Teatro em Portugal, (2000-2019). “Vera Castro”. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt//CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=3502Ficha Cetbase>.
- CINTRA, Luís Miguel, “A Vida Ausente” in *Vera Castro: Pintura*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002.
- COSTA, Tiago Bartolomeu, “A Linguagem Secreta dos Figurinos de Vera Castro” in *Pública*. Lisboa: *Público*, 2010, novembro, 21. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/21/jornal/a-linguagem-secreta-dos-figurinos-de-vera-castro-20609698>. Acedido em 2010, novembro, 22.
- Espólio Eugénia Vasques*. Arquivo da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora: ESTC.
- “Há tesouros escondidos no Teatro de S. Carlos” in *Visão Se7e*, 2012, agosto, 21. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ha-tesouros-escondidos-no-teatro-sao-carlos=f682113>. Acedido em 2019, abril, 18.
- HENRIQUES, Joana Gorjão, “As paisagens de Nuno Carinhas” in *Público*, 2002, junho, 21. Disponível em <https://www.publico.pt/2002/06/21/jornal/as-paisagens-de-nuno-carinhas-171894>. Acedido em 2019, abril, 16.
- “Júlio Martín” in *Teatro Maizum*. Disponível em: http://maizum.pt/cv_julio.php. Acedido em 2019, abril, 16.
- MORAIS-ALEXANDRE, Paulo, MARQUES, Luísa, LOUREIRO, Sérgio (colab.), *Magnólia: a Pele de Vera Castro*, [catálogo da exposição]. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2019.
- PESSOA, Carlos J., “Por caminhos frondosos (com Jorge Listopad): *in memoriam*” in AA. VV., *GIRELA: Reflexões sobre Criação Artística, Formação e Legislação*. Lisboa: Politécnico de Lisboa / Escola Superior de Teatro e Cinema, 2018.
- RIBEIRO, António Pinto, “À flor da pele” in *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa: Vega, 1994.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Jovem Poeta*. Disponível em: <https://citacoes.in/citacoes/1010250-rainer-maria-rilke-o-tempo-nao-e-uma-medida-um-ano-nao-conta-dez-an/>. Acedido em 2018, abril, 17.

- RORIZ, Olga (realizadora), “Felicitações Madame” in *Companhia Olga Roriz*. Disponível em: <https://www.olgaroriz.com/pecas/felicitacoes-madame-o-filme/>. Acedido em 2019, abril, 17.
- “Stravinski em São Carlos” na Biblioteca Nacional até Maio” in *Diário de Notícias*, 2010, abril, 5. Disponível em: <https://www.dn.pt/cartaz/artes-plasticas/interior/amp/stravinski-em-sao-carlos-na-biblioteca-nacional-ate-maio-1536350.html>. Acedido em 2019, abril, 18.
- “Tim Carroll, narrator” in *Symphony on the Bay*. Disponível em: <http://symphonyonthebay.ca/tim-carroll-narrator/>. Acedido em 2019, abril, 17.
- TRINDADE, Luís, “O Gosto” do *Se7e* – Uma história cultural do semanário *Se7e* (1978-1982)” in *Ler História*, 2014, n.º 67. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/829>. Acedido em 2019, abril, 18.
- VASQUES, Eugénia (coord.), “D’autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal” in *Alternatives Théâtrales*. Bruxelles: Alternatives Théâtrales, n.º 39, 1991.
- VASQUES, Eugénia, *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Artes do Espetáculo, 1998.

Créditos das ilustrações

p. 10 Vera Castro. Espólio da família.

p. 15 Espetáculo *Água Salgada* de Conor McPherson. **Versão** João Lourenço | Vera San Payo de Lemos **Dramaturgia** Vera San Payo de Lemos **Música** Eduardo Paes Mamede **Cenário e figurinos** Vera Castro **Luz** João Lourenço | Melim Teixeira **Encenação** João Lourenço **Interpretação** José Jorge Duarte | Paulo Oom | Tobias Monteiro. Lisboa: Teatro Aberto, 1997.

p. 16 Espetáculo *Quase* de Patrick Marber. **Versão** João Lourenço | Vera San Payo de Lemos **Dramaturgia** Vera San Payo de Lemos **Cenário e figurinos** Vera Castro **Luz** João Lourenço | Melim Teixeira **Encenação** João Lourenço **Interpretação** Ana Nave | Catarina Furtado | Diogo Infante Virgílio Castelo. Lisboa: Teatro Aberto, 1999.

p. 17 Espetáculo *Demónios* de Lars Norén. **Encenação** José Wallenstein **Tradução** Melanie Mederlind | José Wallenstein **Apoio dramaturgico** Melanie Mederlind **Cenário e figurinos** Vera Castro **Desenho de luzes** Jorge Ribeiro **Direcção técnica** Luís Mouro **Montagem** Manuel Vitória | Fernando Correia | Alexandre Freitas **Montagem eléctrica, operação de luz e som** Pedro Marques **Contra-regra** Alfredo Martinho **Cartaz** Cristina Reis **Interpretação** Teresa Roby | Nuno Melo | Luísa Cruz | José Airosa. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1997. Fotografia de Paulo Cintra. (Espólio Eugénia Vasques. Arquivo da Biblioteca da ESTC)

p. 18 Espetáculo *Pêssegos* de Nick Grosso. **Versão** Carol Garton | José Wallenstein **Cenário e figurinos** Vera Castro **Desenho de luz** Jorge Ribeiro **Banda sonora** Pedro Laginha **Encenação** José Wallenstein **Intepretação** Andreia Bento | Fátima Belo | Ivo Canelas | Joana Seixas | Pedro Laginha | Pedro Penim | Philippe Leroux | Raquel Dias | Rui Miguel Nunes | Sylvie Rocha. Lisboa: Teatro Aberto, 1997.

p. 19 Espetáculo *Rastos* de António Ferreira. **Dramaturgia e encenação** Paulo Filipe **Cenário e figurinos** José Fragateiro | Vera Castro **Música** Paulo Curado **Apoio ao movimento** Aldara Bizarro **Luz** Melim Teixeira **Interpretação** Alexandre Pinto | Anabela Teixeira | Filipe Cochofel | Karas. Lisboa: Teatro Aberto, 2002.

p. 28 Espetáculo *Três Irmãs* de Anton Tchekov. **Tradução** Augusto Sobral | Carol Loff | Rui Mendes **Encenação** Rui Mendes **Colaboração dramaturgica** Luis Miguel Cintra **Cenário e figurinos** Vera Castro **Assistentes de cenografia** Mariana Sá Nogueira | Frederica Ferreira **Montagem** Fernando Correia **Ajudante de montagem** Carlos Costa **Música e seleção musical** Paulo Brandão **Banda sonora** Vasco Pimentel **Iluminação** Luis Miguel Cintra **Montagem eléctrica e operação de luzes** José Eduardo Páris **Operação de som** Pedro Melo **Guarda-roupa** Emília Lima **Costureiras** Ofélia Lima | Antónia Costa | Maria Conceição Alves | Noémia Rosa **Guarda-roupa masculino** José Carlos Almeida | Alfaiataria Roma **Direção de cena** Teresa Madruga **Postiços** Casa Vitor Manuel **Colaboração para os adereços** Linda Gomes Teixeira **Interpretação** Luís Lima Barreto | Teresa Madruga | Rodrigues | Márcia Breia | Luísa Cruz | José Manuel Mendes | Luis Miguel Cintra | José Wallenstein | Rogério Vieira | Ruy Furtado | Gilberto Gonçalves | Maria Cristina | Miguel Guilherme | Filipe Crawford | Mónica Calle. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1988. Fotografia de Paulo Cintra. (Espólio Eugénia Vasques. Arquivo da Biblioteca da ESTC)



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

O figurino é uma segunda pele¹

VERA CASTRO²

O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia, para que de actor, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplicidade partilhada da sua definição³.

O figurino é capaz de nos informar sobre o estado de alma, o carácter, o nível social, o lugar, a época, ou se uma personagem opera a nível simbólico, os valores que transporta, como alegoria ou metáfora.

Ele é inseparável do corpo do intérprete. O corpo físico, emocional e intelectual, cuja personalidade influencia a roupa, assim como esta influencia o intérprete: estão condenados a ser inseparáveis e, por isso, é imperioso entenderem-se.

Em ruptura com o espaço cénico ou em harmonia com ele, operando em múltiplas linguagens estéticas nos seus variados conceitos, seja ele realista, barroco ou minimalista, expressionista ou futurista, estilizado ou poético, o figurino faz-nos reconhecer a personalidade e o universo de cada autor, como obra que lhe pertence.

Cada figurinista tem uma linguagem secreta (ele próprio não sabe muitas vezes definir qual é!) que se torna completamente identificável – pode ser a maneira peculiar de tratar alguns detalhes ou de se despojar do supérfluo ou a maneira como combina as cores e texturas.

¹ Expressão de Alexander Tairov.

² “O figurino é uma segunda pele” in Vera Castro – *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena/Babel, 2010, pp. 12-13.

³ Por exemplo: a Vera Mantero, ao estar pintada de preto (Josephine Baker) ou só com chinelas e jóias (Olímpia) não se sentia nua; a Ana Bustorf, a respeito do filme *Sapatos Pretos*, disse-me: - Mas eu, com aqueles sapatos, a maquilhagem, aqueles cabelos e unhas, não me sentia nua!

Todas as abordagens são possíveis dentro de um campo de manobra que pode ser amplo ou exíguo na estreita relação que estabelece com quem dirige e com quem veste.

Na sua vida efémera, o figurino continua hoje a ser objecto e instrumento mágico das metamorfoses fascinantes do acto teatral. Não é por acaso que as imagens dos intérpretes, que nos são impressivos, são como uma sobreposição das diversas personagens que interpretaram, com os penteados, a maquilhagem e as roupas que usaram. Como os seus corpos se taparam ou desnudaram e foram sucessivamente alterados, foi obra de criadores – os figurinistas.

Se o intérprete é excelente e se se apropria do que veste, nós não esqueceremos todas as suas metamorfoses.

Sobre o que é um bom figurino de teatro, Roland Barthes escreveu, em 1955: «O figurino é uma escrita ao serviço de um propósito que o ultrapassa; mas se a escrita é demasiado pobre ou demasiado rica, demasiado bela ou demasiado feia, ela já não permite a leitura e falha a sua função. O figurino deve, também, encontrar essa espécie de equilíbrio raro que lhe permite ajudar a leitura do acto teatral, em o sobrecarregar de valores parasitas: ele precisa de renunciar a todo o egoísmo e a todo o excesso de boas intenções; é necessário que passe desapercibido, mas também é preciso que exista: os actores não podem, apesar de tudo, *ir nus*».

A linguagem secreta dos figurinos de Vera Castro

TIAGO BARTOLOMEU COSTA

Discreta, recatada, humilde e com uma paixão enorme pelo que fazia. Era assim Vera Castro, figurinista, cenógrafa, pintora. A singularidade do seu trabalho assinou das melhores páginas da história dos figurinos para teatro e dança em Portugal. É isso que se sente em Segunda Pele, livro-testamento e testemunho.

“**N**asce-se, vive-se e morre-se e, no intervalo, faz-se qualquer coisa”, escreveu Francis Bacon. Vera Castro morreu de cancro, em Fevereiro, aos 64 anos e, no intervalo, fez figurinos.

No livro que deixou, *Segunda Pele*, editado pela Athena e lançado no São Luiz – Teatro Municipal, em Lisboa, a 20 de Setembro [de 2010], Vera Castro recorda que, quando começou, vinda de Belas-Artes, com o curso de Pintura, “o que sabia de tecidos devia-se ao facto de pertencer a uma geração onde o pronto-a-vestir era quase inexistente e, por conseguinte, fazia-se a roupa em casa ou numa costureira”.

“Quando ia com a minha mãe escolher e comprar tecidos, ouvia-a falar de nomes como organdi, cambraia, tafetá ou tweed”, conta, “perguntavam-me depois se queria a saia em viés, com pregas ou com machos. Tudo terminologias que estava longe de suspeitar virem a ser-me úteis no que mais tarde seria uma das minhas vertentes profissionais.”

Vera Castro acreditava ser o figurino “capaz de nos informar sobre o estado de alma, o carácter, o nível social, o lugar, a época, ou se uma personagem opera a nível simbólico, os valores que transporta, como alegoria ou metáfora”.

O livro reúne um conjunto de entrevistas a encenadores, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, actores, bailarinos, críticos e outras profissões ligadas aos figurinos, como as mestras e zeladoras de guarda-roupa. Nele, num gesto de apagamento que lhe reconhecem como característico – “já viste o que era se guardasse tudo”, dizia à sua amiga Eugénia Vasques –, dá voz aos que trabalham com e a partir do que ela fazia, mostrando a disponibilidade e a curiosidade que todos lhe apontam como características, “Fazer figurinos não é sempre a mesma coisa, muda com o tipo de espectáculo e com propósitos de quem o dirige. Em teatro, se o texto for realista, o figurinista tem de acreditar na personagem e, para isso, precisa de investigar e perceber em que sentido vai o registo do actor – na dança, às vezes, contam mais coisas como a música ou o corpo dos bailarinos. Mas o processo também pode funcionar ao contrário: os figurinos são feitos e o intérprete tem de se lhes adaptar.” Assim definiu Vera Castro o seu trabalho numa reportagem publicada em 2002 no *Diário de Notícias*.

O legado que deixa, nas memórias de quem com ela trabalhou, nos quadros, figurinos e cenários que criou, nos alunos cujos percursos ajudou a definir e no público que aprendeu a ver um figurino não como uma roupa vestida por um intérprete mas como uma personagem por direito próprio, sabe que o intervalo de Vera Castro foi imenso.

“Era uma artesã”, diz Eugénia Vasques, que foi sua colega na Escola Superior de Teatro e Cinema e crítica de teatro no *Expresso*. “Há os figurinistas que são ilustradores e, depois, há a Vera Castro. Tinha uma relação muito forte com os encenadores com quem trabalhava. Um olhar singular. Compreendia-os e servia-os, mas ser uma artista fazia toda a diferença.”

“Era uma pessoa muito interessada na contemporaneidade, no que era novo”, diz José Wallenstein, que com ela esteve casado 18 anos e sobre quem diz “ter aprendido tudo”.

Foi na pintura que começou, ela que pertenceu à geração do Eduardo Batarda. Era uma pintura “com uma grande preocupação formal, com uma luz crepuscular, feita de grandes espaços urbanos vazios”, descreve o actor e encenador, indo ao encontro da “elegância arquitectónica”, descrição usada para descrever as suas cenografias por Ricardo Pais, com quem Vera Castro trabalhou em 1990.

Eugénia Vasques sublinha que “foi muito importante que a pintora não se perdesse no trabalho plástico da figurinista”. No corredor da sua casa em Lisboa, a teatrológica guarda um quadro pintado nos anos 1960, da Vera pintora. “Foi ela que o colocou ali, não ousou mexer-lhe”, diz. É um retrato da avó de Vera, onde Eugénia diz reconhecer-se. “É um quadro extraordinário que ela tinha guardado no sótão. É fantasmático, como muitas das suas pinturas eram. Cada quadro era um figurino sem gente, e cada figurino uma personagem. Quem não compreende isto não compreende nada. Eram fantasmas”, sublinha.

“Havia uma grande sensibilidade e melancolia figurativas, próximas de um realismo poético”, acrescenta Wallenstein, mesmo que Vera Castro não pintasse com regularidade.

É isso mesmo que se nota em *E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, peça que estreou a 20 de Março de 1998 e “inteiramente uma ideia dela”. “A Vera fez um levantamento exaustíssimo de textos” na sua maioria de autores portugueses, e em referência pictórica, que funcionam como matéria textual ou ponto de partida para situações cénicas”, escreveu Wallenstein no texto de apresentação da peça, que co-encenou.

“A peça mostrava esse seu desejo de explicar a coerência entre o cenário, os figurinos e o texto, construído de raiz”, relembra Wallenstein. O espectáculo procurava “abordar esse processo tão artesanal quanto enigmático, gerador, através dos tempos, de lendas e mitos” e que, para Eugénia Vasques, define o que Vera Castro era: “Uma artesã.”

“Camarada solidária”

“Tímida e um tanto fechada, Vera Castro era uma mulher muito corajosa e determinada”, diz Vasques. “Desadequada, artisticamente, num curso [Realização Plástica do Espectáculo] marcado, durante décadas, por um fechamento à contemporaneidade, Vera Castro impunha-se a alunos e colegas pela sua obstinação e determinação de carácter. Não se calava perante as injustiças e ataques e nunca fugia a cumprir os seus deveres de camarada solidária”, escreveu num depoimento para a revista *Politecnia*, do Instituto Politécnico de Lisboa, cuja edição de Maio lhe prestou uma homenagem. “Por isso”, diz-nos agora ao telefone, “quem a compreendia amava-a”.

“De uma enorme delicadeza e sensibilidade à flor da pele”, segundo Wallenstein, “discreta”, diz Ricardo Pais, e “recatada”, diz Olga Roriz, Vera Castro construiu um percurso amplo e diverso, onde, à diversidade de registos dos encenadores e coreógrafos com quem trabalhou, respondeu com uma consciência do papel contributivo do figurino, recusando uma hierarquização e, ao mesmo tempo, “criando uma coerência mais evidente quando fazia os cenários e os figurinos”, acrescenta.

Dividindo o seu trabalho pelo teatro, dança e ópera, trabalhou com João Lourenço, Nuno Carinhas, Ana Tamen, Paulo Ribeiro, Rui Lopes Graça, Olga Roriz, Rogério de Carvalho ou Né Barros. “De trabalho em trabalho, como se pode ao fim de tantos anos manter o mesmo gosto, para que cada um não se torne apenas em mais um, mas ainda, mais uma vez, aquele desafio único e especial”, perguntava em *Segunda Pele*. “Para mim, trata-se de me alimentar do que os outros fazem, de me surpreender numa exposição. De me extasiar num museu, de me espantar pelo que vejo na rua, enfim, de me deliciar na fruição da vida”, acrescentou.

“Tinha um prazer imenso no que fazia”, salienta Ricardo Pais, que se recorda das horas que passaram nos ensaios e nas provas de figurinos para *Minetti*. José Wallenstein diz que essa “curiosidade” vinha de “um grande amor pelo espectáculo”. “Era uma espectadora atentíssima”, vinca.

Cenografia em movimento

Wallenstein conheceu-a em 1982 quando Vera Castro foi desafiada por Alberto Lopes para fazer a cenografia e os figurinos de *Rei Ramiro*. “Logo nesse primeiro trabalho percebi que, não fora eu ter alguns conhecimentos desses termos técnicos e saber um pouco de costura, os meus desenhos não teriam sido interpretados pela costureira convenientemente”, escreveu Vera. “Primeira lição: ou eu sabia o que queria e como se fazia e me fazia entender, ou então teria grandes dissabores no futuro.”

“Ela andava sempre à procura”, recorda José Wallenstein, e, ao longo dos anos, vai ser essa determinação que lhe permitirá dialogar com as visões dos encenadores e coreógrafos com quem vai trabalhar. “O talento é como um prego no fundo de um saco: sacode-se e tem de sair alguma

coisa”, dizia Vera aos seus alunos como metáfora para insistir no trabalho permanente.

E depois houve *Isolda*, onde aos corpos das 13 bailarinas orquestrados por Olga Roriz se juntou “um dos mais belos conjuntos de vestidos feitos” para uma coreografia, escreveu António Pinto Ribeiro em 1990 no *Expresso*.

“Foi um encontro que nos marcou”, recorda Olga Roriz a propósito dessa peça feita para o Ballet Gulbenkian. “Eu procurava um lado mais teatral, mais operático e cheio de pormenores e a Vera tinha uma visão muito aberta, muito à procura. Abriu-se um mundo novo para as duas.”

O resultado foi descrito assim por Pinto Ribeiro: “À semelhança do que fazia Loie Fuller com os seus véus e as suas asas feitas de tecido e, à semelhança das sedas do teatro japonês, os figurinos de *Isolda* evoluem no espaço e servem a coreografia de uma maneira brilhante. O peso dos vestidos contrastando com a leveza dos corpos e a compulsão dos movimentos, os pés descalços e os cabelos soltos, produzem uma teatralidade do trágico, mas onde estão também presentes a sensualidade e o desespero.”

Sobre esses figurinos, para os quais Olga Roriz tinha pedido que se visse o esforço real das bailarinas, Vera Castro “pensou numa série de vestidos diferentes, conforme eram diferentes os corpos daquelas mulheres, e pensou nas diversas épocas que deveriam estar presentes na coreografia”. “Quis jogar com os panos e a cor que logo ali apareceu foi o vermelho”, disse.

Olga Roriz explica que “o figurino para dança é uma coisa muito específica, porque tem de dialogar não só com o corpo mas com tudo o que está à volta, o chão, as paredes, o parceiro, as luzes. E a Vera sabia fazê-lo muito bem porque tinha uma hipersensibilidade em relação aos materiais”. António Pinto Ribeiro escreveu que o trabalho da figurinista era feito de “veludos martelados, tafetás, sedas e brocados” e a autora justificava-se com o desejo de que “toda essa sumptuosidade vibrasse à luz”. “Nunca pensei que estivesse a vestir personagens como acontece no teatro, pensei sempre que eram corpos que vestia”, explicou a figurinista. “Tudo aquilo era pensado ao pormenor”, conta Olga Roriz, para quem Vera sabia tudo.

Esse conhecimento, revela José Wallenstein, vem do facto de “a Vera ter tido, a vida toda, o sonho de ser bailarina”. E adianta: “[Ela] teve um

problema na coluna no fim da adolescência e ficou sempre com essa frustração.” Em 2003, quando a Experimenta Design a convidou para, juntamente com um grupo de cenógrafos, escolher um filme que os marcasse, Vera Castro escolheu *Os Sapatos Vermelhos*, de Michael Powell e Emeric Pressburger, precisamente sobre a vida de uma bailarina a quem é retirada a possibilidade de dançar. “Era uma instalação lindíssima, num armazém, com uma sapatilha de pontas gigante, de um vermelho-vivo, suspenso e a pingar sangue.”

A importância do detalhe, o Vermelho é uma cor que encontramos em muitos dos figurinos de Vera Castro. No mesmo ano de *Isolda*, para o Ballet Gulbenkian, ela recebe o convite de Ricardo Pais para fazer os figurinos para *Minetti*, no Teatro Nacional D. Maria II. “Recordo-me, em particular, de um vestido vermelho que fez a partir de uma memória que ela tinha de um vestido da mãe, nos anos 1960, em Angola, que ela usaria como modelo para o figurino de Lurdes Norberto, e depois da Catarina Avelar”, contou Ricardo Pais. “Era um vestido de seda vermelho, uma mancha de cor que percorria a peça, criando uma referência que se desdobrava depois nas máscaras usadas pelos miúdos no Carnaval.”. “A maneira como se misturam essas peças de roupa é outra forma de criar”, escreveu Vera Castro em *Segunda Pele*. “Cada figurinista tem uma linguagem secreta (ele próprio não sabe muitas vezes definir qual é) que se torna completamente identificável – pode ser a maneira peculiar de tratar alguns detalhes ou de se despojar do supérfluo ou a maneira como combina as cores e as texturas”, dizia Vera. Mas a sua “linguagem secreta” residia “no imenso sentido humano, na entrega às coisas, aos espectáculos e às pessoas”, afirma Wallenstein. “Ela tinha uma noção clara das fragilidades humanas, e isso dava-lhe uma grande intensidade como ser humano.”

Ricardo Pais fala de “um incansável investimento em tudo o que fazia” e Olga Roriz recorda o momento em que os figurinos de *Isolda* vieram com um metro de tecido a menos. “Foi um acidente e entrámos em pânico, mas ela, como todos os grandes figurinistas para quem um metro a mais ou a menos não é um problema, resolveu tudo muito rapidamente.”. “Tudo aquilo era pensado ao pormenor”, refere Roriz, porque era alguém que entendia os figurinos como um processo em aberto.

“Todas as abordagens são possíveis dentro de um campo de manobra que pode ser amplo ou exíguo na estreita relação que [se] estabelece com quem dirige e com quem veste”, escreveu Vera Castro em *Segunda Pele*. “É preciso estar à escuta da palavra, do olhar e do gesto do outro. Afinal, o espelho.”

Se Vera Castro tivesse podido assistir à homenagem que os seus colegas e amigos lhe fizeram, aquando do lançamento de *Segunda Pele*, teria visto que o seu prego deixou o saco desfeito.

Texto publicado na revista “Pública” do jornal *Público*.

Lisboa: 2010 novembro 21.



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



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

Testemunhos perdidos

PAULO MORAIS-ALEXANDRE

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

³ *Ibidem*, p. 13.

Perfeccionismo

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

WILLIAM FAULKNER⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ *Ibidem*, p. 280.

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

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

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

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

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

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



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

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



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

A questão da dramaturgia do figurino

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

VERA CASTRO⁸

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

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

⁸ Vera Castro, *ob. cit.*, s.p..

⁹ *Ibidem*, p. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pura Beleza

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

SANTO AGOSTINHO¹⁶

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

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

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

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

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

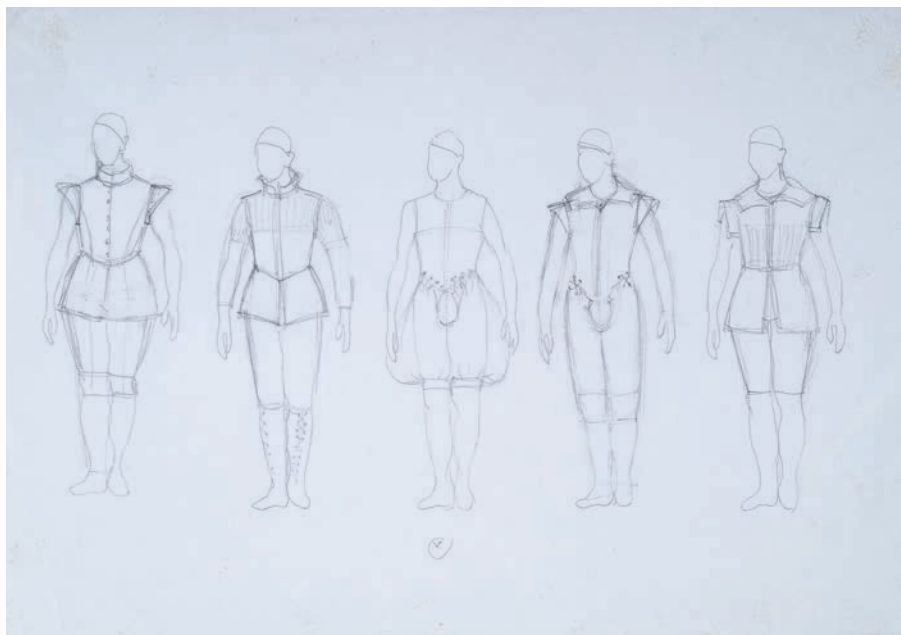
simplicidade, em conjunto com o cenário exprimiam claramente essa localização e as características esotéricas dos que ali eram residentes (il. 4).



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

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

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



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



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

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

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



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

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

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

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



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



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



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



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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

«Em *Isolda*, Vera Castro «nunca pensou que estava a vestir personagens como acontece no teatro, pensou sempre que eram corpos que vestia». E vestiu-os com veludos martelados, tafetás, sedas e brocados. Ela queria que «toda esta sumptuosidade vibrasse à luz». Um dos movimentos mais encantatórios desta coreografia é o rodopio feito com as rodas dos vários vestidos. A este propósito Vera Castro explica como do desenho do fato é preciso fazer ajustes, dos materiais, e aos corpos. Para esta artista o desenho não tem outra função senão a de ser um instrumento de trabalho. Por vezes, como no teatro onde muito tem trabalhado, é apenas um conjunto de apontamentos que ajudam a costureira a cortar o fato. Onde há rigor e precisão é na confecção do figurino.

Aí há que ser cuidadoso porque na velocidade da coreografia há coisas que se perdem. «Sim, por exemplo, as nervuras que tinham alguns vestidos, tão minuciosas, e ninguém se calhar viu...» Tudo em dança se torna rasto!»²⁷

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

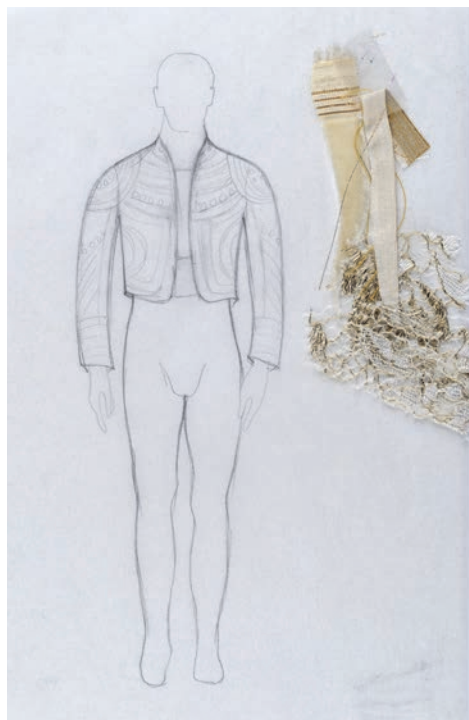
²⁶ Cit. Joana Amaral Cardoso – “Morreu Vera Castro, autora de imagens fortes” in *Ípsilon/Público*. Lisboa: 2010, fevereiro, 9. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/09/jornal/morreu-vera-castro-autora-de-imagens-fortes-18758566>. Acedido em: 2019, setembro, 23.

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Cit. *ibidem*, p. 47.

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

Conclusão

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

³¹ Vera Castro, ob. cit., p. 197.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

- “*Stravinski em São Carlos: Perséphone, Renard e Le Rossignol*” in *Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal*. Disponível em: http://web.bn.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=472%3Aexposicao-stravinski-em-sao-carlos&catid=144%3A2010&Itemid=514&lang=pt. Acedido em: 2019, setembro, 9.
- ABRANTES, Samuel – *Heróis e Bufões: O Figurino Encena*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2010.
- BARTHES, Roland – “As doenças do traje de Cena” in *Ensaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland – “Histoire et Sociologie du Vêtement: Quelques observations méthodologiques” in *Annales: Economies, Sociétés, Civilizations*. Paris: 1957, Julho/Setembro, ano 12, n.º 3.
- BERNHARD, Thomas – *Minetti*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CANELAS, Lucinda – “Da história da música ao imaginário de Oscar Wilde no CNB, em Lisboa” in *Ípsilon / Público*. Lisboa: 2005, março, 10. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/03/10/jornal/da-historia-da-musica-ao-imaginario-de-oscar-wilde-no-cnb-em-lisboa-10479>. Acedido em 2019, setembro, 23.
- CARDOSO, Joana Amaral – “Morreu Vera Castro, autora de imagens fortes” in *Ípsilon/Público*. Lisboa: 2010, fevereiro, 9. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/09/jornal/morreu-vera-castro-autora-de-imagens-fortes-18758566>. Acedido em: 2019, setembro, 23.
- CARVALHO, Caterina d’Amico de, PESCUCCI, Gabriella e TRAPPETTI, Dino – *Vestir o sonho: A Coleção Tirelli*. Lisboa: Electa / Museu Nacional do Teatro, 1994.
- CASTRO, Vera – *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena, 2010.
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1962, reed. 1986.
- FAULKNER, William – “The Art of Fiction” (Entrevista por Jean Stein) in *The Paris Review*. Paris: 1956, primavera, n.º 12. Disponível em: http://typeof-words.com/wp-content/uploads/2010/09/4954_FAULKNER4.pdf. Acedido em 2019, agosto, 12.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, reed. 2004.
- MORAIS-ALEXANDRE, Paulo – “Ser e Ter: O Teatro de António Lagarto” in *De Matrix à Bela Adormecida – António Lagarto*. Catálogo da Exposição. Lisboa: MUDE / Câmara Municipal de Lisboa, 2015.

- MUNIZ, Rosane – *Vestindo os Nus: O Figurino em Cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- RANDALL, Marilyn – “Owning Discourse” in *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega, 1994.
- SANCTI AURELII AUGUSTINI – “De Vera Religione Liber I” in *Opera*. Veneza: Typis Josephi Antonelli, 1834.
- SCHLEMMER, Oskar – *Théâtre et Abstraction*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1978.
- SILVA, Susana Santos – “Daquilo que se faz no Intervalo” in *Politecnia*. Lisboa: 2010, maio, n.º 24.
- SILVA, Susana Santos – “Resumen – ¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral *The Passage*”, pp. 3-4. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63664/RESUMO%20V%20FINAL%20ESPA%c3%91OL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acedido em 2019, outubro, 4.
- SOARES, Flávia de Bastos Ascenço e HUR, Domenico Uhng – “O Corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud” in *Mnemosine*. Rio de Janeiro, 2017, vol. 13, n.º 1.
- VASQUES, Eugénia – “A minha Vera” in *Politecnia*. Lisboa: 2010, maio, n.º 24
- VIANA, Fausto – *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, Fausto e VELLOSO, Isabela Monken – “Roland Barthes e o Traje de Cena” in *Anais dos Colóquios de Moda: 14.º Colóquio de Moda*. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM), 2018. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2011%20-%20Traje%20de%20Cena%20Ontem,%20hoje%20e%20sempre/FAUSTO%20VIANA%20-%20Roland%20Barthes%20e%20o%20traje%20de%20cena.pdf>. Acedido em 2019, setembro, 11.

Créditos das ilustrações

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

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

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

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

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

Agradecimentos

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

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

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

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

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



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

Investigação, imaginação e rigor: o trabalho de Vera Castro

PAULO FILIPE MONTEIRO

*porque estamos feitos espectáculo para o mundo,
para os anjos e para os homens*

I Coríntios, IV, 9

Em boa hora a Escola Superior de Teatro e Cinema veio manter viva a memória da Vera Castro, que ao longo de muitos anos foi uma professora dedicada, marcando várias gerações dos seus alunos. Nesse âmbito produziu, antes de se reformar, uma ampla investigação, depois publicada no magnífico livro *O Papel da Segunda Pele*, cheio de belíssimas imagens e entrevistas, onde preferiu não se centrar no seu próprio trabalho, mas dialogar com outros criadores, intérpretes, até programadores e críticos.

A Vera marcou também dezenas de criações do teatro, da dança e da ópera em Portugal, com uma personalidade própria como figurinista e como cenógrafa. Preferia, como quase todos os criadores dessa área, elaborar tanto a cenografia como os figurinos, assegurando assim uma unidade visual das criações. (Chegou mesmo, num gesto ousado, a co-criar com o encenador, de raiz, um espectáculo (*E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, 1998) em que muitas das cenas eram invenções suas. Por isso eu gostaria de falar de ambos os aspectos, figurinos e cenografia, que estiveram sempre ligados nos quatro espectáculos que fizemos juntos: *Artaud Estúdio* (1997), *O Coração na Boca* (2000), *Rastos* (2002), *A Noite Árabe* (2008).

Raras vezes conheci alguém com um gosto tão seguro: era pouco influenciável, tinha, por instinto e pelo muito que tinha visto e estudado,

ideias firmes sobre aquilo de que não gostava. Mas isso não lhe tornava fácil o caminho na hora de criar. Eram semanas de investigação (livros, pintura, fotografia, cinema) e de angústia, física mesmo, à procura do conceito visual para cada criação. Tanto mais que não queria brilhar sozinha, queria servir as exigências dos vários elementos que sempre compõem um espectáculo, entender o texto, o espaço concreto de apresentação, o orçamento, o projecto do encenador ou coreógrafo. Queria criar um espaço que permitisse, naquele palco e com aquela verba, desenvolver as várias cenas da peça. Fechava-se no seu especialíssimo atelier da rua das Taipas a tentar resolver essa equação complexa, numa poética própria: sabia o que não queria que fosse, tinha de inventar que estilização seria.

Até que finalmente respirava fundo e surgia com uma maquete. Tudo tinha sido testado, cada mutação, cada entrada e saída. Depois não prescindia de chamar o iluminador: um pouco como em Appia ou Craig, tinha deixado no tecto ou nas paredes possibilidades de entrada de luz, que testava com candeieiros e lanternas; mas queria saber se chegavam, ou se o iluminador tinha outras sugestões.

Comecei por aqui, porque este processo é talvez menos visível e menos conhecido, mas absolutamente fundamental no seu trabalho (se os seus alunos aprenderam a lição, mais a cena portuguesa lhe agradece). Mas o jogo cromático era também essencial: ela que vestia quase sempre de vermelho e preto, tinha uma inventividade muito especial na combinação das cores do espectáculo (cenografia e figurinos).

Seguia-se ainda o enorme respeito pelos corpos dos actores, bailarinos e cantores, e até da interpretação que estavam a dar às suas personagens. Queria que se sentissem bem na sua “segunda pele”, estava habituada a que cada um tivesse os seus pontos fracos, as suas inseguranças, as suas reclamações, e trabalhava com firmeza e diálogo para que o figurino realçasse o que tinham de melhor, disfarçasse o que achavam menos bom e permitisse um movimento livre. Os seus figurinos para dança são um prodígio de beleza e simultaneamente de entendimento das necessidades do movimento. O seu trabalho estendia-se também aos cabelos e maquiagem, para que a estilização imaginada resultasse.

O diálogo era também com as mestras e costureiras, e antes disso com os tecidos, as suas cores, as suas texturas. Os seus desenhos já vinham

com amostras dos materiais que tinha conseguido encontrar nas lojas. Imaginava muitas vezes sobreposições muito invulgares de tecidos. Outras vezes tingia-os ou imprimia-os com imagens (fruto de um estágio em Paris), com resultados a que não estávamos habituados e que eram uma das suas marcas autorais. Por vezes, fazia-os com as suas mãos, e aí podia ir descobrindo ao certo aquilo que procurava.

Ao longo do processo, a Vera ia criando cumplicidades que eram a sua maneira de estar no mundo. Tive a sorte de durante muitos anos ser seu grande amigo. E tenho muitas saudades.



A Noite Árabe (2008)



Rastos (2002)



O Coração na Boca (2000)



Área de Risco (1999)



Artaud-Estúdio (1997)

Memória de Vera Castro

RUI MENDES

O dramaturgo pensa a vida, interroga o mundo que o rodeia, analisa os seres que o habitam. Passa então ao papel aquilo que o inquieta, preocupa, seduz ou encanta. O encenador reflecte os estímulos que o dramaturgo lhe fornece e procura enriquecê-los com as suas mãos de escultor, construindo em cima do palco a “realidade” que soube interpretar e viver. O criador plástico do espectáculo idealiza então com formas, cores e luz, a atmosfera que os espectadores irão respirar, através dos actores, pássaros de asas longas, convivas todos no mesmo espaço, onde serão passageiros de um mesmo e maravilhoso voo.

Isto resume, em termos aparentemente simples, mas verdadeiramente complexos, o belo fenómeno do Teatro. A vida real é uma coisa que acontece hora atrás de hora. O Teatro não. É, segundo atrás de segundo, obra de um Deus que somos todos nós, criadores e público.

A Vera Castro, artista plástica que encontrou no Teatro a sua mais rica e profunda forma de expressão, inseriu-se nessa escala de funções que, do autor ao carpinteiro, não conhece hierarquias, com uma mestria, uma poesia e uma beleza, de que poucos se poderão orgulhar. Formas, espaços, ideias, ambientes, soube-os ela pensar e trabalhar, tocando em tudo com verdadeiras mãos de fada. Tragicamente, a saúde não lhe proporcionou os anos de vida a que ela e nós tínhamos direito, para nossa fruição e prazer.

Em 1988 tive ainda a felicidade de poder trabalhar com ela nas minhas encenações das *Três Irmãs* de Tchecov, no Teatro da Cornucópia, e em 1991, no Teatro da Malaposta, do *Sonho de uma noite de Verão* de Shakespeare. Conteí para isso com as duas belas traduções do Augusto



Sonho de uma Noite de Verão, encenação de Rui Mendes, Teatro da Malaposta, 1991.
(Espólio Eugénia Vasques. Arquivo da Biblioteca da ESTC)

Sobral e com a maravilhosa autoria plástica, cenários e figurinos, da Vera Castro. Por essas razões, entre outras, ainda hoje considero esses dois espectáculos como dos momentos mais felizes do meu percurso teatral.

Alguém, não sei quem, terá dito num momento de dor e desalento, que a morte comete bastantes vezes a injustiça de escolher e levar aqueles que são os melhores. Talvez seja um exagero, mas não raro parece ser bem verdade.

Vermelho Vera

SÉRGIO LOUREIRO

A memória tem meandros/amarras estranhos às formas como fixamos/recordamos algumas pessoas que passam pelas nossas vidas. No meu caso, talvez por defeito de forma, ficam muitas vezes associadas a cores, texturas, assim como a odores e perfumes – ao cheiro da sopa da avó ou ao perfume da Helena – no caso da Vera, que para mim será sempre a Professora Vera, é o Vermelho, forte e absoluto, que sublinhava sempre esta figura a preto e branco de gosto eclético aparentemente frágil. Cruzámo-nos na Escola Superior de Teatro em dois momentos: primeiro como aluno e anos mais tarde como “colega” a aprender a ser professor, sempre com a memória do início – o aluno que conheceu a Professora Vera Castro no início dos anos noventa do século XX, três anos passados entre o palácio na rua dos Caetanos e o Teatro da Trindade, em salas sempre perto do céu de Lisboa (estávamos destinados aos últimos pisos – as águas furtadas em ambos os edifícios). Entrámos na escola no mesmo ano curricular, eu e os meus colegas descobrimos com a Professora Vera uma outra forma de pensar a criação de figurinos – certamente fomos privilegiados ao ter contacto com duas formas tão aparentemente opostas de abordar um mesmo desafio: lado a lado estavam a professora Helena com o “emocional” e os figurinos de “grande aparato” e a professora Vera com o “racional” e as “formas mais depuradas” – em comum havia a urgência da entrega, que traz cada um dos projetos/desafios que nos é proposto, o lado obsessivo tão necessário na criação de objetos de natureza artística. Como alunos e espetadores, aprendíamos com a Vera, e a ver as suas criações, esta necessidade “obsessiva” do rigor, no processo criativo e na sua concretização prática,

os pormenores que fazem toda a diferença, que tornam uma peça de roupa aparente banal em algo único e singular – um Figurino que é esta “pele com prazo de validade” que transforma o *performer* num ser “mágico” em cena. Aprendemos sempre que a diferença e singularidade está sempre nos pormenores, e nas opções tomadas que se transformam na marca de água do figurinista, na Vera eram aqueles poucos centímetros de tecido ou passamanaria especiais ou aqueles milímetros na bainha que fazem toda a diferença e “atormentavam” muitas das costureiras quando a viam chegar ao atelier. O resultado eram espetáculos que nos marcavam e ficaram na memória como espectadores e sempre *aprendizes de feiticeiro* – a onda de mulheres/bailarinas vestidas em tons de vermelho que inundavam o palco em *Isolda*, ou o conjunto saia casaco vermelho com pelo negro nas *Estrelas na Manhã*, sempre estes vermelhos, o mesmo vermelho da tua cadeira na sala do Trindade, o vermelho do teu Bâton – Vermelho Vera.



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

O livro prometido

RUI MORAIS E CASTRO

Quando falamos de livros, falamos principalmente pelo modo como nos tocaram positivamente ou por terem sido uma decepção. Estes últimos, geralmente, não os vemos até ao fim, por não valerem o tempo perdido.

Os primeiros são aqueles que, em certos momentos da nossa vida nos tocam, porque têm a ver com as nossas experiências de vida, ou porque nos transportam para um mundo que nos encanta e deslumbra.

A nossa relação afetiva com um livro pode surgir quando uma pessoa, que nos é próxima, que sofre de uma doença prolongada, nos pede, uma semana antes de falecer, que o projeto pessoal de edição do *livro* seja levado até ao fim, mesmo após a sua morte.

O *livro* estava adormecido numa gaveta e, quando foi detectada a doença, todos os mais chegados à autora incentivaram para que ele fosse trabalhado até à sua conclusão. Foi uma maneira da Vera estar ocupada e de desviar a atenção para pensamentos positivos.

A produção foi um trabalho de equipa, desde fazer a introdução explicativa do tema, transcrever as entrevistas feitas a colegas de profissão, editar as respostas de forma a terem coerência, bem como a biografia da autora, a escolha das fotografias, o layout, o lançamento público, etc.

Mas foi essencialmente um trabalho em que todos os amigos e familiares estiveram unidos para proporcionar sentimentos de segurança e tranquilidade na fase mais difícil da sua vida.

O *livro* permitiu dar a conhecer por dentro as artes performativas que, por vezes, nos passam ao lado, e onde a Vera era uma profissional competente e reconhecida pela sua exigência de qualidade e grande empenhamento.

O *livro* permitiu saber que devemos levar os nossos projectos e sonhos para a frente, pois podem ser concretizados tarde demais.

O *livro prometido* foi o livro que a minha irmã já não chegou a ver, mas que me “obrigou” a não esquecer.

O *livro*, como todos os livros, tem um título: *O Papel da Segunda Pele*.



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

Vera Castro | Estudos para figurinos

FOTOGRAFIAS DE PAULO ANDRADE



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Minetti* de Thomas Bernhard, encenação de Ricardo Pais, Teatro Nacional D. Maria II, 1990.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Minetti* de Thomas Bernhard, encenação de Ricardo Pais, Teatro Nacional D. Maria II, 1990.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Renard* de Igor Stravinsky, encenação de José Wallenstein, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Renard* de Igor Stravinsky, encenação de José Wallenstein, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Le Rossignol* de Igor Stravinsky, encenação e concepção cenográfica de Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Le Rossignol* de Igor Stravinsky, encenação e concepção cenográfica de Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Le Rossignol* de Igor Stravinsky, encenação e concepção cenográfica de Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



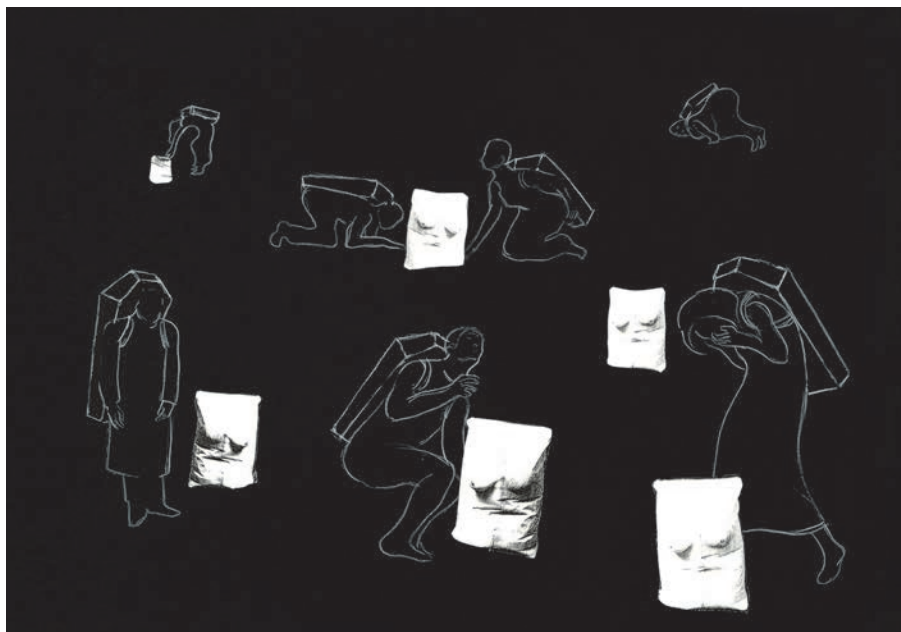
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Le Rossignol* de Igor Stravinsky, encenação e concepção cenográfica de Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Le Rossignol* de Igor Stravinsky, encenação e concepção cenográfica de Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional de São Carlos, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Artaud Estúdio*, encenação de Paulo Filipe Monteiro, no CAM/ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Artaud Estúdio*, encenação de Paulo Filipe Monteiro, no CAM/ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *E no Intervalo Faz-se Qualquer Coisa*, encenação de José Wallenstein, Teatro do Bairro Alto - Lisboa, no âmbito do Festival dos Cem Dias da Expo'98, 1998.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



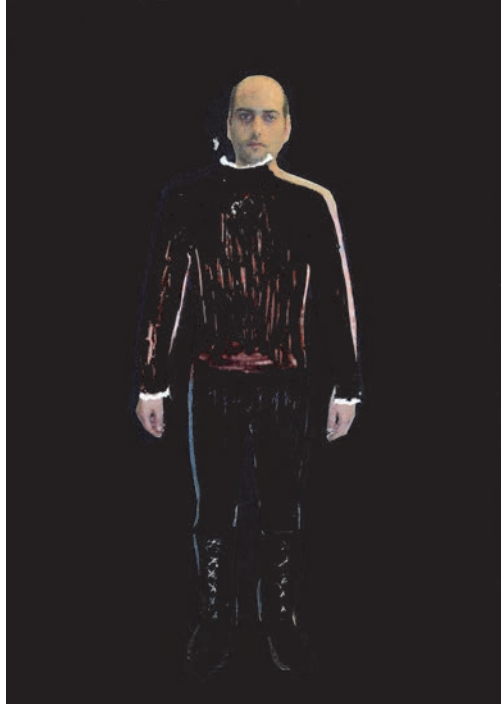
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



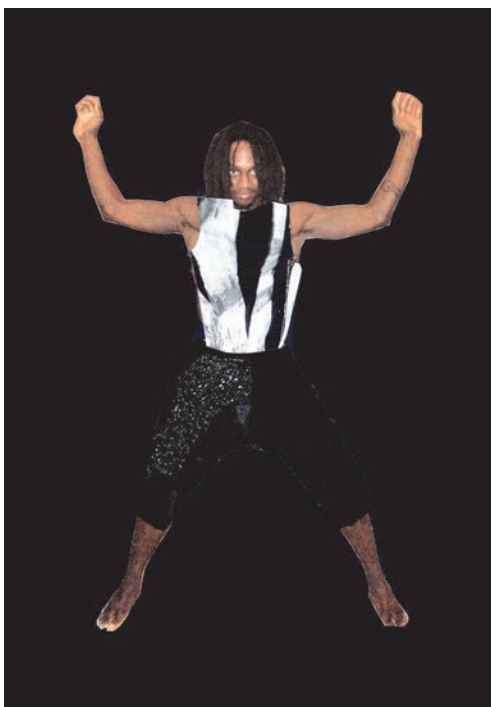
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



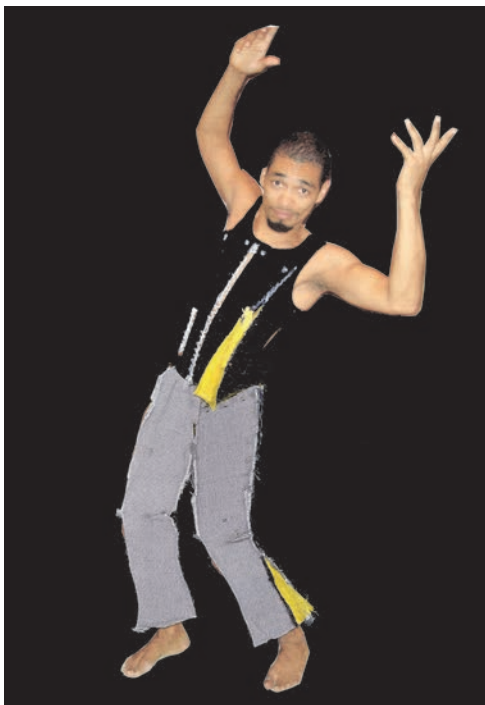
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



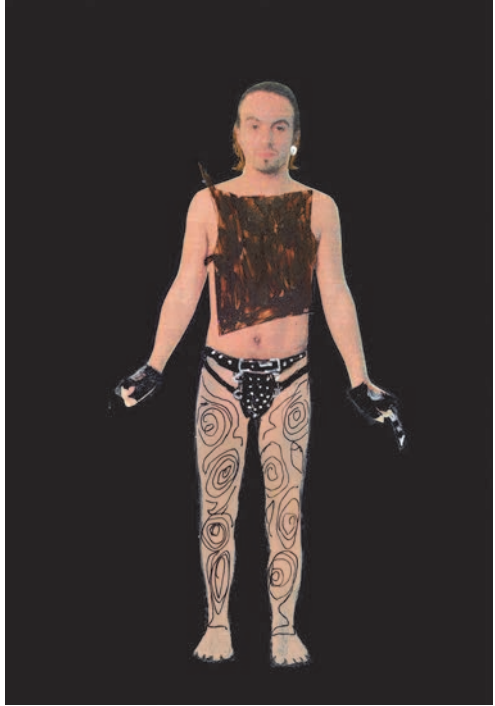
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



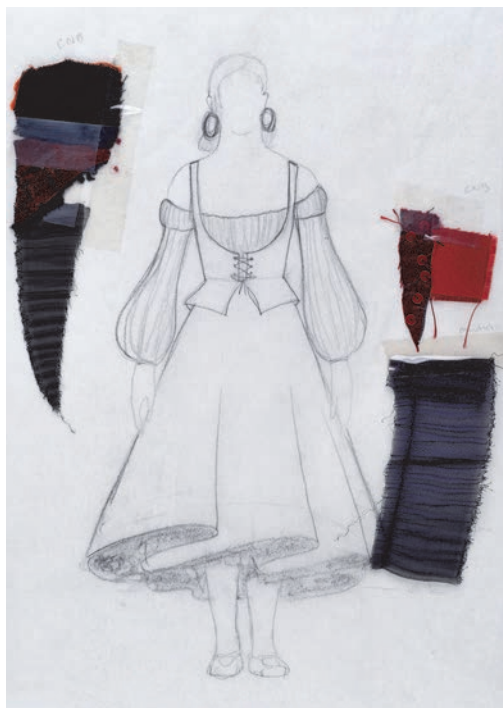
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *A Tempestade*, encenação de Tim Carroll, Teatro S. Luiz, 2003.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Debaixo da Pele*, coreografia de Rui Lopes Graça, Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



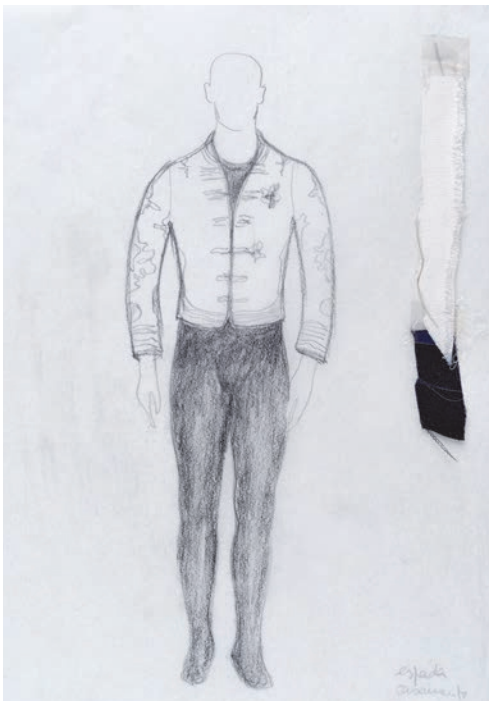
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



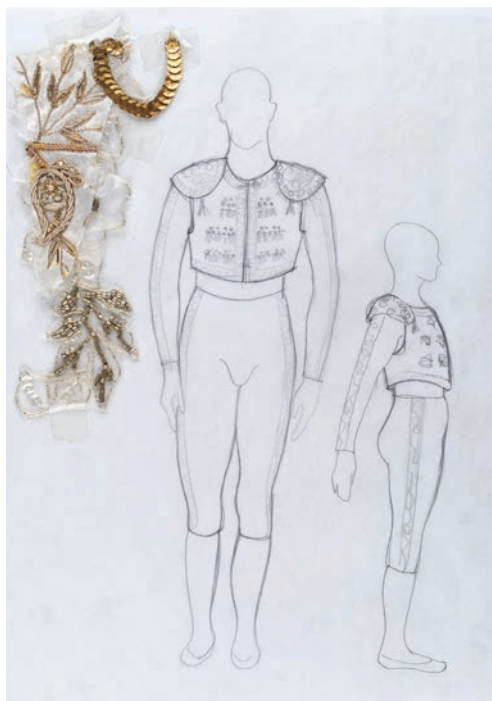
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



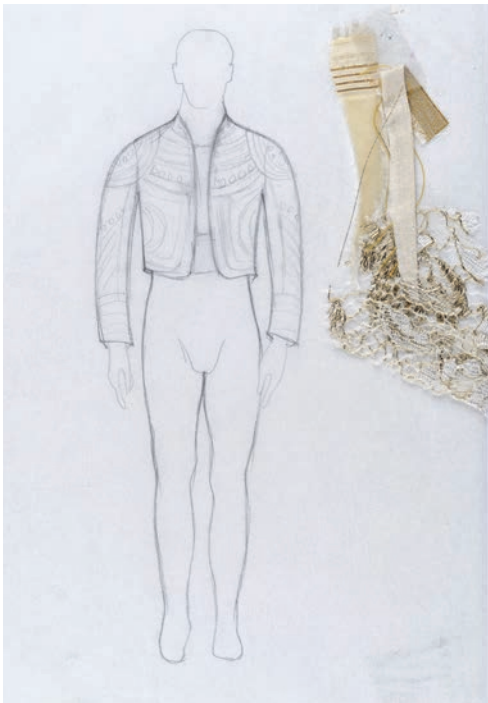
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Dom Quixote*, coreografia de Mehmet Balkan para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2005.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca, encenação de Nuno Carinhas, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

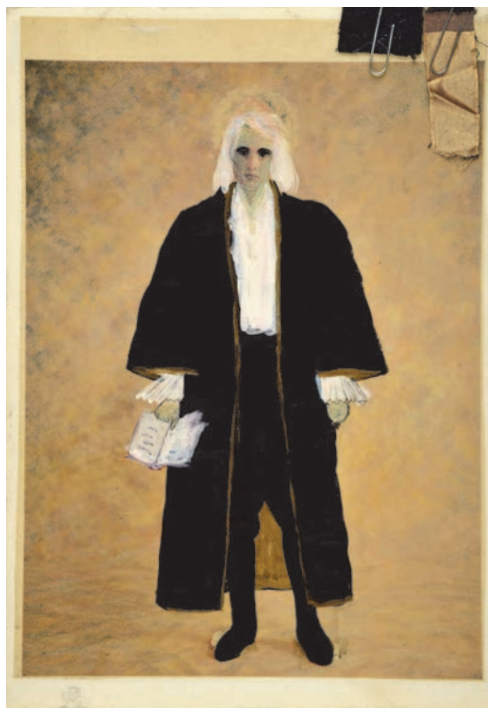


Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca, encenação de Nuno Carinhas, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.





Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca, encenação de Nuno Carinhas, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.



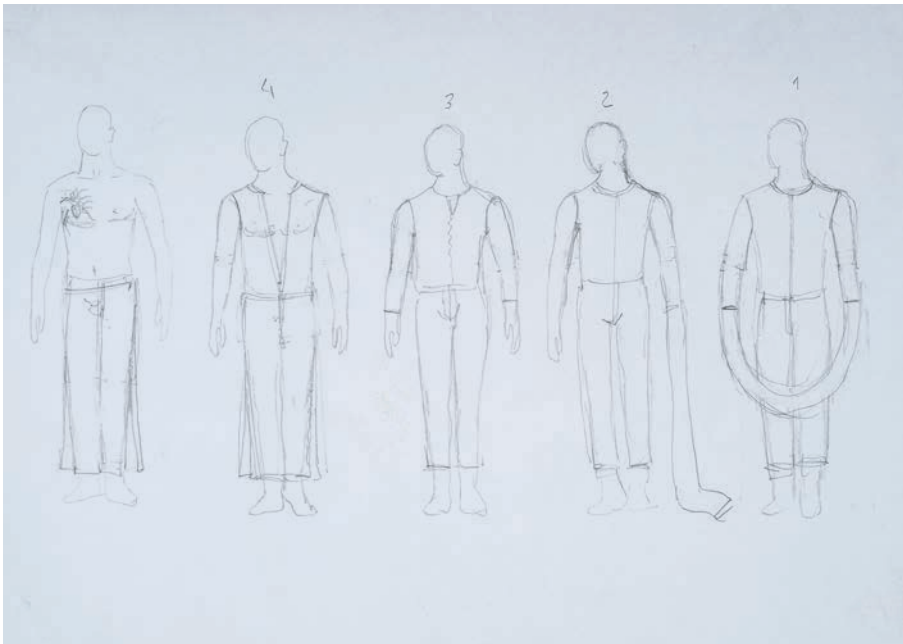
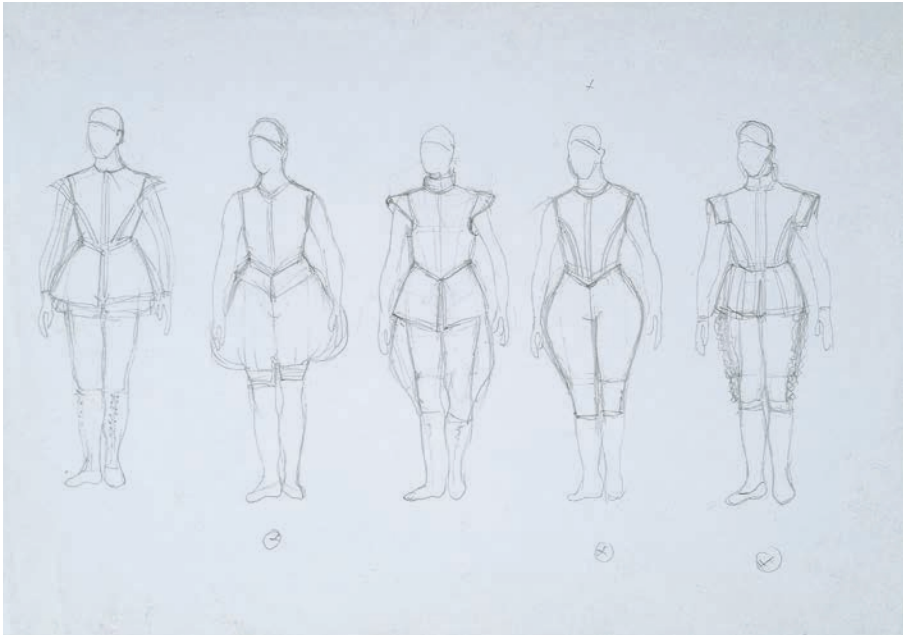
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* de Federico Garcia Lorca, encenação de Nuno Carinhas, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.



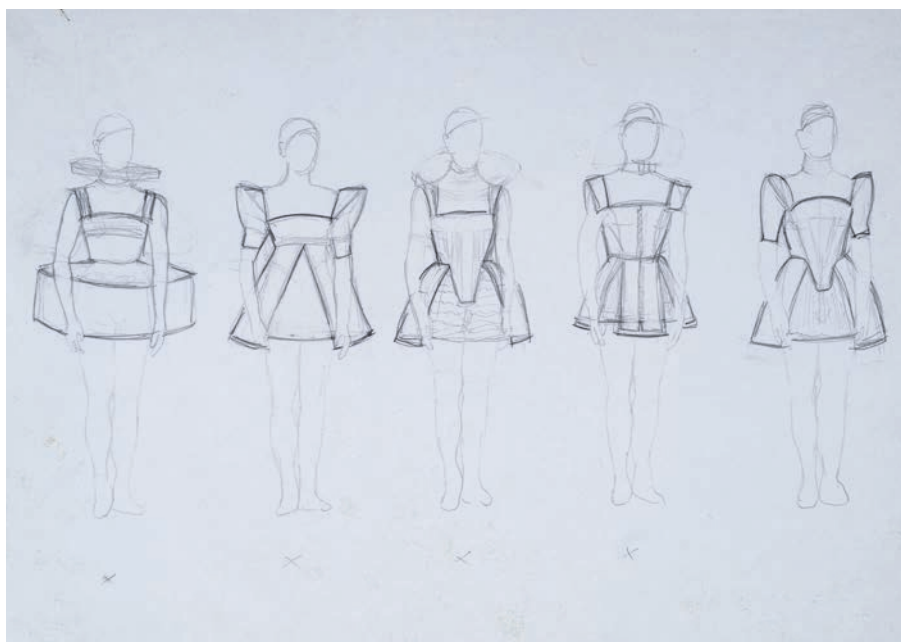
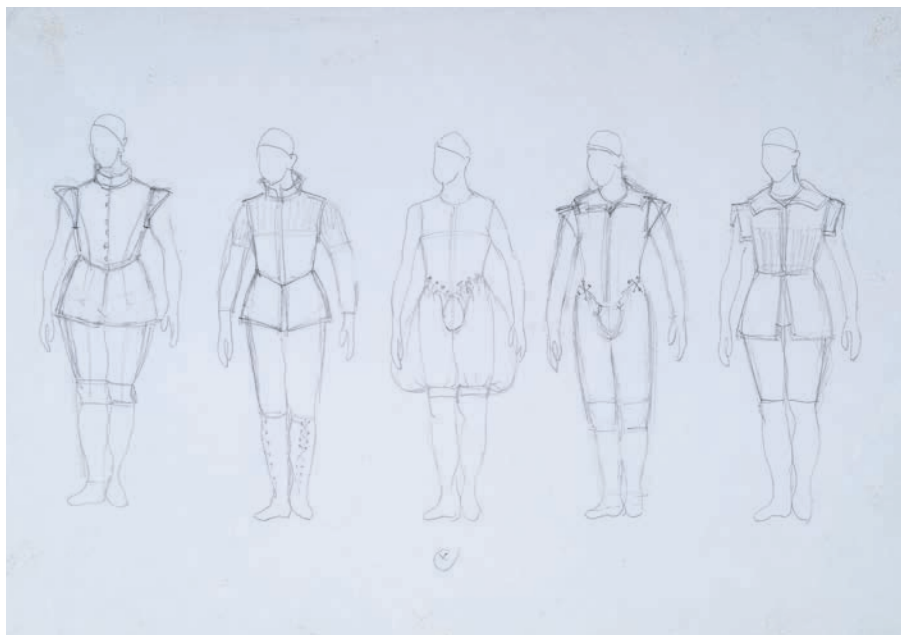
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Estrelas na Manhã* de Aleksandr Galine, encenação José Wallenstein, Teatro da Graça, 1992.



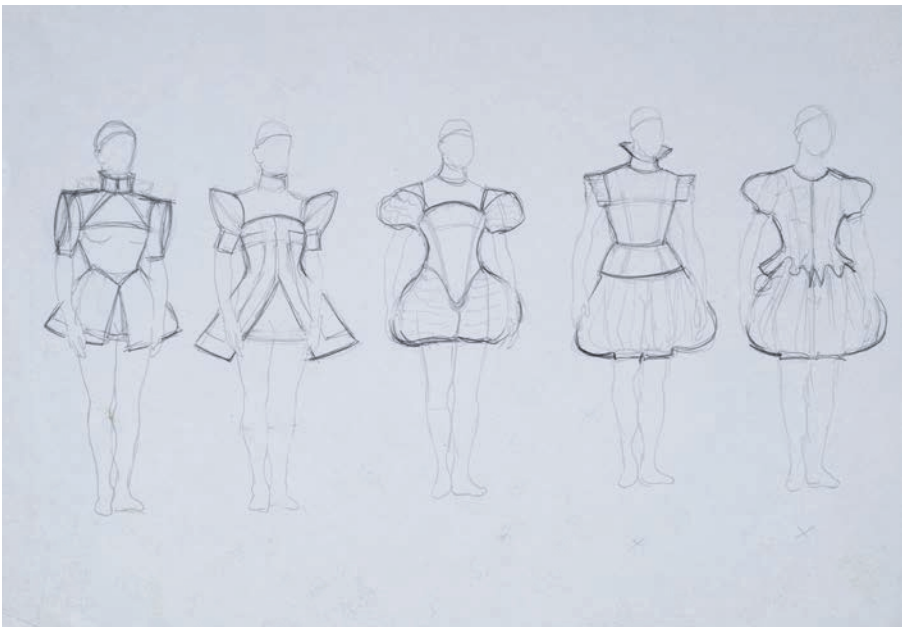
Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Estrelas na Manhã* de Aleksandr Galine, encenação José Wallenstein, Teatro da Graça, 1992.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça, Teatro Camões, 2000.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça, Teatro Camões, 2000.



Vera Castro – Estudo para figurinos do espetáculo *Savalliana*, coreografia de Rui Lopes Graça, Teatro Camões, 2000.





Luísa Marques

Bibliotecária da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa; Pós-graduada em Ciências da Documentação e Informação; Mestre em Ciências da Documentação e Informação, no ramo de Biblioteconomia; Sócia da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas.

Paulo Morais-Alexandre

Professor-adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa; Pró-presidente para as Artes do Instituto Politécnico de Lisboa; Investigador integrado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Doutor em Letras, área de História, especialidade de História da Arte pela Universidade de Coimbra; Sócio correspondente da Academia Nacional de Belas Artes.

Paulo Andrade

Professor especialista em Audiovisuais e Produção Media, consórcio do Instituto Politécnico de Tomar, do Instituto Superior de Educação e Ciências e Instituto Politécnico do Porto; Doutorando em Design na Faculdade de Design Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia; Professor-adjunto convidado na Licenciatura de Artes Visuais e Tecnologias da Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa; Docente no IADE, na Licenciatura de Fotografia e Cultura Visual; Investigador da Unidade de Investigação em Design e Comunicação – UNIDCOM/IADE.

Paulo Filipe Monteiro

Ator, encenador, argumentista, conferencista e Professor catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa e investigador do Centro de Investigação em Comunicação, Informação e Cultura Digital.

Rui Mendes

Ator de teatro, cinema e televisão, encenador e Professor aposentado da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa, onde lecionou interpretação. Trabalhou, entre outras, com as companhias Teatro Popular de Lisboa, Teatro Grupo 4/Teatro Aberto, Teatro Ádóque, Teatro da Cornucópia.

Rui Morais e Castro

Nasceu em Luanda, tendo vindo, ainda muito jovem, com a irmã Vera. Com formação em Engenharia, foi na área do livro que desenvolveu a sua carreira profissional, trabalhando na edição, produção, promoção e comercialização, durante cerca de 40 anos. Nos últimos anos tem-se dedicado à fotografia e tem colaborado em projetos de voluntariado no campo cultural.

Sérgio Loureiro

Cenógrafo, figurinista, Professor da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa e ex-aluno de Vera Castro.

Tiago Bartolomeu Costa

Tiago Bartolomeu Costa colaborou, enquanto crítico, com o jornal *Público* entre 2006 e 2014. Desenvolve a sua atividade de consultor e programador cultural de forma independente.

Lúisa Marques

Bibliotecária da Escola Superior de Teatro e Cinema; Pós-graduada em Ciências da Documentação e Informação; Mestre em Ciências da Documentação e Informação, no ramo de Biblioteconomia; Sócia da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas.

Paulo Morais-Alexandre

Professor-adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema; Pró-presidente para as Artes do Instituto Politécnico de Lisboa; Investigador integrado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Doutor em Letras, área de História, especialidade de História da Arte pela Universidade de Coimbra; Sócio correspondente da Academia Nacional de Belas Artes.

Paulo Andrade

Professor Especialista em Audiovisuais e Produção Média, consórcio do Instituto Politécnico de Tomar, do Instituto Superior de Educação e Ciências e Instituto Politécnico do Porto; Doutorando em Design na Faculdade de Design Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia; Professor-adjunto convidado na Licenciatura em Artes Visuais e Tecnologias da Escola Superior de Educação de Lisboa; Docente no IADE, na Licenciatura em Fotografia e Cultura Visual; Investigador da Unidade de Investigação em Design e Comunicação – UNIDCOM/IADE.

Magnólia: a pele de Vera Castro

Vera Castro foi figurinista, cenógrafa, pintora e Professora da Escola Superior de Teatro e Cinema. Faleceu no dia 8 de fevereiro de 2010. Para assinalar os 10 anos da sua morte, surge a ideia de organizar uma obra onde se apresenta a sua biografia, um estudo sobre as suas criações para Teatro e Dança, os depoimentos de Tiago Bartolomeu Costa, Paulo Filipe Monteiro, Rui Mendes, Sérgio Loureiro, Rui Morais e Castro e ainda as fotografias dos estudos para figurinos e figurinos que se encontravam no arquivo da família.

