

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ROSÂNGELA MARIA RIBEIRO

De aprendiz na cenografia de Antunes Filho ao processo pedagógico em sala de aula

Versão corrigida

São Paulo

2023

ROSÂNGELA MARIA RIBEIRO

De aprendiz na cenografia de Antunes Filho ao processo pedagógico em sala de aula

Versão corrigida (versão original disponível na biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

São Paulo
2023

Nome: Ribeiro, Rosângela Maria

Título: De aprendiz na cenografia de Antunes Filho ao processo pedagógico em sala de aula.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do teatro.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento:

Assinatura:

Profa. Dra.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Profa. Dra.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Dedico este trabalho ao meu marido Paulo Ricardo Matarozzi e ao meu filho, Hugo Ricardo Ribeiro Matarozzi, companheiros em todos os momentos.

Dedico ao mestre Antunes Filho (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me deixar estar sempre sob o seu manto.

Meu muito obrigada a toda a minha família, em especial à minha amada mãe, Medina Alves Ribeiro, e ao meu querido pai, Antônio Ribeiro (*in memorian*), que não tiveram a oportunidade de frequentar uma escola em suas infâncias, mas lutaram arduamente para que seus filhos tivessem direito à educação.

Ao querido orientador, Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, que me acolheu com muito carinho e me levou para o grupo do Cepeca (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator), e que lá, juntamente aos meus colegas, aos quais também agradeço, caminharam ao meu lado até o final desta jornada.

Agradeço ao Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, meu primeiro orientador, que me recebeu na Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo, e ao Serviço de Pós-Graduação da ECA/USP (PGECA).

Meu agradecimento a todos os colegas, que em várias décadas contribuíram, juntamente ao diretor Antunes Filho, para a construção do saber no CPT – Centro de Pesquisa Teatral Sesc São Paulo.

A Emerson Danesi, Erick Gallani e César Augusto Pinto Baptista, que trouxeram preciosos aportes em todos os momentos deste trabalho.

Muito obrigada à amiga Magnólia Maria de Araújo, que realizou a preparação de texto e ficou sempre ao meu lado nesta travessia.

Agradeço a Clarisse Lyra pela revisão final deste trabalho.

Agradeço a todos os meus amigos, que sempre estiveram por perto me apoiando: Ligia Alves, Ronaldo Dimer, Sra. Maria Ilza Gualdani, Profa. Dra. Joyce de Maria Araújo, Prof. Me. Rodrigo Audi, Profa. Ma. Renata Zaganin, Profa. Ma. Michelle Boesche, Dra. Priscilla Wacker, Dra. Aurora Coelho Pullin, Laís Bittencourt, Lenise Pinheiro, Vera Luz, Prof. Dr. Luís Cláudio Portugal do Nascimento, Edson Fernandes, Vanessa Ferreira, Robson Bessa, Felipe Mancebo, Aline Olegário, Natália Hirata, Prof. Dra. Marília Velardi e ao Sesc – Serviço Social do Comércio do estado de São Paulo, em especial ao Sesc Memórias, ao Centro de Produção Audiovisual e ao Centro de Pesquisa Teatral. *In memorian*: à Flor Maria, ao João Carlos Araújo e à Noeme Costa.

RESUMO

RIBEIRO, R. M. **De aprendiz na cenografia de Antunes Filho ao processo pedagógico em sala de aula**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O presente estudo tem como ponto de partida uma narrativa em primeira pessoa sobre o processo de aprendizagem desta autora na cenografia do CPT - Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo, no período de 2005 a 2012, sob a coordenação do diretor Antunes Filho (1929-2019). Por meio desta narrativa, busca-se identificar, compreender e caracterizar procedimentos pedagógicos ocorridos durante este aprendizado, e posteriormente absorvidos na vida profissional da autora.

Palavras-chave: Figurino; cenografia; Antunes Filho; pedagogia, CPT.

ABSTRACT

RIBEIRO, R. M. **From apprentice in Antunes Filho's scenography to the pedagogical process in the classroom.** Dissertation (Master's Degree in Performing Arts) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

The starting point of this study is a first-person narrative about the author's learning process in scenography at CPT (Center for Theater Research) from Sesc São Paulo, from 2005 to 2012, under the coordination of the director Antunes Filho (1929-2019). It's attempted, through this narrative, to identify, understand and characterize the pedagogical procedures that took place during this apprenticeship, which were later absorbed into the author's professional life.

Keywords: Costumes; scenography; Antunes Filho; pedagogy; CPT.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
O meu começo	10
Antunes Filho, o pesquisador e educador	13
O Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo (CPT/Sesc)	15
O processo de aprendizagem na cenografia de Antunes Filho	17
1 LINHA DO TEMPO	20
1.1 Primeiro ano – julho de 2005	20
1.1.1 O encontro com o mestre	20
1.1.2 <i>A Pedra do Reino</i>	21
1.2 Segundo ano – janeiro de 2006	31
1.2.1 Julho de 2006	45
1.2.2 Desconstruindo um mito	46
1.3 Agosto de 2006 – <i>Senhora dos Afogados</i>	47
1.3.1 Primeira fase: elenco masculino	47
1.3.2 Origem dos figurinos do espetáculo	51
1.3.3 Segunda fase: elenco misto	52
1.4 Terceiro ano – janeiro de 2007	61
1.4.1 Novos espetáculos, paralelos à produção de <i>Senhora dos Afogados</i>	61
1.5 Quarto ano – janeiro de 2008	66
1.5.1 Imagens do espetáculo <i>Senhora dos Afogados</i>	69
1.5.2 Um pouco sobre cada espetáculo realizado no período	73
1.6 Quinto ano – janeiro de 2009	75
1.6.1 <i>A Falecida Vapt-Vupt</i>	76
1.6.2 Superando obstáculos	77
1.6.3 Primeiras percepções do diretor	79
1.6.4 O cenário da <i>A Falecida Vapt-Vupt</i>	20
1.6.5 Objetos de cena que compuseram o cenário	82
1.6.6 Primeiros assistentes	82
1.6.7 Personagem inspirada na obra do artista plástico Edward Hopper	84
1.6.8 Os protagonistas	86
1.6.9 Viagens de <i>A Falecida Vapt-Vupt</i>	93
1.6.10 Referências para objetos de cena: as máquinas de <i>Policarpo Quaresma</i>	104
1.6.11 Exposição de maquetes – obras de Lima Barreto.....	109
1.6.12 Cenário de <i>Policarpo Quaresma</i>	117
1.6.13 Figurino de <i>Policarpo Quaresma</i>	119
1.6.13.1 Figurinos que compunham os coros	120
1.6.14 Roupas do acervo	125
1.6.15 Outras fotos: bastidores do espetáculo <i>Policarpo Quaresma</i> e processo das maquetes na cenografia do CPT	126
1.7 Sexto ano – janeiro de 2010	138
1.7.1 Junho de 2010 – início da preservação do acervo do CPT	139
1.7.2 Proposta do processo	143
1.7.3 Cuidados	143
1.8 Sétimo ano – 2011	149
1.9 Oitavo ano – 2012	153

1.10 Atualidade – ano 2022	160
1.10.1 O retorno à cenografia	160
2 TRANSPOSIÇÃO	162
2.1 Do caos ao afeto	165
2.2 Sala de aula	167
2.3 Exercício	168
2.4 Primeiro dia de aula	169
2.5 Segundo dia de aula	172
2.6 Terceiro e último dia de aula	173
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	178
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	181
ANEXOS	183

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, pretende-se descrever o processo de aprendizagem da autora no campo da cenografia, sob a orientação do diretor teatral Antunes Filho (1929-2019),¹ ocorrido no CPT - Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo, no período de 2005 a 2012. Para tanto, esta abordagem teve como ponto de partida a rememoração desse período, em registros gravados em áudio pela autora, dos quais emergem elementos empíricos de tal aprendizado. Em decorrência disto, optou-se por manter, ao longo do texto, a narrativa em primeira pessoa, de modo a preservar a fidedignidade desses relatos.

Neste sentido, construiu-se uma pesquisa qualitativa, na modalidade descritivo-observacional de estudo de caso, com acentuado caráter fenomenológico e histórico. Desta maneira, pretende-se abarcar a experiência adquirida durante o período estudado, experiência esta que, nos dias de hoje, ainda repercute na vida da autora, em nível pessoal e como profissional no campo da cenografia e figurino.

Considerou-se a narrativa pessoal como um recurso capaz de evidenciar a essência do pensamento pedagógico de Antunes Filho, em seu intuito declarado de formar, mais do que profissionais de teatro, indivíduos inteiros e capacitados a atuar na complexa realidade do mundo. O estudo deste tema se justifica pelas peculiaridades do método de trabalho do diretor, pautado pelo incentivo à construção autônoma do conhecimento por parte de seus aprendizes, mediante a ênfase na experiência direta, em vez de um formalismo conceitual regrador e limitante.

O meu começo

Em 1983, graduei-me no curso de Licenciatura em Educação Física. No período acadêmico, meu melhor desempenho – além das disciplinas “Didática e Prática de Ensino” e “Psicologia da Educação” – foi nas atividades práticas rítmicas e expressivas, tais como a dança e a ginástica corretiva. Eu fazia parte do grupo

¹ José Alves Antunes Filho (1929-2019) nasceu no bairro da Bela Vista em São Paulo, filho de imigrantes portugueses. Mais conhecido como Antunes Filho, foi um diretor brasileiro, dramaturgo, diretor pedagogo de teatro e cineasta. Fez parte da primeira geração de encenadores brasileiros, alcançando o reconhecimento mundial com o espetáculo Macunaíma, obra do autor Mário Andrade.

universitário de Ginástica Rítmica Desportiva (GRD),² comandado pela professora e técnica da seleção brasileira deste esporte, na década de 1980, a Sra. Elizabeth Bueno Laffranchi.³ Neste grupo eu participava de competições universitárias realizadas no estado do Paraná.

Já nos primeiros anos da década de 1990, comecei a me interessar pelos cursos de Expressão Corporal. Na época, era estagiária de Educação Física na APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais) de Londrina, no Paraná, quando soube de um curso desta disciplina, que seria realizado na APAE da capital de São Paulo. Sem conhecer a cidade, desembarquei no Terminal Rodoviário da Barra Funda, na Zona Oeste, e me instalei no outro extremo, na Zona Leste. Passei, então, uma semana entre idas e vindas, deste local de hospedagem à unidade da APAE no bairro de Vila Mariana, na Zona Sul. Ao retornar à minha cidade, procurei algum curso relacionado à expressão corporal, mas só encontrei algo similar na cidade vizinha de Ibiporã. Lá havia um grupo de pesquisa sobre o movimento corporal; não era exatamente o que eu buscava, mas, naquele momento, servia. Procurei a professora e diretora chilena Paz Aldunate,⁴ que concentrava seus estudos no trabalho do bailarino Kazuo Ohno⁵ (1906-2010), e integrei-me ao grupo da pesquisa. As aulas eram realizadas no Teatro Municipal de Ibiporã, e aquela foi a primeira vez que subi ao palco de um teatro. Foi uma experiência única, que me levou adiante.

Não demorou muito e comecei a lecionar aulas lúdicas de expressão corporal para crianças de cinco a sete anos e para portadores de alguma necessidade especial, na faixa etária de sete a 18 anos. Passei também a fazer parte do grupo de Paz Aldunate, o *Gorrión* (pardal, em língua espanhola), que tinha como base a dança butô.⁶ Com minha evolução, acabei, juntamente com o grupo, realizando várias apresentações de dança butô em *vernissages* de exposições de arte, em festivais de

² Ginástica Rítmica Desportiva é um esporte praticado ao ritmo de música, que une ginástica tradicional e dança. As atletas se apresentam munidas dos aparelhos: massa, corda, fita e arco. As apresentações podem ser realizadas em grupos de cinco moças e com dois aparelhos ou de forma individual com um aparelho.

³ Formada em Educação Física na Universidade de São Paulo, fundou o Polo de Ginástica Rítmica, em 1975, no Paraná, tendo integrado o grupo de Arbitragem Continental. Foi treinadora da Seleção Brasileira e uma das responsáveis por impulsionar a seleção que veio a conquistar o oitavo lugar nas Olimpíadas de Atenas, em 2004, e dois Pan-Americanos, em 2003 e 2011.

⁴ Escritora, artista plástica, diretora e professora de teatro e do grupo *Gorrión Cia. de Butoh* na Fundação Cultural da cidade de Ibiporã, Paraná.

⁵ Dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do teatro butô.

⁶ Arte que mistura dança e artes dramáticas, surgida no Japão do pós-guerra e que ganhou o mundo na década de 1970.

dança, como em um dos mais importantes do país, o Festival de Dança de Joinville, no estado de Santa Catarina, em 1994.

No ano de 1995, passei a morar na cidade de São Paulo, onde procurei grupos que tivessem trabalhos parecidos aos que eu desenvolvia com o *Gorrión*. Mas, recém-chegada à capital paulista, não encontrei nada e, para não perder o meu trabalho de corpo adquirido com este grupo, resolvi experimentar o teatro. Foi assim que se deu o meu primeiro contato com o fazer teatral, quando ingressei em um curso para formação de atores no TUCA – Teatro da Universidade Católica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Mas foi por um curto período, já que uma gravidez de risco exigiu repouso absoluto e me levou a interromper a realização de qualquer atividade física (eu já estava com 32 anos, e não quis arriscar a gestação). Assim, depois do nascimento do meu filho, criei uma área em minha casa para desenvolver alguns fazeres artísticos e colocar em prática alguns *hobbies* que eu já exercia como autodidata: topiaria,⁷ pintura a óleo sobre tela (eu já havia participado de *vernissages* no início da década de 1990), pequenas esculturas e artesanato em geral.

Logo acabei me desenvolvendo, principalmente nos trabalhos de topiaria e escultura, que tinham boa aceitação tanto pelos amigos como pelo público frequentador de lojas de decoração, e isto acabou sendo uma forma de complementar meu orçamento familiar. Posso dizer que este período foi muito gratificante, porque, além de ser uma forma bastante prazerosa de trabalhar, ao mesmo tempo me permitiu acompanhar bem de perto toda a infância de meu filho.

Quando ele completou nove anos (ou seja, eu estava para completar 42 anos), percebi que estava pronta para retornar ao mercado de trabalho fora de casa. Eu já sentia falta de outros ambientes, de conhecer novas pessoas, novas culturas e, quem sabe, aprimorar minhas técnicas artísticas. Foi então que me inscrevi em uma oficina de confecção de adereços oferecida pelo Sesc Consolação. Como comprovação de habilidade manual, exigida para a inscrição nesta oficina, apresentei uma pequena escultura: um homem sertanejo, inspirado na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna⁸ (1927-2014), e fui aprovada.

⁷ Arranjo em vasos, caixas ou quadros de flores que passaram por alguma técnica de desidratação.

⁸ Escritor, filósofo, dramaturgo, romancista, poeta, artista plástico, advogado e professor brasileiro nascido na Paraíba.

Só posteriormente, quando as aulas começaram, dei-me conta de que o curso seria ministrado no CPT, espaço criativo do diretor Antunes Filho. Eu já sabia quem era ele, e muitas vezes ouvia falarem a seu respeito durante o breve curso de teatro no TUCA, em 1995. E embora eu não tivesse nenhuma intenção de me envolver novamente com o teatro, foi precisamente o que acabou ocorrendo – por obra do acaso – após aquela oficina.

Antunes Filho, o pesquisador e educador

Antunes Filho (1929-2019) fez parte de uma geração erudita de importantes filósofos, pintores, encenadores, escritores, da qual se alimentava culturalmente a fim de adquirir e desenvolver conhecimento e, assim, transmiti-lo por meio de seu trabalho. Foi um dos expoentes da história do teatro no Brasil, tendo firmado uma sólida obra em mais de meio século como diretor, carreira na qual cunhou um estilo próprio. Sua grande contribuição para o teatro brasileiro foi a renovação que trouxe aos palcos, ao destacar a importância da função de diretor teatral – ou encenador – e dar ênfase ao trabalho de preparação de atores, como ele próprio denominava.

Tendo iniciado sua carreira ainda muito jovem, como ator e diretor em grupos amadores, o encenador desde logo conquistou grande visibilidade para seu talento. Já em seu primeiro espetáculo como diretor (*A Janela*, 1950), começou a esboçar uma linguagem própria, notada pela crítica especializada. Foi ainda na década de 1950 que chegou à televisão, então em seus primórdios no país, na direção de teledramaturgia, à época realizada ao vivo.

Em 1958, foi convidado a integrar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no qual viria a aprender com grandes diretores italianos os fundamentos do teatro clássico. A esta experiência, agregou o grande conhecimento teórico adquirido por suas pesquisas como autodidata, tanto na dramaturgia como no campo das artes plásticas e do cinema, dos quais era grande conhecedor. Seu pensamento inquieto e sua necessidade de renovação levaram-no a abandonar essa sólida situação profissional para dedicar-se inteiramente a montagens mais autorais com grupos amadores.

Antunes, tal como um “antropófago modernista” – como o descreve Sebastião Milaré (1994, p. 4) em sua obra *Antunes Filho e a Dimensão Utópica* –, assimilou e adaptou para sua pedagogia as influências estéticas vindas do exterior, pois tinha o

desejo de produzir um teatro genuinamente brasileiro. Absorveu o que mais lhe interessava para o trabalho de direção de atores, porém renunciou à estética do realismo (Constantin Stanislavski),² que ele tão bem dominava, mas que superou ao buscar outro conceito de representação da realidade, ao qual denominaria *falso naturalismo*.

Apesar de ter alcançado muito sucesso no teatro comercial, desistiu de tais produções. As palavras do próprio Antunes fornecem uma chave para entender a importância da busca por um nível mais alto em seu trabalho:

[...] eu vinha de muito sucesso, quando mudei de um teatro profissional, que eu fazia muito bem, para fazer um teatro experimental. Todas as minhas peças eram muito badaladas, os atores sempre premiados, e eu larguei tudo porque eu queria responder a uma questão íntima: por que é que, quando eu lia um poema do Blake, quando lia Fernando Pessoa, eu via diversas camadas, eu sentia outras coisas; quando eu via Cézanne, quando eu via Botticelli, me comovia às lágrimas, e o teatro não me provocava esta sensação? Cumpria a tarefa do sucesso, mas não preenchia certas necessidades espirituais que eu sentia (Persona em Foco, Antunes Filho, TV Cultura, 2015).

A partir desta decisão radical, Antunes passa a dedicar-se exclusivamente às suas pesquisas. À procura de um teatro experimental e genuíno, aprofunda o desenvolvimento de seu próprio processo para a formação de novos atores. Volta-se também para os estudos sobre a psicanálise de Carl G. Jung e sobre os textos clássicos da filosofia oriental, os quais, juntamente com as teorias de Constantin Stanislavski, Peter Brook, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, entre outros, viriam a ser a base de suas concepções sobre o trabalho de interpretação.

Ao final dos anos 1970, nos espaços do Theatro São Pedro, no bairro da Barra Funda, em São Paulo, Antunes dá início a um sólido projeto voltado à formação de novos atores. Trabalhando com um elenco muito jovem e sem experiência teatral, o diretor pôde dar livre fluxo à sua criação, numa fascinante adaptação da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O palco nu, sem cenários, apenas com o recurso de alguns poucos objetos cênicos feitos de jornal, e o foco na atuação de seus intérpretes transformam o espetáculo em um marco do teatro brasileiro. A montagem teve enorme e imediata repercussão, tanto no Brasil como no exterior. O reconhecimento da crítica especializada e o sucesso com o público impulsionaram uma nova fase na carreira do diretor.

O Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo

O embrião do CPT surgiu no âmbito do Theatro São Pedro, especificamente a partir de estudos do grupo Pau-Brasil para a montagem, em 1977, do espetáculo *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Coordenado por Antunes Filho, era um grupo amador constituído por jovens sem experiência teatral. Com grande sucesso alcançado desde a estreia em 1978, a montagem circulou pelo país e participou de festivais internacionais. Assim, prêmios e turnês por inúmeros países acabaram por consagrar o diretor e seu grupo, que, desde então, adotou o nome de *Grupo Macunaíma*.

Muitos anos antes, o Sesc já desenvolvia no estado de São Paulo uma intensa ação cultural em teatro – a exemplo da inauguração, em 1968, do Teatro Anchieta, no Sesc Consolação – e não demorou muito a abraçar o trabalho do Grupo Macunaíma, que correspondia às propostas institucionais então implementadas pela entidade. Assim, em 1982, o Grupo Macunaíma passou a ser subsidiado pela instituição e o CPT - Centro de Pesquisa Teatral, torna-se um departamento da unidade Sesc Consolação, coordenado pelo diretor Antunes Filho. Conforme menciona o diretor regional do Sesc SP, Danilo Santos de Miranda (1943-2023), ao conhecer o trabalho de Antunes Filho e seu grupo teatral a direção da entidade decide “... acolher um projeto que vinha ao encontro da proposta institucional; houve uma junção de intenções [...] trazendo o Grupo Macunaíma como o formador do CPT, com a liderança de Antunes”. (*O Teatro Segundo Antunes Filho*, Episódio 4, “Mestres e Discípulos”).

A criação de tal espaço, voltado à formação de novos profissionais de teatro, proporcionou o ambiente ideal para o florescimento das ideias de Antunes Filho e o aprimoramento de seu método próprio de preparação de atores. Com este respaldo, o diretor pôde dar livre vazão à sua criatividade, aperfeiçoando o desenvolvimento técnico alcançado com a montagem de *Macunaíma*.

Sob a coordenação de Antunes Filho, o CPT constituiu, de fato, um intensivo centro de experimentação e pesquisa teatral, com núcleos de formação específica (interpretação, cenografia, direção, dramaturgia e iluminação) orientados por seus assistentes e monitores, passando a produzir uma série de espetáculos, por vezes simultâneos. No seu característico ritmo de trabalho frenético, com elencos constituídos por jovens em início de carreira – e, portanto, abertos às suas novas

proposições –, o diretor trouxe a renovação da linguagem cênica com a aplicação de suas pesquisas para a formação em teatro.

O primeiro grupo, chamado Jorge Amado, adaptou e montou *Os velhos marinheiros*; o grupo Alice adaptou o romance *Alice*, do pintor José António da Silva, que resultou no espetáculo *Rosa de Cabriúna* (a pintura do cenário feita por José António se encontra no sétimo andar do Sesc Consolação); o núcleo Xica da Silva desenvolveu pesquisa sobre esta personagem que, de escrava, passou a viver como rainha do Tijuco. Já em relação ao grupo Novo Horizonte, seu elenco era de terceira idade, orientado por Antunes. Nesta época, os assistentes do diretor eram Ricardo Karman, Maucir Campanholi e Ulysses Cruz.

Em 1987, os núcleos deixam de existir sob o formato em que haviam sido criados e o diretor os reestrutura em outros moldes. Além disso, chega para o núcleo de cenografia o arquiteto, cenógrafo e figurinista José C. Serroni; a iluminação ficaria por conta de Davi de Brito; e a sonoplastia sob a responsabilidade de Raul Teixeira. Todos passariam a trabalhar vinculados ao desenvolvimento de um mesmo projeto, com direção de Antunes.

A partir daquele ano, Serroni permaneceria por dez anos responsável pelo setor. Após sua saída, o núcleo passou a ter grupos de cenógrafos e figurinistas, os quais dividiam entre si as tarefas do setor. No espetáculo *Fragmentos Troianos*, estavam: Jacqueline Castro Ozelo, Joana Pedrassolli Salles e Cibele Álvares Gardin. Em *Medéia 1 e 2*, Hideki Matsuda, Jacqueline Castro Ozelo, Cristina Guimarães e Anne Cerutti. Em *Canto de Gregório*, J.C. Serroni voltaria para realizar o cenário e dividiria o espaço com Anne Cerutti, responsável pelo figurino, e no ano seguinte realizaria *Foi Carmem*, junto à aderecista Juliana Fernandes e, em seguida, o espetáculo *Antígona*, assinando o figurino e a cenografia.

Após esse período, a partir de 2005, o setor não teria mais grupos de responsáveis, voltando a ficar a cargo de um único gestor, no caso, Juliana Fernandes. Foi precisamente neste período que eu estive presente como assistente. No ano seguinte, 2006, após a estreia de *A Pedra do Reino*, Juliana se desligaria do grupo e eu ficaria responsável pela cenografia, função na qual permaneceria até final de 2012.

Durante quatro décadas, passaram pelo CPT muitos nomes que posteriormente se destacaram no cenário cultural brasileiro, com a marca

inconfundível do rigor do mestre Antunes Filho, que ali trabalhou até seus últimos dias de vida, em maio de 2019.

Após esta breve apresentação sobre o diretor Antunes Filho e o CPT (fruto do seu trabalho de pesquisa ao longo de sua carreira), gostaria de apresentá-lo em minha narrativa como uma pessoa simples na vida cotidiana, com qualidades e defeitos, tal como qualquer pessoa, mas inquieto e incansável na busca por um teatro genuinamente brasileiro, e não por meio de sua biografia, já detalhada por Sebastião Milaré em suas obras *Antunes Filho: uma dimensão utópica* (1994) e *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* (2010), trabalhos que foram o ponto de partida para os meus estudos.

O processo de aprendizado na cenografia de Antunes Filho

O longo período em que estive próxima do diretor Antunes Filho começou a ser decodificado em minha cabeça somente anos após o meu desligamento do CPT. Foi aos poucos que comecei a entender o modo como se deu este aprendizado, fato evidenciado somente por meio do distanciamento no tempo.

Assim, nesta reconstituição da memória, fui “costurando” os fragmentos da minha relação de aprendizado com um gigante, que, nos primeiros anos de convivência, eu não quis visualizar profissionalmente – talvez por medo de não conseguir acompanhá-lo na jornada de trabalho – e o qual tive de desconstruir a fim de poder encarar para, então, passar a vê-lo como um ser humano passível de alegria, tristeza, cansaço e demais sentimentos humanos, longe do que ele representava para o teatro brasileiro; enfim, uma pessoa simples e comum.

Antunes Filho, um diretor que nunca foi conhecido como uma pessoa fácil de lidar, era um homem que me fazia lembrar de meu pai e dos meus exigentes avós, que nasceram na primeira década do século XX. Ele era de pouca conversa, de olhar severo, mas escondia dentro de si o Zequinha, menino arteiro que fora na infância e que, em dias tranquilos, pós-estreia, ele deixava emergir. Era comum eu estar trabalhando e sentir gotas de água caindo sobre minha cabeça: era o diretor, apoiado na divisória entre o corredor e a cenografia, jogando água em mim! Descoberto, saía às pressas, rindo como um moleque.

Sempre tive uma grande curiosidade por aprender coisas novas e, naquele momento em que nos encontramos, eu estava justamente procurando um lugar do

qual pudesse “fazer parte”; queria estar além dos trabalhos realizados em minha casa. Assim, logo acabei me entregando às novas circunstâncias que ali se apresentaram, mesmo em uma nova área na qual, de início, eu nem imaginava que poderia vir a me desenvolver. O rico processo que se desdobrava à minha frente – por meio do qual eu também me descobria e me revelava – era muito instigante e desafiador.

Atualmente, percebo quanto pude aproveitar desse percurso, justamente porque me mantive como aprendiz, função que me foi designada; podia acertar, errar e tentar novamente, mas não me faltava responsabilidade com os trabalhos. Acredito que, por esta razão, obtive a liberdade para me desenvolver, colocando-me a serviço do encenador, disposta a entender e atender a tempo às suas solicitações, aparentemente despropositadas e, por vezes, quase despóticas. Tal exigência era para todos: deveríamos ter dedicação absoluta ao trabalho, aos estudos e às visitas a museus, exposições, peças de teatro, cinemas, mas estas eram atividades que nos consumiam muitas horas semanais.

Várias das referências apontadas por Antunes Filho, naqueles primeiros tempos de meu aprendizado, só iriam fazer sentido muitos anos depois, ao longo da prática do meu trabalho. Nos dias de hoje, percebo com clareza o significado de algumas pinturas, filmes ou outras obras artísticas recomendados por ele, que, à época, nem sempre eram devidamente compreendidas por mim.

Após esta introdução, o trabalho está organizado em duas partes: linha de tempo e transposição, ou seja, como transformei meu aprendizado com o Antunes Filho para uma *pedagogia do afeto*. Na primeira parte, discorro sobre o período em que participei do CPT, procurando compreender e identificar, na rotina diária de trabalho, os pontos-chave de como se deu a minha formação nesta área artística. Inicialmente, eu não tinha experiência no fazer teatral, mas, com o decorrer do tempo, após este aprendizado, fui me firmando como uma profissional da área das artes cênicas, especificamente em cenografia e figurino.

Na segunda parte, irei desenvolver os pontos-chave anteriormente identificados e levantar algumas questões hoje presentes em minha atuação profissional como figurinista e cenógrafa, assim como em cursos e palestras eventualmente ministrados, tais como o Quasímodo, projeto realizado Instituição Oficinas Culturais Oswald Andrade, 2016; e, no Sesc SP, o curso teórico e prático sobre processo de criação do espetáculo *Gestos* (2022).

Estas primeiras experiências em sala de aula resultaram na reelaboração do meu árduo e estressante aprendizado, em direção a uma pedagogia do afeto. Desenvolvo, ainda, o capítulo de modo a deixar em aberto a possibilidade de um futuro doutorado, no qual pretendo ter como objeto de estudo o desenvolvimento deste processo pedagógico.

Depois desse momento, sigo para as considerações finais, fazendo uma reflexão a partir do meu desejo de entrar para a vida acadêmica, em busca de um embasamento teórico para o trabalho prático. Prossigo na linha do tempo, descrevendo o período em que ingressei como mestranda na Universidade de São Paulo, no ano de 2020. Era o início da pandemia do novo coronavírus SARS-CoV-2 (Covid-19). Narro, então, as implicações desta situação de emergência sanitária em minha saúde mental, ocasionando um profundo esgotamento físico e emocional, fato que alterou o caminho desta pesquisa e levou-me a novos encaminhamentos, dentre os quais a mudança de orientador.

Parece estranho falar nas considerações finais sobre um tema que seria mais oportuno na introdução; mas, como estou seguindo uma linha de tempo em que relato as descobertas sobre o meu crescimento pessoal e como acadêmica, acho pertinente trazer à baila como vejo, nos dias de hoje, todo este percurso, desde o desejo de entrar nesta prestigiada instituição de ensino até a finalização desta pesquisa. Seria como olhar para trás, ver tudo o que aconteceu e dizer: eu consegui! Assim sendo, reflito sobre estes últimos meses, sobre como foi me organizar, reconhecer-me como uma artista potencialmente capaz de contribuir para a formação de outras profissionais da área de cenografia e figurino, e me restabelecer como uma pessoa resiliente, tendo conseguido alcançar esta meta.

Para finalizar, trago as referências bibliográficas que foram estudadas e analisadas a fundo para o entendimento do meu processo no CPT, as quais estão baseadas nos autores de referência do diretor Antunes Filho (coletadas nas duas obras já citadas de Sebastião Milaré). O motivo deste percurso bibliográfico foi reconhecer teóricos para o embasamento da minha prática na cenografia do CPT. Finalmente, apresento referências bibliográficas complementares, constituídas pelas obras sobre as quais me debrucei, no período inicial desta pesquisa – sobretudo *A Pedra do Reino* –, para compreender e me aprofundar no imaginário de Ariano Suassuna, o que não foi possível durante o intensivo trabalho como aprendiz.

1 LINHA DO TEMPO

1.1 Primeiro ano – julho de 2005

1.1.1 O encontro com o mestre

A primeira vez que avistei Antunes Filho foi em um dia em que cheguei bem cedo para as aulas de adereços. Eu estava sentada em uma poltrona no *hall* de espera, em frente à secretaria do CPT (uma sala administrativa, na qual o diretor tratava de assuntos relacionados ao grupo e ao Sesc), quando o vi sair pela porta de vidro, na passagem para as salas de acervo, videoteca, cenografia e para a sala de ensaio das atividades teórico-práticas.

Só então me dei conta, realmente, de onde estava. Para mim, até aquele momento, eu estava fazendo uma oficina no Sesc Consolação, uma de tantas outras atividades oferecidas ali... logo, me assustei ao me deparar com esta grande figura do meio teatral, às vezes adorado, às vezes odiado, e temido por tantos. Ele parou, me olhou em silêncio e entrou em sua sala.

A partir daquele dia, comecei a vê-lo com frequência no corredor entre a sala de ensaios e a sala da cenografia, onde aconteciam minhas aulas durante a semana. Quando nos encontrávamos no corredor, o cumprimentava e abria passagem. Ou seja, procurava, por assim dizer, “sair da frente”, tentando ficar praticamente invisível, pois a minha impressão, à época, era de que ele estava sempre de mau humor... eu sentia um pouco de medo ao ficar diante dele.

Ao término daquela oficina de adereços, a cenógrafa Juliana Fernandes, ministrante da oficina e responsável pela cenografia, convidou três dos alunos matriculados para continuarem a frequentar a sala: Américo Neto, Luanda Scandura e eu (o propósito desta oficina era descobrir prováveis assistente para a cenografia, mas só fui perceber isto mais adiante). Durante este período de experimentação, o diretor, às vezes, parava na porta da sala e ficava a observar por alguns instantes as atividades práticas do grupo (dos três integrantes da finalizada oficina) e saía sem dizer nada.

1.1.2 A Pedra do reino

Certo dia, a cenógrafa estava cuidando dos seus afazeres fora do Sesc e o diretor nos chamou (os três alunos da oficina) para sua sala de ensaio. Ele nos mostrou uma cena do espetáculo que estava ensaiando, intitulado *A Pedra do Reino* (texto adaptado a partir da obra do escritor paraibano Ariano Suassuna) – a cena “onça caetana” –,⁹ e nos solicitou uma sugestão para o figurino da onça. Voltamos, então, para a sala de trabalho e ficamos ali pensando. Chegamos juntos à conclusão de fazer uma túnica. Eu fiquei responsável pela costura (era inexperiente; o que sabia, havia aprendido com minha mãe, quando a observava costurando em sua máquina quando criança) e pelo tingimento do tecido (mistura da cor laranja com ocre); coloquei, então, um babado na gola para deixar a roupa com um toque feminino (Figura 1), e nós três finalizamos o figurino juntos, fazendo as manchas pretas do corpo da onça.

Figura 1: O vestido da onça Caetana confeccionado e tingido, antes de ser finalizado



Fonte: Acervo pessoal.

⁹ Símbolo da morte nas iluminogravuras, produção artística idealizada pelo dramaturgo e escritor Ariano Suassuna, que realizou a integração entre a arte erudita e elementos da cultura popular nordestina brasileira, pertencente ao Movimento Armorial.

Ocorreu mais duas vezes de sermos chamados para ver cenas do ensaio, mas, em seguida, já retornávamos para a cenografia a fim de produzir o solicitado pelo diretor. Isto acontecia geralmente quando a cenógrafa não estava presente na sala de trabalho, durante os ensaios. Assim, fomos desempenhando as solicitações de Juliana e, às vezes, do diretor, que pedia uma proposta, uma sugestão. Alguns dos figurinos permaneceram no espetáculo, como a cabeça (autoria do Américo) e a roupa da onça Caetana (Figura 2), também o chapéu do coro na cena da coroação (Figura 3).

Figura 2: Onça Caetana; Ator: Geraldo Mário



Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 3: Chapéu da coroação; Ator: Pedro Abhull



Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Passaram-se, então, dois meses até que, um dia, Antunes entrou na sala de cenografia, veio até mim, pegou-me pelo pulso e me levou para conversar naquelas poltronas do *hall* em que eu sempre aguardava o início das aulas. Sem muitos rodeios, me convidou para fazer parte do grupo do espetáculo e me pediu que o acompanhasse até o final no processo de produção. Eu, perplexa com a situação, achando tudo sem sentido, respondi-lhe: “Como?! Não tenho experiência!”. Lembro-

me muito bem de suas palavras enérgicas: “Não estou perguntando isto, quero saber se você aceita, e se fica até o fim!”. Com um aperto no coração e sem saber o porquê, naquele momento, no susto, respondi que sim!

Nunca tive a liberdade de perguntar a Antunes Filho o porquê de ele ter me convidado para participar da produção do espetáculo. Pensei: “talvez seja porque eu estava com mais tempo disponível”. Afinal, meu filho estudava no período vespertino e começava a fazer diversas atividades na escola, retornando à noite para casa. O diretor exigia a cenografia trabalhando sempre junto à sala de ensaio, com dedicação total. Acredito que talvez tenha visto em meu perfil um comprometimento com as tarefas executadas.

Meses adiante, os outros dois colegas se desligaram do CPT. Fiquei sozinha com a cenógrafa no restante da produção do espetáculo, por volta de sete meses até a estreia. Juliana era responsável pelas compras e, com o passar dos dias, ao seu pedido, comecei a ir para as ruas ajudá-la, já que precisávamos manter os armários abastecidos com materiais; o encenador solicitava muito. Como não tínhamos costureira, e eu já havia costurado as túnicas da cena da onça, comecei a confeccionar mais roupas, como os vestidos do coro das meninas (Figura 4) e as batas feitas em tecido fralda de algodão (Figura 5). Este aprendizado foi adquirido observando as roupas do acervo do CPT. O tecido de fralda era usado décadas atrás para a confecção de fraldas para crianças recém-nascidas; além de confeccionar, envelheci o tecido (Figura 6) e as túnicas pretas do coro da igreja (Figura 7). Em todas as túnicas, fiz uma modelagem para que os atores e atrizes as vestissem com rapidez entre uma cena e outra.

Figura 4: Vestido das três meninas (à esquerda)



Da esquerda para a direita: Vanessa Bruno – personagem Elisa; Shantal Cidonio – personagem Enedina; Angelica Di Paula – personagem Marcelina; Patrícia Carvalho – personagem Tia Filipa. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 5: Bata de tecido algodão tipo “fralda”



Geraldo Mário – personagem Pedro Beato. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 6: Bata no varal, confeccionada e envelhecida



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7: Túnicas pretas – igreja



Da esquerda para a direita fundo: Marcos de Andrade, Simone Iliescu, Diogo Jaime, Eric Lenate e Rhode Mark. Na frente: Nara Chaib, Vanessa Bruno, Shantal Cidonio. Fonte: fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Ir para a máquina de costura virou, então, uma rotina. Mas, com o avançar dos trabalhos, pedi autorização à cenógrafa para buscar profissionais no ramo da confecção de roupas (costureiras e alfaiate) e os trouxe para nos ajudar. Enquanto o alfaiate fazia a roupa do protagonista e da banda de música, as costureiras faziam as roupas de festas, os uniformes dos soldados, as roupas de cetim etc. O processo continuou praticamente o mesmo, porém, agora, o diretor me reunia com a cenógrafa para fazer as solicitações.

Por meio de sua proximidade, observei que ele não possuía o hábito de pedir desculpas; jamais dava o braço a torcer. Lembro-me de que pediu um objeto de cena – um cavalinho na cor branca – baseado no personagem usado nas manifestações culturais nordestinas (folgado Cavalo Marinho, que vim a saber somente no começo da pesquisa no mestrado), e este fato ficou marcado em minha lembrança. Eu queria fazer o meu cavalinho, então, pensei muito em como iria executá-lo. Acabei por deixar meus pensamentos livres para a criação. Montei a estrutura de arame “tela de galinheiro” (aprendi a usar este material na oficina que realizara naquela mesma sala, meses antes), cobri-a com tecido de algodão branco molhado em cola (para fixar na tela) e optei por confeccioná-lo depois do ensaio dos atores, ao final do dia, no horário em que o diretor já não estava mais no trabalho.

No dia seguinte, de manhã, Antunes, ao chegar para trabalhar, passou pela cenografia para verificar se algo havia sido produzido no final do dia anterior (ele tinha este hábito). Mais tarde, quando cheguei para o trabalho, ouvi a seguinte frase: “é uma bosta”. Fiquei perplexa com a maneira grosseira de falar e, na hora, acho que deixei transparecer minha reação, afinal, fazia pouco tempo que eu havia chegado àquele lugar e, ao longo da minha vida, não era hábito ouvir esse tipo de fala. Aquilo me deixou realmente desmotivada.

Nesse mesmo dia, creio que ele percebeu que havia se excedido, pois, depois do ensaio, entrou disfarçadamente na sala de cenografia, como se fosse procurar alguma coisa. Pareceu-me estar um pouco desconcertado por ter sido tão rude e, a seu modo, creio que tenha tentado desfazer aquele mal-estar: da maneira mais casual possível, comentou que o tal cavalinho não estava tão ruim, apenas não servia para o que ele queria naquele momento. Na verdade, acho que esta retratação se deu mais por receio de eu ir embora do que por arrependimento genuíno...

No dia seguinte, o diretor foi direto ao assunto: pegou um pedaço de papel que estava a seu alcance e desenhou o modo como gostaria que a estrutura daquele

objeto fosse feita. Eu estava ao lado de Juliana Fernandes e prestamos muita atenção: madeira plana, com abertura em forma de círculo no meio, que tivesse jornal para dar volume. A cenógrafa acrescentou outros materiais para complementar a confecção além dos solicitados por Antunes: espuma expansiva poliuretano, tecido, tinta, parafuso e porcas para serem usados para conectar ou remover as cabeças das cavalinhas, diminuindo, assim, o espaço nas *cases* de viagens. Desse modo, a partir das orientações fornecidas pelo diretor, nasceram as cavalinhas usadas no espetáculo.

Trabalhamos, então, na confecção da estrutura. Além disso, fiquei também responsável pela costura e pelo tratamento dos tecidos que a envolviam, deixando-os com aspecto de usados e desbotados, com marcas do passar do tempo (Figura 8).

Figura 8: Coro das Cavalinhas



Da esquerda para a direita, ao fundo: Geraldo Mário, Simone Iliescu. Luiz Filipe Peña (à frente da esquerda para direita), Rodrigo Audi (no centro à frente), Marcos de Andrade, Erick Gallani (no meio do grupo de paletó listrado), Lee Taylor (sentado de costas). Fonte: fotografia de Adalberto de Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Somente após alguns meses, fui entendendo que, em seu jargão pessoal, “bosta” significava apenas que o objeto criado não era adequado à situação específica, mas que tinha suas qualidades, seu valor, e que, quando ele dizia “serve!”, isso significava que algo era bom para o espetáculo em construção.

Juliana Fernandes continuava assistindo aos ensaios enquanto eu lhe dava assistência na sala ao lado. Em uma tarde, acompanhei-a até um brechó, e lá fizemos compras. Fernandes orientou a escolha: que as roupas fossem de algodão, que logo adiante seriam tratadas (envelhecidas) e usadas como roupa de base para o elenco dos espetáculos.

Com o passar das semanas, Antunes começou a solicitar a minha presença nos ensaios. Então, passei a ver cenas inteiras já montadas. Sempre alguém do elenco vinha me chamar e eu interrompia os meus serviços para ver do que o diretor precisava. Isso começou a ficar tão recorrente até o ponto de eu receber todas as solicitações diretamente do diretor.

Minha jornada de trabalho começou a não mais se adequar aos horários da cenógrafa, devido às urgências. Logo, minhas responsabilidades aumentaram e minha função já não era a mesma de quando entrei, já que começava e finalizava um trabalho com a supervisão e a aprovação do encenador. Além daquele trabalho, ele me delegava tarefas específicas, dentre as quais, realizar visitas a museus e exposições, dando-me indicações acerca de quais obras eu deveria observar com mais atenção, como, por exemplo, em uma exposição no Instituto Tomie Ohtake,¹⁰ composta por artistas brasileiros como José Pancetti (1902-1958), Di Cavalcanti (1897-1976), Aberto da Veiga Guignard (1896-1962) e o ítalo-brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988). Ele sempre dizia “veja e só”; eu via e não entendia nada, até que bem depois, em uma visita à Pinacoteca, tudo começaria a fazer sentido para mim.

As experiências proporcionadas pelas obras pictóricas em geral me deixaram mais confiante, de modo que passei a acreditar em minha intuição. Atualmente, enxergo esse processo intuitivo como um procedimento pedagógico, resultado dessas observações. Ao ler sobre seu “método” para atores, vejo que utilizou uma pequena parte de sua experiência vivida ao longo de sua carreira para impulsionar minha educação estética à época (período em que estive em aprendizado no CPT). Assimilei cores presentes nos trabalhos desses artistas brasileiros, que se referiam ao clima e ao tipo de solo da região Nordeste do Brasil, que me ajudariam no tratamento de envelhecimento e de tingimento dos tecidos.

No mês de novembro de 2005, acompanhei um grupo (pessoas indicadas por Antunes) de dez pessoas do CPT que estava junto para conhecer uma companhia de

¹⁰ O espaço se autodenomina Instituto, edifício de arte – e não museu, pois são lugares provisórios de passagem – e não de coleção. As próprias obras de arte definem a conformação do espaço expositivo.

dança-teatro do Japão, o *Ishin-há*,¹¹ então em visita ao Brasil. Apesar de eu estar no mesmo ambiente, Antunes sempre mantinha uma certa distância, já que era um costume não dar espaço para fala aos recém-chegados ao CPT, e o mesmo aconteceu comigo, pois somente após alguns meses eu lhe respondia ao que ele me perguntava. Voltando ao grupo *Ishin-há*, o trabalho desta companhia influenciou a montagem de *A Pedra do Reino*, sobretudo na construção do trabalho corporal dos intérpretes, mudando a maneira de andar e de percorrer o palco. Devido à minha formação em Educação Física, eu começava a prestar atenção na movimentação corporal dos artistas, o que viria a se refletir na modelagem dos figurinos. Assim, o simples ato de observar se tornou um ponto de possível ação pedagógica.

O Sesc SP sempre procurou fazer intercâmbios de nível nacional e internacional, a fim de prover conhecimento aos cidadãos interessados em várias temáticas. Quando existia a possibilidade, os visitantes se reuniam com alguns integrantes do grupo para um *workshop* ou uma aula prática. Não seria a única vez que teria a oportunidade de ver alguns grandes artistas; anos depois, conheceria de perto outros trabalhos: Peter Brook¹² (1925-2022), Bob Wilson,¹³ Robert Lepage,¹⁴ Ariane Mnouchkine,¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac,¹⁶ Kazuo Ohno (1906-2010), dentre outros.

Antunes sempre estava atento aos lançamentos na literatura, nas artes e no cinema; a arte em geral era uma das bases do Centro de Pesquisa Teatral, então, havia uma preocupação em educar o olhar das pessoas. Era precisamente assim que ele falava: “precisamos educar os olhos”. Este fato era um dos motivos da existência de um mural no corredor do CPT que continha listas de filmes, livros e exposições, imagens de obras contemporâneas; todos os anúncios, em sua maioria, eram de eventos culturais que deveriam ser acompanhados por todos.

Estávamos chegando ao mês dezembro de 2005 e logo todos nós teríamos um pouco mais de duas semanas para descansar. Mas, a fim de não atrasar os ensaios no começo do ano e evitar a pressão (pois eu já estava sentindo o peso da cobrança),

¹¹ Grupo-símbolo da vanguarda artística japonesa que mescla teatro, dança e artes plásticas em performances que desafiam antigos conceitos cênicos. É considerado atualmente um símbolo do teatro contemporâneo japonês, tendo sido fundado em 1970, em Osaka.

¹² Diretor de teatro e cinema britânico.

¹³ Encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano.

¹⁴ Ator, roteirista e cineasta canadense.

¹⁵ Diretora de teatro e de cinema francês, fundadora do Théâtre du Soleil, em Paris, em 1964.

¹⁶ Estudioso e artista francês, professor de estudos teatrais na Universidade Paris III.

leve serviço para casa e retornei com o trabalho pronto, já no começo de janeiro do ano seguinte.

1.2 Segundo ano – janeiro de 2006

Retornamos e, até o momento da estreia, foi muito corrido, tendo sido exigido muito de todos os envolvidos na montagem. Já havia uma parte dos figurinos, no caso, as roupas de base, as quais receberiam sobreposições de outras peças e adereços, conceito que foi aprendido em uma pequena aula de aproximadamente de 15 minutos, ministrada por Antunes na sala de cenografia.

O diretor chamou três atrizes integrantes do espetáculo e nos orientou (Juliana Fernandes e eu) acerca de como gostaria que fossem realizadas as composições dos figurinos dos coros relacionados ao povo sertanejo. Explicou para as moças como deveriam se vestir e, satisfeito com o resultado, pediu para que eu as fotografasse, pois o material deveria ser usado como apoio ao executarmos o trabalho (Figura 9).

Figura 9: Aula de sobreposição de roupa (peças sem tratamento)



Da esquerda para direita: Nara Chaib Mendes, Simone Iliescu, Angelica Di Paula. Fonte: Acervo pessoal.

Em seguida, pediu que os figurinos ganhassem uma unidade. Eu não sabia do que se tratava, mas não era nada além de cozinhar, em uma panela, água junto com a erva do chá, como erva mate (*Ilex paraguariensis*, de coloração marrom dourada) ou chá preto (proveniente da planta *Camellia sinensis*, de coloração que tende para um marrom avermelhado). Após a água adquirir coloração, a erva deveria ser descartada, para que fossem depositadas ali algumas das peças de roupas (havia mais de cinquenta unidades). Aparentemente, o trabalho deveria ser simples, mas não o foi, pois era um processo demorado e delicado, e eu não sabia o tempo correto de fervura e se as cores extraídas iriam satisfazer o gosto do diretor.

O que acontecia nesse processo de tingimento natural das fibras era que a pigmentação do chá, ao entrar em contato com as fibras naturais dos tecidos – no caso, o algodão –, ganhava uma leve coloração, o que fazia com que todas as peças de roupas, estampadas ou não, ficassem com um tom pastel que variava de bege a amarelo bem claro, a depender da cor de origem do tecido antes de adquirir a tonalidade da erva (neste caso, a erva mate), proporcionando, assim, unidade aos figurinos. Esta harmonia nas cores dos tecidos poderia ser adquirida também com a luz do teatro, com a cor âmbar deixando veladas as cores fortes do tecido. Com o passar do tempo, comecei a usar outros tipos de tinturas a fim de obter a tal unidade, porém, todas estas informações, naquele momento, eu não tinha. Este foi, portanto, mais um aprendizado adquirido por meio da experiência prática (Figuras 10 e 11).

Figura 10: Tecidos com tratamento de chá de erva-mate



Da esquerda para a direita: Erick Gallani, personagem Lino Pedra Verde; Marcos de Andrade, personagem Marcolino; Lee Taylor, personagem Quaderna. Agachado: Leandro Paixão, personagem Severino. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 11: Fitas tratadas com chá de erva-mate



Fonte: Acervo pessoal.

Os figurinos feitos até então (roupas do povo) foram colocados em um enorme saco de pano, e os levei para casa. No CPT, não havia fogão e espaço para que as roupas fossem tratadas e secas; trabalhei durante um final de semana e, quando retornei na segunda-feira, as roupas já não tinham a mesma aparência. Elas se apresentavam como roupas bem usadas, já que a coloração, além de dar unidade aos figurinos, as envelhecia. Antunes ria, ficou muito feliz, gostou do resultado e, a partir daquele dia, sempre dizia que em minha casa havia uma máquina de envelhecer figurino.

Assim, em conjunto com a cenografia, atores e atrizes foram “montando” as sobreposições de suas roupas. O diretor fazia questão dessa ação, auxiliando o grupo a entender suas próprias necessidades e ficando disponível para que, caso precisassem, pedissem apoio. Quanto a mim, fiquei bem mais próxima do elenco; buscava compreender as suas necessidades em relação à roupa, pensava na dinâmica do corpo com o figurino e entendê-los como pessoas únicas foi muito importante. Nos dias de hoje, faz parte de minha rotina estar muito próxima a diretores e intérpretes, justamente em decorrência deste momento em que, várias vezes, vivi ao lado dos elencos; isso me trouxe compreensão a respeito das relações entre as pessoas, e esta é mais uma indicação acerca de um processo pedagógico.

Lembro-me de que, por conta própria, comecei a envelhecer vários retalhos (não somente com chá, já que comecei a testar outros materiais) e a tingir pedaços de tecidos na cor preta, cinza, grafite e chumbo (Figura 12). Todos do elenco escolheram panos e levaram consigo alguns, que foram sendo incluídos nas cenas por eles próprios (posteriormente, fiz este mesmo processo na montagem de *Policarpo Quaresma*). Para completar o serviço, precisei envelhecer flores artificiais; apesar de difícil, achei soluções para fazê-lo (Figuras 13 e 14).

Figura 12: Tecido de cor escura



Da esquerda para a direita: Vanesa Bruno; Shantal Cidonio.
Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 13: Flores de plástico



Da direita para a esquerda: Chantal Cidonio, personagem Enedina; Nara Chaib Mendes, personagem Rosa; Angelica Di Paula, personagem Marcelina. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, grupo Macunaíma.

Figura 14: Flores de plástico



Fonte: Acervo pessoal.

Um outro processo com tecido estava a caminho, já que o diretor iria solicitar panos para cobrir os atores e atrizes para que estes(as) representassem a boiada (Figura 15).

Figura 15: Cena da boiada



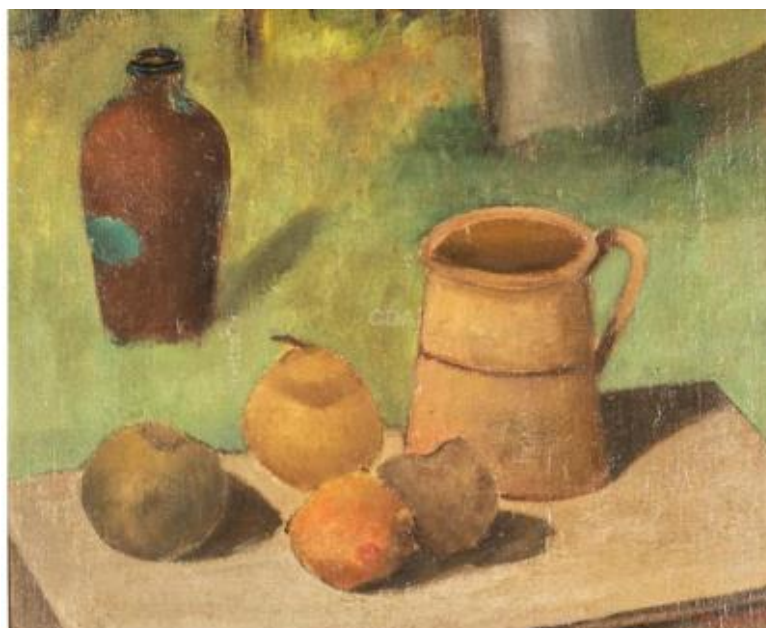
Em pé, da esquerda para a direita: Shantal Cidonio, Cláudio Cabral, Angélica Di Paula; Vanessa Bruno, Patrícia Carvalho, Rhode Marc, Osvaldo Gazotti, Lee Taylor, Simone Iliescu, Leandro Paixão e Geraldo Mário. Agachado: Marcos de Andrade. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

A cenógrafa havia comprado, no início do processo, muitas tecelagens. Levei os tecidos para minha lavanderia e resolvi arriscar. Confiando um pouco em minha intuição, busquei novamente em minha memória minha mãe: eu lembrava do processo de tingimento, quando a observava tingindo as minhas roupas e as dos meus irmãos, a fim de ganharem mais tempo de uso.

Coloquei em prática, só que, antes de tingir, mudei tudo: primeiramente, desbotei todos os tecidos, uns mais, outros menos, mas todos foram expostos a um produto químico (hipoclorito de sódio, conhecido como água sanitária, utilizado em limpeza para eliminar germes, bactérias e vírus de superfícies). Depois, preparei uma tinta aguada (sempre usava a tinta bem diluída, pois não queria muita interferência da nova cor) em uma grande panela de alumínio; mergulhei aos poucos os tecidos e levei à fervura. Ao ver o resultado, vi que alguns apresentavam manchas interessantes, então, eu separava o que gostava e os outros eu submergia novamente em outra solução de tinta aguada; se apreciava, separava mais alguns. Cheguei até a desbotar alguns dos tecidos que havia colorido, para tingi-los novamente, pois não estavam me agradando.

Foi interessante, já que descobri como se revelavam as cores durante esse trabalho. Depois que os tecidos secaram, vi que eu havia chegado bem perto da cartela de cor de Pancetti, referência do diretor (Figura 16).

Figura 16: Natureza-morta com frutas, caneca e garrafas



Fonte: Obras de Arte José Pancetti – Catálogo das artes.

Os pedidos não pararam de surgir. Desta vez, arranjos de cabeça para duas cenas. Executei o trabalho e o apresentei ao diretor, eis a história: a cena do confronto entre a onça Caetana e o coro do povo (o coro representava um folguedo)¹⁷ precisava ser completada com chapéus. Fui providenciar, mas sem qualquer ideia concebida; procurei o material que havia disponível, o EVA azul, que acabei usando para fazer a estrutura, e vários papéis de seda coloridos para confeccionar flores a serem aplicadas nos chapéus. O papel de seda em tom azul royal (quando o vi, lembrei-me do quadro de Volpi, reproduzido na figura 17), amassei, abri, estiquei e coleí na superfície da estrutura; os pequenos pedaços de papéis coloridos, enrolei-os como bolinhas a fim de dar a impressão de eram flores e apliquei-os no chapéu junto com algumas fitas de cetim que eu havia envelhecido. O diretor entrava e saía da sala o tempo todo, estava ansioso e, ao ficar pronto o chapéu, colocou-o em cena. Fiz quinze réplicas, sendo duas extras (Figura 18).

Figura 17: Bandeirinhas estruturadas



Fonte: *Bandeirinhas Estruturadas*, de Volpi, têmpera sobre tela, Acervo do MAC/USP.

¹⁷ Os folguedos são festas de caráter popular cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos possui origem religiosa e raízes culturais dos povos que formaram nossa cultura (africanos, portugueses, indígenas). Os folguedos fazem parte da cultura popular e do folclore brasileiro.

Figura 18: Coro do povo – chapéu azul



Em pé: Patrícia Carvalho. No chão, da esquerda para a direita: Rodhe Marc, Rodrigo Audi, Geraldo Mário (rosto escondido), Shantal Cidônio (à frente), Angelica Di Paula, Simone Ilescu, Erick Gallani (ao fundo), Diogo Jaime (com o rosto coberto com fitas perto do estandarte), Vanessa Bruno (com o instrumento prato nas mãos), Eric Lenate (atrás de Vanessa), Kokimoto Rocha (último à direita com o rosto escondido). Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

O outro chapéu foi para a cena da Guerra da Princesa,¹⁸ uma coroa. Novamente, trabalhei com EVA e papel de seda nas cores vermelho, branco e azul (cores da bandeira de Princesa); confeccionei a coroa e a levei para a sala de ensaio. Entreguei-a nas mãos do diretor; ele colocou-a na cabeça da atriz e se afastou para dar um distanciamento (aqui, mais um conhecimento adquirido, já que é importante ter um afastamento do objeto em cena para poder avaliá-lo sob um contexto) e verificar o resultado estético. Algumas pessoas do elenco começaram a achar graça no adereço e riram; confesso que naquele momento fiquei envergonhada, pois achei que seria detonada.

Antunes, ao se sentar em sua cadeira para deferir se o produto servia para o espetáculo, decidiu pelo sim: “vamos continuar o ensaio”. Por alguns segundos, um silêncio se estabeleceu no ambiente; o ensaio teve início já com aquele adereço, que

¹⁸ Nome do conflito que aconteceu na Paraíba, descrito na obra de Suassuna.

permaneceu em cena até o final da temporada. Ambos os modelos de chapéus apresentaram em sua composição o papel de seda; como se trata de um material frágil, passei uma demão de cola branca a fim de proporcionar mais estrutura, o que ajudou, já que isso os fez passar por apenas duas manutenções, pouco para o longo período em que a peça esteve em cartaz.

Era curioso observar o comportamento de alguns atores diante de várias situações. Esta foi uma delas, já que eles aguardavam que o diretor viesse a repudiar o trabalho, que, para o “gosto” do grupo, não seria aprovado. Esteticamente, a personagem com a coroa funcionou perfeitamente junto ao coro na cena, tendo cumprido a função para a qual foi designada. Senti que estava no caminho certo e prossegui nos trabalhos.

Naquele período, a produção era contínua, não parava. Mesmo com a parceria das costureiras e do alfaiate, eu ainda me sentava à máquina de costura para fazer algumas roupas de urgência, como as camisas de cetim vermelha e azul da cena da cavalhada, confeccionadas de um dia para o outro (Figura 19).

Figura 19: Camisa vermelha – cavalhada



Da esquerda para a direita ao fundo, banda: Kokimoto Rocha, Diogo Jaime, Leandro Paixão (no meio com a cabeça coberta e de chapéu cor clara), Marcos de Andrade (no alto de vermelho). Da esquerda para a direita à frente: Chantal Cidônio, Nara Chaib Mendes, Simone Iliescu, Geraldo Mário, Eric Lenate (de máscara). Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Estes profissionais haviam sido contratados: o alfaiate trabalhava em seu ateliê, Carmen Zanardi em sua empresa de costura e Noeme Costa me acompanhava nas máquinas da cenografia. No caso dela, havia dia e hora para o trabalho, e eu estava sempre a acompanhando de perto, para conversarmos e chegarmos a um resultado na execução das peças. Assim fomos seguindo, até a reta final.

Em outras peças de roupa fiz customização, como a da personagem Mocinha, que representava a mãe de Suassuna, dona Rita de Cássia (o escritor Ariano Suassuna descreve fatos de sua vida pessoal por meio dos personagens da obra *A Pedra do Reino*). Peguei um vestido branco que havia sido utilizado no espetáculo *O drácula*. Existiam várias unidades desse modelo de vestido; achei que, por haver tantas, uma não faria diferença para o acervo permanente do CPT e, para isso, obtive autorização de Antunes. Entretanto, em outras situações, quando a peça era única, eu sempre providenciava uma réplica (sempre valorizei o acervo, para mim era como um documento que poderia auxiliar futuras gerações), como no caso da roupa da “Tia Rita”, interpretada anos depois por Geraldo Mário, em *Policarpo Quaresma*. Separei um bom pedaço de tecido de renda branca, com composição de poliéster com elastano (já pensando em não limitar os movimentos da atriz) e com desenhos em forma de folhas.

Costurei à mão a renda na barra, nas mangas e na parte superior do vestido; à parte, reservei algumas rendas estreitas em cores pastel, amarelo, salmão e rosa, e com a ajuda de uma agulha e linha fiz pequenas rosinhas e apliquei em boa parte da renda que havia sido costurada anteriormente na roupa. A cenógrafa Juliana Fernandes havia comprado várias sombrinhas antigas; fiquei responsável pela troca de todos os tecidos por cores brancas e, a pedido do diretor, uma delas foi entregue à atriz Chantal Sidônio, que interpretava a personagem Mocinha. Para fechar a composição do figurino, uma sapatilha para seus pés e um ramallete de flores em tom rosa claro para levar em seu colo. O toque final ficou por conta da atriz, que colocou um laço com uma flor em seu cabelo (Figura 20).

Figura 20: Mocinha

Chantal Cidônio (personagem Mocinha) e Erick Gallani (personagem burrinho). Fonte: Fotografia de Adalberto de Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Tínhamos dias difíceis, já que todos eram exigidos ao extremo, mas também havia dias de intensa alegria, principalmente quando conseguíamos encantar o diretor. Minha memória ficou marcada quando as roupas da banda (Figura 21) chegaram do alfaiate e Antunes incitou os atores e músicos a se vestirem. Ele os levou para o *hall* do CPT e ali começaram a tocar as músicas do espetáculo, subiram até a gerência e depois desceram pelos andares do Sesc, tudo parou!

Havia muitos risos, e isso o deixou muito feliz. Existia uma alegria no ar, que era provavelmente causada por essa montagem. Logo no começo dessa produção, era comum ouvir que Antunes “estava solar”. O elenco se referia à diferença existente entre o tempo em que ele havia se dedicado à pesquisa e à montagem de tragédias e o desse momento, em que trabalhava sob o sol nordestino.

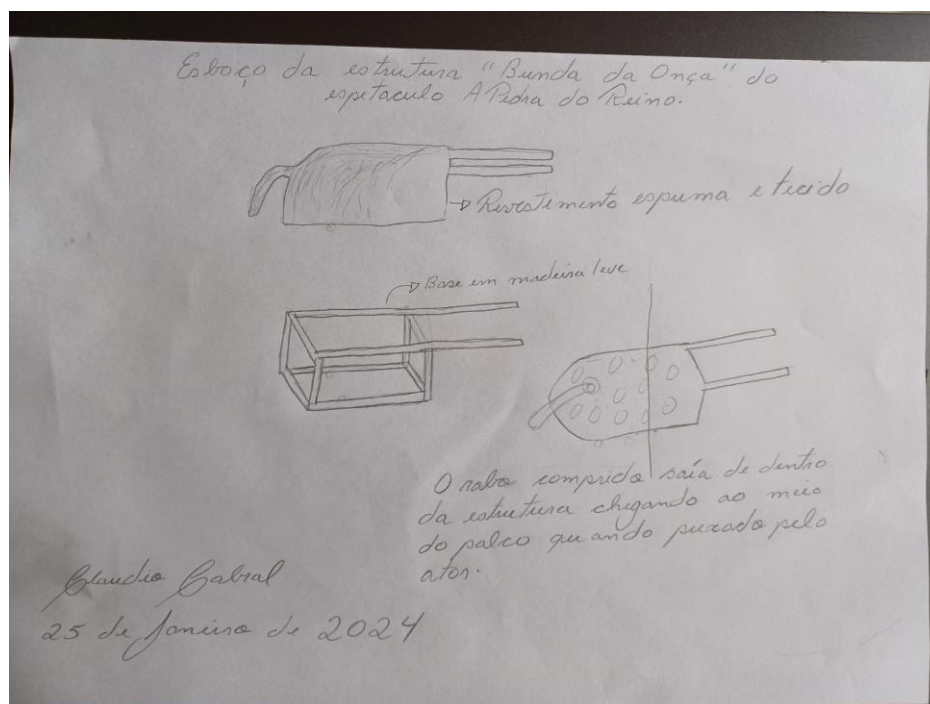
Figura 21: Banda



Da esquerda para a direita: no fundo do palco com estandarte vermelho e branco, Luiz Filipe Peña; com estandarte verde, Simone Iliescu; de chapéu claro e paletó marrom, Rodrigo Audi; ao fundo, à frente de Rodrigo, Geraldo Mário; quase sumindo no escuro, Cláudio Cabral; com o estandarte azul e branco, Marcos Andrade. No centro, Erick Gallani. Lado a lado nas cavalinhas com listas, Chantal Cidônio e Nara Chaib Mendes. Banda: Kokimoto, Diogo Jaime, Rocha Rhode Mark, Leandro Paixão (homem do cavalo branco), Lee Taylor (sentado ao lado de mala marrom), Patrícia Carvalho (sentada ao lado da mesa), Marcelo Villas Boas (sentado atrás da mesa). Fonte: Fotografia de Robson Bessa.

Dias antes da estreia, Antunes estava muito ansioso. Cheguei a esperar as lojas abrirem, às oito horas da manhã, para poder comprar material e correr para providenciar sua encomenda; eu não estava vendo o fim do trabalho. Faltavam ainda alguns detalhes, neste caso, a “bunda da onça caetana”. O diretor orientou os atores Eric Lenate e Cláudio Cabral a construírem uma estrutura de madeira que, ao ser impulsionada por algum integrante, sairia e retornaria para a coxia. Os dois atores colocaram um cano de PVC para fazer um efeito especial durante a cena da velha onça; quando a onça velha soltasse um “pum”, um dos atores dispararia o gatilho de extintor de incêndio, criando uma imagem (é possível visualizar esta cena acessando a gravação do espetáculo no CPT/Sesc digital). A finalização ficou sob meu encargo: costurar à mão pedaços de pelúcias que havia na cenografia. O objeto que foi solicitado para aquele dia, acredito que levou cinquenta minutos para ficar pronto e ir para o ensaio (a onça não foi retratada, mas gentilmente Cláudio Cabral fez um croqui ao meu pedido, que pode ser visto na figura 22).

Figura 22: Croqui – processo de construção da Bunda da Onça



Fonte: Croqui de Cláudio Cabral.

O ator Lenate não era apenas um dos atores do espetáculo em montagem, era também um artista multifacetado. Meses depois, iria ganhar a direção de *O céu cinco minutos antes da tempestade*, com texto de Silvia Gomes.¹⁹ Trabalharíamos juntos uma década depois, já que ele me convidaria para fazer vários espetáculos sob sua direção. Passamos a cuidar do espetáculo juntos: lavávamos e passávamos todas as roupas do elenco, embalávamos, entregávamos grandes pacotes de roupa para cada ator ou atriz. Além disso, Eric comandava a montagem e desmontagem da cenografia nas viagens, enquanto eu reparava roupas ou pequenos adereços, como chapéus, na sala da cenografia no CPT. Esta rotina durou dois anos, até a finalização do espetáculo, em 2008.

Chegou, então, o dia de transferir toda a montagem para o palco do Teatro Anchieta; faríamos ensaios até o dia da estreia, entraríamos em cartaz e permaneceríamos por uma temporada: era este o ritual do diretor para todos os espetáculos que eu acompanhei com estreia no Anchieta. Organizando-se assim, ele poderia ajustar as marcas, luzes, acrescentar ou tirar algo que não lhe agradasse. Cada integrante do grupo tinha sua lista de adereços e figurinos, tudo arrumado e

¹⁹ Jornalista e roteirista, autora de peças teatrais, fez parte do grupo de dramaturgia do CPT.

pronto para fazer a transferência de palco. Foi um misto de alegria e tensão! Eu nunca poderia imaginar essa experiência; tudo começou a tomar forma com a organização dos atores para descerem do sétimo andar para o teatro, cada um carregando os seus pertences, os figurinos e adereços pessoais, para fazerem sua própria contrarregra.

Pela primeira vez, sentei e fiquei assistindo a todos trabalharem: assistentes, intérpretes, técnicos do teatro... fiquei encantada! Quando se deu o primeiro ensaio, chorei – e não foi pouco! Havia conseguido ver o resultado do trabalho ganhando beleza e harmonia com a entrada da luz, que valorizou tudo o que estava no palco, o trabalho de envelhecimento, as tinturas... e eu havia realizado uma parte desse trabalho que, em certos momentos da jornada, parecia não ter fim.

Por mais que eu tente, não consigo me lembrar das solicitações feitas pelo diretor naquele dia. Era normal na rotina de Antunes, ao descer para o teatro, adequar a luz (sempre feita pelo diretor junto ao iluminador do Sesc; nesse caso, Davi de Brito), adicionando ou tirando cores, ou verificando se algo faltava na composição da cena. Foi muita emoção; o que ficou marcado para mim foi ter presenciado o meu primeiro espetáculo se adequando ao palco italiano.

1.2.1 Julho de 2006

A estreia foi no dia 20 de julho de 2006. Foi um sucesso, com a presença de Ariano Suassuna e de sua esposa, dona Zélia Suassuna. Depois de alguns meses em cartaz, o espetáculo começou a percorrer o Brasil, foi reconhecido pelo público e pela crítica especializada, ganhando vários prêmios.

Na semana seguinte à estreia, ao me preparar para ir embora, pois eu já havia cumprido minha promessa de ficar até o final da produção da montagem, Antunes me chamou em sua sala, pediu que eu me sentasse uma cadeira à sua frente, abriu uma das gavetas de sua mesa e pegou um molho de chaves que reconheci imediatamente, pois eu sempre as pegava em um armário em sua sala para poder abrir a cenografia quando era a primeira a chegar ao trabalho. Ele as colocou em cima da mesa e me disse: “é sua”. Foi então que soube que Juliana Fernandes não fazia mais parte do grupo do CPT.

Logo após a estreia, o Sesc remunerava tanto eu quanto Juliana Fernandes pelo trabalho realizado; mas, após me tornar responsável pelo setor, passei a receber mensalmente uma ajuda de custo para transporte e alimentação. Ao executar outras

produções – no caso dos espetáculos *Senhora dos Afogados*, *Falecida Vapt-Vupt*, *Policarpo Quaresma* e *Toda Nudez Será Castigada* –, eu receberia remuneração pela produção destes espetáculos pelo Sesc/CPT. Nas viagens internacionais e nacionais, dispúnhamos de alimentação e hospedagem em excelentes hotéis: na Colômbia, hospedagem e alimentação fornecidas pela produção do festival da cidade de Cali; na Argentina, hospedagem e *voucher* para alimentação; na Europa, contávamos com hospedagem e dinheiro em euro fornecido diretamente pelo Sesc para nossa alimentação. Ao retornar das viagens, recebíamos o cachê por estar trabalhando nos espetáculos, ou seja, sempre tive suporte para poder continuar aprendendo.

1.2.2 Desconstruindo um mito

Um novo começo, uma nova pergunta: “como irei acompanhar sozinha este homem culto, cheio de referências e muito crítico?”. Resolvi esta questão sobre minha ignorância começando por não me desesperar. Em vez disso, procurei me acalmar e aprender aos poucos, espetáculo por espetáculo, na busca por compreender o modo como aconteciam os processos de criação no CPT.

Assim, a cada novo espetáculo, eu aprendia mais, pacientemente direcionava toda a minha atenção para o diretor e seus intérpretes, logo, um estudo de observação tanto nos ensaios quanto nas artes em geral aconteceu imageticamente. Em relação aos textos, era somente a adaptação que o diretor fizera da obra. Foram tais fatos que me direcionaram para uma pedagogia de educação sensorial.

Uma outra medida adotada por mim foi não ler nada sobre a história da vida do diretor, para não me sentir oprimida pelo peso de uma grande figura do meio teatral. Assim, ele me parecia mais acessível, tornando-se mais fácil o aprendizado diário.

Aos poucos, o CPT começaria a tomar todo o meu tempo. No ano de 2006, meu filho aumentou a frequência na escola: no período da manhã, estava no ensino regular; no período vespertino, fazia as atividades esportivas e, no final do dia, começara a cursar as disciplinas relacionadas à arte, fazendo as matérias que desejava para complementar seus estudos. Por indicação de uma psicopedagoga, estava estudando em uma escola humanista; sua cognição era satisfatória, mas a sua relação interpessoal precisava ser trabalhada, então, quanto mais estivesse no coletivo, melhor seria, e assim foi feito. Isto acabou me ajudando, já que abriu um horário maior em minha agenda de trabalho. Quando eu precisava, logo de manhã já

fazia as compras necessárias para a produção; à tarde, produzia adereços e figurinos ou ficava na sala de ensaio assistindo às cenas sendo construídas. Voltava para minha residência à noite, para estar com a minha família. Contudo, os horários começaram a ficar apertados, dada a proximidade das estreias, então, comecei a avançar aos poucos para o período noturno ou levava o serviço para ser finalizado em casa.

Para Antunes, era muito importante, na construção diária do espetáculo, o caminhar conjunto da cenografia proximamente aos atores e atrizes e sua direção. Com a necessidade de ter rapidez para acompanhá-lo, comecei a armazenar materiais: tecidos variados em cor e textura, tintas, linhas, agulhas, madeiras, casquetes – ingredientes para execução rápida de adereços. Muitas vezes, concluía uma ideia ou fechava uma cena com um objeto solicitado, então, para isto, já deixava a pistola de cola quente ligada à tomada para mantê-la aquecida para uso imediato.

1.3 Agosto de 2006 – *A Senhora dos Afogados*

O espetáculo *A Senhora dos Afogados* foi ensaiado em dois períodos diferentes, mas em sequência. Não houve intervalo entre as duas montagens. O primeiro elenco era composto por homens, porém, o diretor Antunes Filho decidiu trabalhar com um elenco misto, de atrizes e atores.

1.3.1 Primeira fase: elenco masculino

Os ensaios do espetáculo *A Senhora dos Afogados*, texto de Nelson Rodrigues, iniciaram-se uma semana após a estreia do espetáculo *A Pedra do Reino*. Tratou-se de um processo longo, dividido em dois períodos. No primeiro momento, foi trabalhado com um grupo constituído só por homens, que desempenhavam tanto os papéis femininos quanto os masculinos; no segundo momento, optou-se por um elenco misto, que foi o definitivo.

Nesta primeira fase, o diretor fez testes com novos atores, mantendo alguns intérpretes do elenco de *A Pedra do Reino*. Ele convidou Emerson Danesi (ator e professor, seu braço direito na administração do CPT junto ao grupo Macunaíma) para o papel da personagem Dona Maria Eduarda, uma das protagonistas da obra. O ator

sempre foi uma figura de muita importância para os estudos e desenvolvimento de *Prêt-à-porter* e, naquele momento, sua relevância se dava por ter atuado também nos espetáculos que estavam em cartaz no período em que o encenador se enveredou pelas tragédias gregas, dedicando-se principalmente ao estudo da voz. Assim, a presença de Danesi seria fundamental para a montagem deste espetáculo, uma obra considerada trágica; por isso, o início da montagem girou em seu entorno.

Em entrevista,²⁰ Danesi relata que, bem antes de ser convidado para a personagem, Antunes o orientou a selecionar homens jovens e mais velhos para fazerem testes; a cena seria sobre Salomé seduzindo São João Batista. O diretor, naquele momento, já estaria pensando em compor o elenco masculino.

Focado na tragédia, Antunes trouxe a estética do grotesco e, mais adiante, o movimento expressionista alemão tanto para o trabalho de corpo dos seus artistas quanto para a luz usada no espetáculo. Com o elenco masculino, o estilo grotesco se fortalecia quando eram mantidos as barbas e os timbres de voz masculinos, peculiares de cada ator; esse detalhe proporcionava aos atores que representavam os papéis femininos características faciais que se igualavam às expressões dos rostos das obras pictóricas de James Ensor, Francisco José de Goya, Oswaldo Goeldi, Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, referências escolhidas para a montagem. Eu receberia essas informações a partir do segundo elenco, o misto, quando me seria solicitada a confecção das máscaras para os atores.

Segundo dito por Danesi na entrevista mencionada, o recurso de utilizar atores masculinos funcionava muito bem com as peças de William Shakespeare (no século XVI, somente homens atuavam no teatro), mas Antunes duvidava se, de fato, daria certo com um texto de Nelson Rodrigues, se bons resultados seriam alcançados com o elenco masculino. Logo surgiu uma resposta para a sua dúvida, quando se apresentou no Sesc Consolação um grupo teatral russo (lembro-me deste espetáculo, mas não estava entre os convidados para assistir, somente os pesquisadores do texto de Nelson Rodrigues do CPT), justamente com uma montagem de *Noites de Reis* (obra de Shakespeare) cujo elenco era masculino (dados obtidos por meio de

²⁰ Link para um trecho da entrevista com Emerson Danesi realizada em 12 de junho de 2020: <https://drive.google.com/file/d/1FBe39XRm19iN5cRo-kTu08IPXZ1eXgnA/view?usp=sharing>.

entrevista com Emerson Danesi,²¹ e relatado na dissertação de autoria de Michelle Boesche).²²

Ter visto a apresentação dos russos levou o diretor a ter certeza de que não montaria a peça de Nelson Rodrigues com elenco inteiramente masculino; ele desistiu da ideia e passou a agregar atrizes ao grupo, que ficou com somente três homens: Marcos de Andrade, no papel da avó da família Drumond, Rodrigo Audi, no personagem da vizinha, e Felipe Pennã, representando a avó do noivo. Eles permaneceram em papéis femininos, pois esses atores ressaltavam o estilo grotesco que já vinha fazendo parte do conceito do espetáculo.

Após dois meses de ensaio, Antunes desistiu dos primeiros intérpretes, mas conservou todas as marcas para a encenação realizadas em parceria com Emerson Danesi e os demais atores. Trouxe para a trama a atriz Valentina Lattuada, no papel de Dona Maria Eduarda; deslocou sua assistente de direção, Angelica de Paula, para o papel da filha Noema; e escalou as três jovens garotas Nara Chaib Mendes, Ana Carolina Lima e Ana Carina Linares para o papel das prostitutas no bordel.

Quando o espetáculo *A Pedra do Reino* começou a viajar pelo Brasil (alternando-se entre São Paulo e outras cidades), os atores e atrizes que faziam parte desse espetáculo e, ao mesmo tempo, da montagem de *Senhora dos Afogados*, ingressaram em turnê; a dedicação passou, então, a ser total aos intérpretes novatos recém-saídos do CPTzinho.²³ O foco era o trabalho de voz e de corpo, assim, foram horas e horas de estudo com esses integrantes do novo elenco, procurando trazer a qualidade do trabalho de voz que havia sido alcançado nas tragédias. Talvez tenham sido estes os motivos para um maior tempo de ensaio: ausência de boa parte do elenco e o trabalho de voz dos novos intérpretes.

Esse tempo dilatado de ensaio me ajudou muito, já que eu estava sozinha na cenografia e precisava de tempo para absorver tudo o que estava acontecendo ao redor, tentando entender as responsabilidades que havia recebido a partir do espetáculo *Senhora dos Afogados*, ao assumir a cenografia do CPT. As informações

²¹ Link para um trecho da entrevista com Emerson Danesi realizada em 12 de junho de 2020: <https://drive.google.com/file/d/1Z-F9J2HyTiWOUVIn-nK9J24M1jbpUM8R/view?usp=sharing>

²² *A Fala e o trabalho do ator: propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho*, catálogo da USP.

²³ Curso de Introdução ao método do Ator, de Antunes Filho, realizado em um período de três meses, no espaço do Centro de Pesquisa Teatral, Sesc Consolação.

sobre os caminhos que o diretor percorreria com esta obra, tais como gênero dramático/tragédia, estilo grotesco, movimento expressionista, eu fui sabendo aos poucos, ao observar e conversar com os atores e atrizes. Diretamente, Antunes não me falava nada sobre o que pensava para o espetáculo (experiência parecida com a ocorrida em *A Pedra do Reino*).

Aquele foi um período de poucas idas a museus, mas houve uma exceção – a única ao longo do tempo que permaneci com o grupo. Antunes me convidou, junto com a atriz Paula Arruda, para visitar, em um final de semana, uma exposição no Instituto Tomie Ohtake. Foi a única vez que entrei em uma galeria de arte acompanhando o diretor, e a primeira coisa que ele fez foi me perguntar o que eu achava sobre uma determinada obra. Senti-me desconcertada, já que eu nunca tinha emitido uma opinião; disse-lhe que gostava, mas ele não me perguntou o motivo pelo qual eu gostava, apenas criticou dizendo que eu não entendia de nada. Muitas vezes tive que ouvir esse tipo de comentário. Em outra ocasião, perguntou: “O que você estava fazendo na vida até agora?” (referindo-se à aquisição de conhecimento). Eu disse: “Cuidando do meu filho”; ele ficou quieto e saiu. Realmente, o diretor não deixava eu me acomodar, já que sempre cutucava, questionando; eu nunca me sentia segura. Essa atitude por parte de Antunes era comum no CPT, já que ele fazia isso com todos e esperava a reação de cada um. Sempre havia a dúvida sobre o trabalho, então, estaríamos sempre nos superando.

Pouco depois, comecei a ficar sem tempo, devido à grande quantidade de trabalho que eu viria a receber. Mesmo assim, o diretor me convidou para acompanhar como ouvinte os encontros realizados aos sábados por um grupo de estudos (alguns atores, atrizes, assistentes de direção, pessoas do grupo de dramaturgia e Emerson Danesi) que se encontrava para estudar, debater ideias, que iam desde psicologia, filosofia, modernismo e pós-modernismo etc. Consegui permanecer nos encontros por um mês; depois, não foi mais possível, devido à grande demanda de trabalho e por ter um filho pequeno; após uma conversa, ele entendeu minhas dificuldades e me liberou desses encontros.

Acredito que tenha sido nesse momento que mudou a maneira como ocorreria o meu aprendizado, que foi para outra direção, para o sensorial, o empírico e totalmente prático, sem o apoio de teóricos.

1.3.2 Origem dos figurinos para o espetáculo

Danesi passou a me solicitar peças de roupas para os ensaios: um vestido longo e elegante, uma camisola e alguns acessórios, como o turbante com elástico que contornava sua cabeça. Antunes se mantinha distante nesse período e viria a ficar próximo somente na segunda fase do trabalho. Ele deixou Danesi livre para pedir minha ajuda e, assim, propor um figurino. Até então, eu não era chamada para assistir aos ensaios, somente atendia aos pedidos do ator. Ainda de acordo com os relatos da supramencionada entrevista, na época, o ator recebeu as seguintes orientações do diretor: figurino que lhe trouxesse referência da elegância e da aristocracia, como a atriz Greta Garbo no filme *Grande Hotel*.

Fui, então, a muitos brechós para poder achar peças atemporais, únicas, para os ensaios (roupas que não possuíssem características que as definissem como de um período ou de uma década da história); esta era a maneira de dar conta das solicitações e, como sempre, elas deveriam ser entregues o mais rápido possível. Antunes sempre dizia que tratava das questões humanas, e isso fazia parte da humanidade; por isso, seria atemporal e sem lugar definido.

Achei alguns vestidos. Emerson escolheu um marrom, com decote em V e com uma flor feita do mesmo material na base do decote; posteriormente, usei esse mesmo modelo para fazer um tecido de veludo na cor preta. A camisola, costurei com tecido de cetim branco que havia sobrado da produção do espetáculo anterior (*A Pedra do Reino*). Todas as roupas precisavam ser elegantes, com um excelente caimento, já que essas características eram marcantes na produção desses figurinos.

Em relação aos outros atores, eles tinham liberdade para subir no mezanino, especificamente na sala de roupas de ensaios, e escolher suas próprias roupas. Dado que não acompanhei esses ensaios, não posso falar da composição dos figurinos do restante do elenco, mas quando os encontrava nos intervalos, pude observar que usavam ternos e alguns casacos na cor preta.

O trabalho na montagem ainda estava tranquilo, então, ganhei mais uma tarefa: a de organizar a sala de roupas do ensaio. Ao manusear as peças, notei que estavam puídas e, às vezes, rasgadas, já que havia roupas muito antigas, de mais de três décadas, e eram sempre os mesmos figurinos que os atores usavam para ensaiar. Pedi autorização ao diretor e houve consentimento para que, em minhas andanças por lojas de roupas usadas, comprasse e, pouco a pouco, fosse renovando

o acervo de roupas para ensaio. Iniciei com cinco ternos de linho da marca Braspérola, empresa que não havia mais no mercado (havia fechado, informação obtida por meio dos vendedores de tecido) e famosa nas décadas anteriores; fiz isso desde aquele momento até os meus últimos dias no CPT, e ainda no ano de 2022 foi possível encontrar muitas dessas roupas na sala de roupas para ensaio.

1.3.3 Segunda fase: elenco misto

Eu já estava passando parte de algumas tardes sentada próxima ao diretor na sala de montagem e observava o quanto ele exigia dos intérpretes, tanto na voz quanto no corpo, no deslocamento em cena. Comecei a receber as tarefas e referências; muitas vezes, eu ficava ali pensando quando iria ter tempo para executar todos os pedidos solicitados, já que eu estava sozinha na cenografia.

Notei a presença de alguns estandartes de tecido em tom escuro, executados pelos próprios atores. Isso me lembrou os primeiros meses de ensaio de *A Pedra do Reino*, em que os artistas haviam construído seus estandartes e acessado as roupas para o ensaio; isto era parte do “método de Antunes”: dar liberdade à criatividade de atores e atrizes.

Comecei a providenciar uma quantidade de roupas para compor o elenco principal, dentre estas, algumas se tornaram protótipos para figurinos do espetáculo, como o próprio vestido de Dona Eduarda, o traje de maior atenção de Antunes. O estilo da roupa anterior já não era o mais adequado, pois, apesar de a personagem ser a mesma, a construção de Valentina Lattuada apresentava-se diferente da concepção de Emerson Danesi.

Contudo, mantive as principais características anteriores: elegância e o tom em cor escura. O vestido foi reproduzido em forma de blusa e saia, a fim de facilitar a troca de roupa (Figura 23). Adicionei também uma renda para cobrir o colo, presa por botões de pressão, sendo que, durante a cena com seu amante, ela não retornava com esta renda, deixando seu colo à vista, de modo a demonstrar intimidade entre o casal. A blusa/casaco da avó, personagem interpretada por Marcos de Andrade, também foi uma dessas peças trazidas para o ensaio.

Figura 23: Casa da família



Em pé: Valentina Lattuada (personagem Dona Eduarda) e Lee Taylor (personagem Misael).
Embaixo: Angelica Di Paula (personagem Moema). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

A outra parte, o coro, manteve a estética das peças de roupa da primeira montagem, ou seja, ternos pretos, entretanto, foram substituídos tempo depois por outros, porque aqueles não resistiram ao uso diário ao longo tempo da montagem. Meses depois, providenciei casacos de lã que faltavam com o alfaiate João Silva, já que havia comprado alguns antigos/usados. Era nítido que os casacos eram grandes e pesados (feitos de lã), portanto, não remetiam ao Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues, mas, como citado acima, a função desse figurino era revelar questões humanas, como a inveja, a cobiça etc. (Figura 24).

Figura 24: Coro de vizinhos



Da esquerda para a direita: Marcelo Villas Boas, Eric Lenate, Osvaldo Gazzoti e Erick Gallani. Paulo Mesquita (personagem Paulo, de roupa branca); ao seu lado esquerdo, Rhode Mark. Ao centro, Valentina Lattuada (personagem Dona Eduarda), César Baptista e Rodrigo Audi (vizinha). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Enfim, esse “peso” teve como função potencializar as características do caráter de cada personagem; assim, não traria somente a elegância da família Drummond, mas também uma “debilidade moral” que cada personagem carregava em si, amplificada no coro de atores que representavam uma sociedade de invejosos, hipócritas e fofoqueiros. Nesse momento da montagem, eu já começava a enxergar esses detalhes, o que estava por detrás daqueles trajes, o motivo do uso, isto é, prestava muita atenção às falas do diretor quando estava na sala de ensaio, notando um sentido naquilo que estava sendo feito na prática.

Fui, aos poucos, trazendo e completando os trajes de acordo com a necessidade dos personagens, como foi o caso do ator Geraldo Mário, o vendedor de pente, que queria colocar no interior de seu casaco pentes e espelhos, e assim o fiz. Geraldo pediu autorização a Antunes e buscou no acervo um sapato masculino modelo plataforma (usado no espetáculo *Macunaíma*), na cor prata, autêntico da década de 1970, já que era comum para o diretor a utilização de algum objeto ou figurino de um espetáculo anterior (Figura 25).

Figura 25: Vendedor de pente



À esquerda, Lee Taylor (personagem Misael); à direita, Geraldo Mário (vendedor). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Havia a figura feminina no coro dos vizinhos, representada por Rodrigo Audi, que também havia escolhido seu vestido no acervo, pertencente a um outro espetáculo, *Medéia*, de modo que coube a mim adequar seu chapéu, providenciar um xale e uma grande bolsa para que carregasse no antebraço (Figura 26).

Figura 26: A vizinha



Da esquerda para a direita: Marcelo Villas Boas, Rodrigo Audi (personagem vizinha), Rhode Marc, Osvaldo Gazotti. Da direita para a esquerda: Leandro Paixão, Pedro Abhull, Luiz Filipe Peña. No centro: Cesar Baptista. Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Houve um momento específico com um dos personagens masculinos, o Sabiá, da casa das prostitutas, representado por Marcos de Andrade. Eu estava assistindo ao ensaio e, no intervalo para atores e atrizes irem ao banheiro, o diretor me pediu

que subisse com Marcos ao mezanino para realizar a escolha de um figurino. Tudo devia ser feito muito rápido, então peguei um paletó (que havia trazido naquela semana para os ensaios) e virei do avesso, já que possuía um jogo de cores vivas. O ator gostou e ele mesmo escolheu uma calça azul marinho, uma peça bem antiga do acervo, e uma bengala; peguei o sapato, o chapéu e pronto.

O diretor apenas olhou, mas aquela vestimenta ficou como a roupa definitiva da personagem. Foi precisamente em momentos como esse que fui me estabelecendo como figurinista. Fiquei feliz porque tive um olhar crítico sobre aquela peça de roupa, acreditando que ela pertenceria àquele personagem. Novamente, aumentou a minha confiança (Figura 27).

Figura 27: Prostíbulo – Sabiá



© Emídio Luisi

No alto: à esquerda, Marcos de Andrade (personagem Sábida); à direita, Eric Lenate (personagem Noivo). Sentados, da esquerda para a direita: Rhode Mark, Erick Gallani, Valentina Lattuada.

Assim, depois que todos estavam devidamente vestidos e com alguns objetos de cena, a fim de que pudessem fazer suas marcas no palco nu, o diretor passou a se dedicar ao novo elenco em horários fora dos ensaios.

Paralelamente à peça *Senhora dos Afogados*, o diretor montou um grupo de atores e músicos do CPT (alguns fizeram parte do elenco da *A Pedra do reino*) e pediu a eles que começassem a montar um espetáculo musical sobre *Lamartine Babo*. Nas vésperas da apresentação, fiquei responsável por providenciar o figurino. O resultado

da encenação não agradou a Antunes, foram mais duas tentativas com outros diretores (Vanessa Bruno e Eric Lenate). Então, ele resolveu escrever a dramaturgia e entregou a direção a Emerson Danesi. O espetáculo estreou em 2009 e permaneceu em cartaz por dez anos (Figuras 28 e 29).

Figura 28: Musical Lamartine



À esquerda: Marcos de Andrade (personagem Silverinha). Sentado perto dos instrumentos musicais, Ivo Leme (personagem *Gerrárd*). Ao fundo com instrumento surdo, Patrícia Rita (personagem Loretta). Sentada, Flávia Strongolli (personagem Rita). Sentado, Rodrigo Mercadante (personagem Romualdo). Em pé de saia vermelha, Domingas Person (personagem Dália). Fonte: Fotografia de Adalberto de Lima, acervo do Grupo Macunaíma.

Figura 29: Musical Lamartine



Domingas Person (personagem Dália) de saia vermelha. No centro, sentada, Natalie Pascoal (personagem Constância). Patrícia Rita (personagem Loretta) de roupa escura. Flávia Strongolli (personagem Rita) com broche no vestido. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, acervo do Grupo Macunaíma.

Passei alguns dias focada somente nos figurinos desses dois espetáculos (*Senhora e Lamartine*), mas, semanas depois, começaria a esculpir um anjo, cuja solicitação veio acompanhada de alguns pedidos: se basear na arte funerária ou arte tumular (designações que aprendi posteriormente); ser leve (evitar o peso); ter uma altura máxima de um metro e ser reproduzida uma média de dez peças em cor branca.

O meu caminho diário para ir ao Sesc era passar de ônibus na rua Dr. Arnaldo, onde se encontra o Cemitério do Araçá. Eu me sentava no banco mais alto para poder ver um pouco das esculturas dos anjos daquela necrópole, aqueles que ficam em cima dos túmulos ou mausoléus; então, um dia resolvi descer do ônibus e ir até lá. Andei e observei as esculturas que ali se encontravam, escolhi um bom lugar e me sentei para olhar as obras (da mesma maneira como fazia com as obras pictóricas, nas idas aos

museus); deixei-me levar por aquelas esculturas. Prestava a atenção aos detalhes das peças esculpidas, em seus contornos, postura, materiais usados; algumas apresentavam expressões suaves e outras, dramáticas. Analisava em qual delas eu poderia me espelhar e ter como base para produzir o meu adereço.

A partir dessa investigação, comecei a esculpir; tirei o molde em gesso e reproduzi em papel machê, mas era um período de chuvas e isso dificultava a secagem e atrasava o andamento do trabalho. Após passar por essa dificuldade, preenchi com poliuretano para unir a parte da frente com as costas da obra e finalizar o acabamento. Apliquei um pouco de massa corrida, lixei, passei uma demão de tinta látex na cor branca e limpei com um pano, a fim de tirar o excesso de tinta e deixar com um aspecto de pátina (como uma aparência de pedra branca desgastada).

Durante o desenvolvimento do trabalho, que levou alguns meses, Antunes criou um hábito: toda vez que ia ao seu banheiro (que ficava no final do corredor, entre a minha sala e a sala de ensaio), na hora do ensaio, ele ficava parado no terceiro degrau, olhando por cima da divisória, para poder ver o que eu estava fazendo no momento. Quando tinha tempo, ele entrava na cenografia só para me dizer que aquilo não iria dar certo; mas, como sou persistente, eu ria, ignorava e seguia em frente (afinal, estava em um processo de aprendizagem, e construir e desconstruir era algo comum ali). Assim, ia resolvendo os problemas que as peças apontavam diariamente; não sei se esta foi a melhor solução, mas era o que eu sabia fazer naquele momento, sem a orientação de alguma técnica.

Procurei trazer para a cena um anjo cuja expressão facial fosse delicada e carinhosa, com olhar vago, carregando uma flor, no caso, um lírio. Lembrei-me desta flor na decoração de minha igreja, na infância (somente anos mais tarde após o espetáculo *Senhora dos Afogados* é que fui procurar o significado: anjo de olhar triste ou vago: sentimento de pesar; já o significado da flor era pureza e inocência, e é considerada a flor do amor). Acredito que, inconscientemente, soube moldar o anjo que traria a melhor expressão para a montagem: o pesar sobre aquela família que, por meio da cobiça, do ódio, do incesto e do assassinato, perderia a pureza e o amor, se destruindo.

Tomei muito cuidado, pois os anjos não deveriam ficar em evidência, já que, para o diretor, no CPT nunca a *mise en scène*²⁴ poderia estar acima do trabalho do

²⁴ Expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação.

ator ou da atriz. Caso estivessem em destaque, o diretor comentaria com ironia: “a cenografia quer aparecer”. Eu deixei os anjos em cima da mesa de trabalho, estavam todos prontos (Figuras 30 e 31); então, quando ele retornou à sala, observou e disse: “Se você colocar umas pequenas lâmpadas espalhadas com cautela ao redor dos anjos, pode levar para a Bienal”, e depois saiu. Aquela foi a primeira vez que eu ganhei um elogio, foi uma ótima sensação, vindo de uma pessoa altamente crítica.

Figura 30: Anjos



Rosângela Ribeiro, responsável pela cenografia do CPT. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 31: Execução



Rosângela Ribeiro. Fonte: Fotografia de Rodrigo Audi.

Não era comum receber elogios, mesmo que eu tivesse sido indicada para algum prêmio da crítica especializada. Lembro-me de minha primeira indicação ao prêmio de melhor figurino, foi com este espetáculo, *A Senhora dos Afogados*. Rodrigo Audi (ator e secretário de Antunes) me deu a notícia, fomos correndo para a sala do diretor para contar a novidade, mas foi um balde de água fria. Naquele momento, aprendi a ficar feliz e só, nada mais além, porque era um fato efêmero, não deveria afetar a minha maneira de ser como pessoa e, muito menos, o meu trabalho.

A única vez que Antunes se manifestou a esse respeito foi em *Policarpo Quaresma*, ele não se conformava com o figurino do espetáculo não ter ganhado um prêmio na cidade de São Paulo. Ele chegou a me dizer que era por culpa dele que eu não havia levado o prêmio; ele acreditava que havia me prejudicado, afirmando que muita gente não gostava dele. Aquilo cortou o meu coração e eu lhe disse que não, que não havia levado o prêmio porque não era para levar, e estava tudo bem. No fundo, fiquei feliz porque naquele momento ele estava reconhecendo o meu trabalho e isso era o mais importante para mim.

O diretor estava aumentando a frequência de sua presença na cenografia e, conseqüentemente, dos diálogos. Às vezes, conversávamos sobre a montagem logo após o ensaio, um pouco antes de ele ir embora para sua casa. Essa aproximação era porque ele estava me preparando para o que iria vir: o aumento da produção dos trabalhos no CPT. Adentrei o mês de dezembro já trabalhando, para poder novamente dar conta da demanda. Só parei para descansar junto à família nos dias de Natal e Ano Novo.

1.4 Terceiro ano – janeiro de 2007

1.4.1 Novos espetáculos, paralelos à produção de *Senhora dos Afogados*

Antunes passou a coordenar a montagem de *O céu cinco minutos antes da tempestade*, texto de Silvia Gomes. Indicou o ator Eric Lenate para a direção, e eu fiquei responsável pelos figurinos. Emerson Danesi não estava mais no elenco de *Senhora dos Afogados*, já que havia iniciado a produção e os ensaios na função de ator no novo *Prêt-à-Porter 9* e na *Coletânea 1* (em que executei parte da produção dos figurinos e adereços). E, para finalizar, tornei-me responsável pela recuperação

dos objetos de cena e dos figurinos do espetáculo *Foi Carmem*, paralelamente à manutenção dos figurinos e dos adereços de *A Pedra do Reino*.

Resumo:

A Pedra do Reino —————> lavagem de mais de 200 peças dos figurinos e manutenção dos adereços.

Lamartine Babo —————> atendimento às solicitações do diretor do espetáculo

Prêt-à-Porter 9 —————> assistências a Emerson Danesi na produção de figurinos e de objetos.

Foi Carmem —————> recuperação da cenografia e figurino do espetáculo e criação artística do programa.

O Céu 5 minutos antes da tempestade —————> figurino do espetáculo.

Coletânea 1 —————> assistência a atores na produção de figurino e dos objetos de cena.

Eu procurava providenciar tudo do melhor modo possível, de modo a evitar atrasar o andamento dos ensaios, porém, já estava preparada (conformada) para o final do dia ou do dia seguinte, pois, por mais que eu estivesse me esforçando, existia a chance de ter que fazer tudo novamente; isso era algo comum na rotina – sempre ocorriam mudanças. O pior dia da semana para trabalhar eram as segundas-feiras, já que Antunes, com suas idas e vindas a cinemas, teatros e museus aos finais de semana, era “tocado” por algum desses trabalhos e acabava mudando as ideias sobre seus espetáculos. Ao longo dos oito anos em que estive nesse espaço, era comum eu trabalhar nos finais de semana para apresentar o trabalho na segunda-feira, mas já não era mais aquilo o que o diretor desejava. Então, aprendi a ter desapego pelos trabalhos feitos, já que era normal construir e desconstruir, era parte do aprendizado. Montar um cronograma não era possível, já que as mudanças ocorriam sempre; logo, eu tinha que estar tranquila para esperar suas solicitações e, ao mesmo tempo, trabalhar minha ansiedade. Para dificultar ainda mais, o diretor não era adepto a croquis, ele queria ver o trabalho em suas mãos, o que tornava tudo muito mais difícil devido ao escasso tempo disponível.

O volume de trabalho era muito grande, o que me provocava um certo caos interno, principalmente porque não havia somente as solicitações do diretor; nesse momento, atores e atrizes também me procuravam na cenografia, então, não

conseguia executar meu trabalho sem que alguém entrasse pela porta me pedindo algo. Era muito difícil me alterar com alguém do elenco, mas, com o passar do tempo, cheguei até mesmo a ser grosseira com alguns.

Era uma provocação, porque o elenco não tinha autorização do diretor para entrar na cenografia para solicitar alguma coisa, ou seja, só faziam isto com a sua indicação; ele não me poupava, mandava todos ao mesmo tempo. Eu acabava fazendo uma lista, organizando por ordem de chegada para, depois do ensaio, poder ouvi-los, um por um, e sem a pressão. Eu acreditava – e ainda acredito – que poderia resolver todas as questões com moderação.

Na sala de trabalho, eu organizava os espetáculos um por vez, mas, ao sair para as compras, eu pensava em todos ao mesmo tempo, e me deparava com algumas dúvidas, sempre pedindo ajuda ao vendedor com mais tempo de experiência; isso foi fundamental para o meu aprendizado, principalmente com as tecelagens. Para as compras, eu fazia uma lista de materiais e, de acordo com os que comprava, eu os riscava da lista; caso não comprasse tudo, ao retornar à cenografia, refazia a relação para, nos próximos dias, retornar às compras.

Enxergo como o diretor me impulsionava; ainda que do jeito dele, era como sabia fazer, meio que aos trancos e barrancos. Falo isto porque hoje me parece tão engraçada toda aquela situação que, naquele momento, era péssima. Quando ele desejava resultados, colocava-me em situação emergencial, a fim de que a minha criação viesse da intuição, sem que houvesse tempo para um pensamento cartesiano, afinal, já tinha visto filmes e obras de arte que eram pontos importantes de referência para entender seus pedidos. O resgate das informações se processava lá em meu inconsciente, e o meu resultado criativo só se dava após esse caos interno que me acometia.

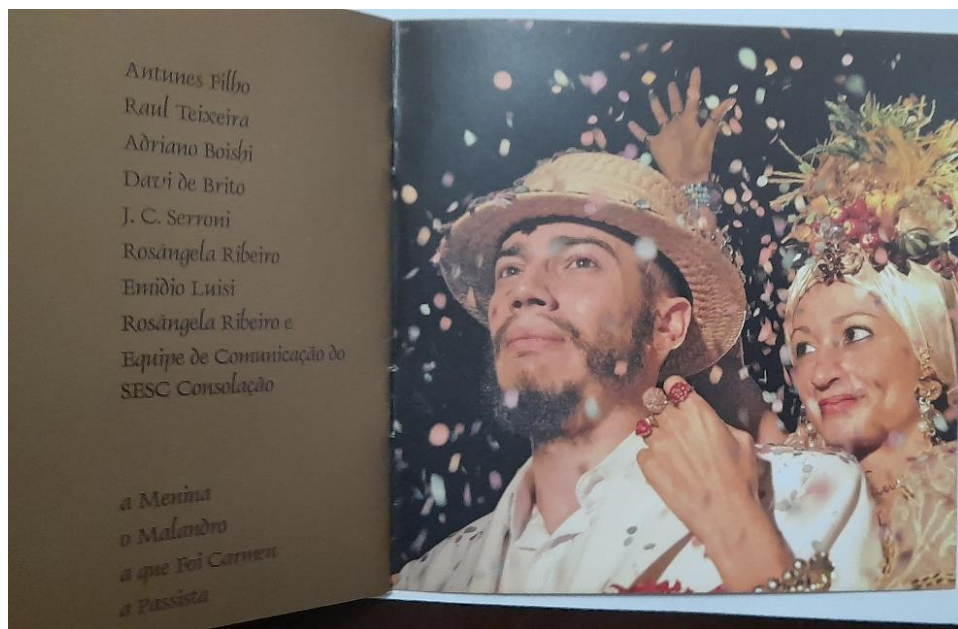
Naquele momento, eu estava responsável por mais de cinquenta pessoas e ainda participei de uma sessão de fotos ao lado do fotógrafo Emidio Luisi. O material a ser fotografado eram os adereços do espetáculo *Foi Carmem*, e, a partir destas imagens, eu deveria fazer a arte do programa da montagem juntamente ao setor de comunicação do Sesc Consolação. O resultado desse trabalho foi aprovado pelo diretor, tendo se tornado o programa do espetáculo (Figuras 31 e 32). Nos dias de hoje, encontra-se como material do acervo do Sesc Memória.

Figura 31: Capa do programa *Foi Carmem*



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 32: Parte da ficha técnica do espetáculo *Foi Carmem*



Lee Taylor (personagem malandro); Patrícia Carvalho (personagem A passista). Fonte: Acervo pessoal.

Esta foi a primeira vez que me vi na loucura... confesso. Mantive-me firme e focada, com muita fé de que iria conseguir, mas o arrependimento de ter ficado no CPT já se anunciava e me acompanharia ao longo dos anos. Não porque eu não

gostasse do meu trabalho, mas pela estrutura caótica que se desenvolvia dentro de mim quando o nível de estresse alcançava picos elevados; tratava-se de uma loucura que me desestabilizava o tempo todo.

Já estávamos caminhando para o final do ano de 2007 e, mesmo com tudo o que estava acontecendo, eu tinha que finalizar *A Senhora dos Afogados*, que era a obra principal de Antunes em relação aos outros espetáculos. Já existia data prevista para a sua estreia em 2008. Bem no início desse processo, consegui começar um painel de pesquisa. Nele existiam várias referências, dentre elas, o filme *Carruagem Fantástica* (1921), do sueco Vitor Sjostron, gênero drama/fantasia (serviu de inspiração para a abertura fantasmagórica do espetáculo: duas meninas correndo de camisola de algodão na cor branca), e as obras de estilo grotesco e expressionista dos artistas Francisco José de Goya, Oswaldo Goeldi, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel e James Ensor. Mas isso acabou ficando para trás, pois não havia mais tempo para pesquisa.

Algumas das obras de James Ensor, tais como *A Intriga* (1890), *Convívio, pesadelo e carnaval* e *A entrada de Cristo em Bruxelas* (1889), inspiraram-me na criação das máscaras das cenas finais. Duas máscaras que eram para reserva, que acabaram ficando guardadas na cenografia, Antunes as usou em uma entrevista, pegou-as para acompanhá-lo em uma foto, assim, elas ficaram imortalizadas neste retrato (Figura 33).

Figura 33: Imagem de Antunes com as máscaras



Fonte: Fotografia de Patrícia Santos; Estadão Conteúdo.

1.5 Quarto ano – janeiro de 2008

Eu precisava acelerar a produção final dos adereços e dos figurinos (havia muita pressão para o elenco ensaiar com todos os elementos possíveis) definitivos para o espetáculo (*Senhora dos Afogados*). Minhas costureiras se revezavam entre um espetáculo e outro, e eu as acompanhava no processo; as roupas feitas por Noeme, executadas nas máquinas da cenografia, ajudavam muito. Quando precisava, ia buscar um ator ou atriz para a prova de figurino ou agendava com o elenco para, após o ensaio, fazer a prova final, um a um. Quando realizava o atendimento, às vezes, recebia a notícia (por meio do ator ou atriz) de que Antunes não queria mais aquele figurino e que eu deveria providenciar outro. Os adereços, eu os confeccionava entre uma costura e uma saída para compra ou ensaio, mas sempre avançava no período da noite, e o segurança do prédio do Sesc, ao fazer a vistoria por andar, solicitava-me que fechasse o setor e fosse embora, pois já havia passado da hora e eu precisava me retirar do edifício.

Os estandartes foram produzidos novamente, pois os anteriores eram apenas para ensaio e não tinham o tecido adequado e a estrutura (suporte para o tecido) para ficarem em cartaz. Um deles se destacaria, era aquele sob a forma de uma mão expressionista (representação das mãos decepadas mencionadas no espetáculo) (Figura 34).

Figura 34: Estandartes



Da esquerda para a direita: Marcelo Villas Boas, Eric Lenate, Osvaldo Gazzoti e Erick Gallani. Paulo Mesquita (personagem Paulo), de roupa branca; ao seu lado esquerdo, Rhode Mark. Ao centro, Valentina Lattuada (personagem Dona Eduarda), Cesar Baptista e Rodrigo Audi (vizinha). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Assim que terminava uma tarefa, já tinha outro na fila de espera. O que determinava a execução era a urgência de Antunes. O próximo da lista: uma coroa de flores, daquelas usadas em velórios. Fiz um protótipo de coroa, mas o diretor não gostou, então pegou um papel e desenhou a forma de uma ferradura (como já havia feito nas cavalinhas de *A Pedra do Reino*), apontando sua ideia sobre o formato da coroa.

Para me auxiliar, completou me indicando uma de suas adaptações e direções realizadas para a TV Cultura, o Teatro 2, *Solness*, o construtor. Assisti ao vídeo e refiz a coroa, que foi aprovada por Antunes (Figura 35). A cartela de cor ficou por minha conta, já que eu sabia o que lhe agradava; as cores deveriam ser “fechadas”,²⁵ cores vivas eram pontuais e raras, sendo que neste espetáculo foram usadas na morte do noivo (Figura 36).

Figura 35: Coroas de flores



© Emídio Luisi

À frente à direita: Cesar Baptista (personagem vizinho). Segundo da fila: Luiz Filipe Peã (personagem vizinho). Terceiro da fila: Pedro Abhull (personagem vizinho). Último da fila: Rodrigo Audi (personagem vizinha).

²⁵ Cores fechadas são escuras e sóbrias, como outono-inverno, além dos tons em cinza, marinho, preto ou marrom, podendo ser coloridas, como bordô, verde oliva, uva, ocre, mostarda, vermelho escuro, rosa escuro, magenta e outros.

Figura 36: Flores na morte do noivo – ator Eric Lenate



Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

O ator Lee Taylor precisava de uma cruz para que seu personagem Misael pudesse representar seu martírio na parte final da encenação; tal cruz deveria ter mais ou menos a sua altura e ser leve (com a intenção de proporcionar algum conforto ao ator), para poder carregá-la em seu ombro. Confeccionei de ripa – madeira de reflorestamento – e passei por um banho de extrato de noqueira (material existente na cenografia desde a minha chegada ao setor), a fim de ficar com a aparência de madeira velha, desbotada, na cor acinzentada.

Chegou à semana para descermos para o Teatro Anchieta, para fazer os ensaios até a estreia, então seguimos o mesmo protocolo do espetáculo anterior, com cada um levando seu material. Já no Anchieta, no palco nu, naturalmente, seriam acrescentadas algumas cores ao espetáculo. Eu me sentei duas fileiras acima do diretor, prestando muita atenção aos seus pedidos: as flores na cor rosa do ramalhete de um dos personagens deveriam ser na cor roxo; utilizei tinta spray e resolvi o assunto.

1.5.1 Imagens do espetáculo *Senhora dos Afogados*

Figura 36: Irmão de Moema



À esquerda: Lee Taylor (personagem Misael). No centro: Fred Mesquita (personagem Paulo). À direita: Angélica Di Paula (personagem Moema). Fonte: Divulgação Llenise Pinheiro.

Figura 37: Morte do pai



À esquerda: Lee Taylor (personagem Misael). À direita: Angélica Di Paula (personagem Moema).
Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 38: Avó



À esquerda: Rhode Mark (personagem vizinho). No centro: Marcos de Andrade (personagem avó). À direita: Luiz Filipe Peña (personagem vizinho). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 39: Prostíbulo



À esquerda: Nara Chaib Mendes (personagem prostituta). No centro: Ana Carolina Lima (personagem prostituta). À direita: Ana Carina Linares (personagem prostituta). Ao centro em pé: Leandro Paixão (personagem mestre de cerimônias). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 40: Noivo no prostíbulo



Da esquerda para a direita: Nara Chaib Mendes (personagem prostituta); Ana Carolina Lima (personagem prostituta); Ana Carina Linares (personagem prostituta); Valentina Lattuada (personagem Dona Eduarda). Em pé: Eric Lenate (personagem noivo). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 41: Martírio



Lee Taylor (personagem Misael). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 42: Avó do noivo



Luiz Felipe Peña (personagem Avó do noivo). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 43: Embarcação



Da esquerda para a direita, frente: Cláudio Cabral (vizinho); Marcelo Villas Boas (vizinho); Rhode Mark (vizinho). No centro à frente: Eric Lenate (noivo). Da direita para a esquerda, frente: Rodrigo Audi (vizinha); Geraldo Mário (vizinho); César Baptista (vizinho); Erick Gallani. Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Figura 44: Ensaio geral no palco Anchieta antes da estreia



À esquerda em pé: Antunes Filho. Sentado à esquerda com boina na cabeça: Pedro Abhull. À frente sentado: Rhode Mark. Ao seu lado, Eric Lenate com cachecol cinza no pescoço. À frente de Rhode Mark em pé: Ana Carina Linares; ao seu lado, Ana Carolina Lima e Fred Mesquita. Fonte: autor desconhecido (autor pertencente ao elenco).

No ano de 2008, cinco espetáculos do CPT estrearam: *O céu cinco minutos antes da tempestade*, em 15 de fevereiro, ficando em cartaz até setembro deste ano; *Senhora dos Afogados*, em 29 de março; *coletânea 1*, em 8 de maio; *Foi Carmen*, em 20 de maio; e *Prêt-à-porter 9*, no dia 3 de julho.

1.5.2 Um pouco sobre cada espetáculo realizado naquele período

Foi Carmen tratou-se de uma peça em homenagem ao amigo de Antunes, Kazuo Ono. O diretor foi ao Japão, em 2005, para prestigiar o amigo que se encontrava doente em razão da idade avançada. O cenógrafo e figurinista J. C. Serroni assinou a cenografia e os figurinos.

Em 2008, este espetáculo foi reconstruído para voltar em cartaz, contudo, não havia parte dos figurinos e adereços no CPT, já que um dos hábitos do diretor era, de tempos em tempos, doar materiais de seu acervo (exceto os clássicos), e fez isto com a acervo de *Foi Carmem*, *A Pedra do Reino* e *Senhora dos Afogados*. Por muita sorte, as pessoas do grupo levaram para as suas casas uma parte desse material, tendo sido possível resgatar sapatos, casquetes e parte dos trajes, tudo isso possível graças à generosidade dos integrantes do CPT. Assim, reorganizei todo este material e fiz a

sua recuperação, haja vista que não estavam em bom estado. Em seguida, comecei a produzir o que faltava: duas bonecas, quase todos os colares, uma plataforma (modelo de sandália da década 1970) para a atriz Patrícia, o figurino completo para o ator Lee Taylor, bolsas, broche e uma produção, em escala menor, do baú que faz parte do espetáculo. Antunes queria também que eu reforçasse o brilho dos adereços e dos sapatos, para dar mais vida aos objetos. Procurei ser fiel ao conceito de Serroni.

Para o espetáculo *O céu cinco minutos antes da tempestade*, o diretor resolveu encaminhar o texto de Silvia Gomes para que o ator Eric Lenate fizesse a montagem (Figuras 45 e 46). Fiz a produção dos figurinos sob a orientação de Lenate. Apesar de Antunes não gostar de dividir o meu tempo de trabalho com alguém, acabou me liberando tanto para trabalhar com Eric Lenate como, logo adiante, com Emerson Danesi em *Lamartine* e em *Prêt-à-Porter*.

Figura 45: Pai e filha



À esquerda: Carlos Morelli (personagem Arthur). À direita: Paula Arruda (personagem Denise). Fonte: Emidio Luisi.

Figura 46: Mãe e amigo imaginário



Ao fundo: Adriano Petermann (imaginário). À frente: Patrícia Carvalho (personagem Isabel). Fonte: Emídio Luisi.

O espetáculo *Prêt-à-Porter* (7, 8, 9, 10) consiste em três cenas realizadas cada uma com dois intérpretes, de cunho minimalista: pequeno cenário, poucos objetos de cena, iluminação ambiente e simples figurino. Recebi autorização para auxiliar ou produzir objetos e figurinos, quando as cenas eram selecionadas para entrar em cartaz. Acompanhei alguns processos bem de perto, outros, um pouco mais distante. Isso foi importante para o meu aprendizado, haja vista que se trata do fruto das pesquisas pedagógicas do diretor, desenvolvidas durante os longos anos de sua vida.

1.6 Quinto ano – janeiro de 2009

Devido ao sucesso de *Coletânea 1*, em 2008, iniciou-se o ano de 2009 com o lançamento da *Coletânea 2. A Senhora dos Afogados* – que vinha de temporada do Sesc Consolação (de março a julho de 2008) para o Sesc Santana (de outubro a novembro de 2008) – saía de cartaz em decorrência do desligamento de um dos atores do grupo principal. O diretor não desejava, naquele momento, fazer novamente o trabalho de voz que fora intenso e tinha durado muito tempo entre o ano de 2007 e 2008; logo, não haveria tempo hábil para os ensaios enquanto a peça estivesse em cartaz. Antunes, porém, manteve uma outra obra de Nelson Rodrigues como substituta da montagem encerrada, assim, trouxe para o palco *A Falecida*. Os ensaios

deste espetáculo se iniciaram no final do ano de 2008, quando a *Senhora dos Afogados* ainda estava em cartaz.

O espetáculo *Foi Carmen* ainda permanecia em cartaz, tendo sido a montagem convidada a participar do VII Festival de Teatro de Cali, na Colômbia, no dia 7 de abril de 2009, no Teatro Municipal Enrique Buenaventura. Eu estava trabalhando na cenografia, e Antunes me chamou para acompanhá-lo até o elevador na hora de sua saída, no final da tarde (tal atitude não era comum). Então, ele simplesmente me comunicou que eu acompanharia o grupo em Cali, na Colômbia; ele não me deu tempo sequer para que eu respirasse, para poder dizer não! Entrou no elevador e foi embora.

Após muitos protestos, viajei com um grupo integrado por Lee Taylor, Emily Sugai, Patrícia Carvalho, Paula Arruda, Adriano Bolshi (sonoplastia) e Davi de Brito (iluminação). Eu e Davi ficamos responsáveis pelo grupo; fomos visitar o teatro, cuidamos da montagem e da desmontagem. O dinheiro recebido pela participação nesse Festival ficou sob minha responsabilidade, literalmente preso ao meu corpo no retorno para São Paulo.

Aquela foi uma experiência que, à época, eu não soube dimensionar, já que tudo acontecia muito rápido. Portanto, não deu tempo para pensar: “Será que eu consigo fazer isto?”. Simplesmente fiz.

1.6.1 *A Falecida Vapt-Vupt*

O tempo disponível para ensaio da montagem de *A Falecida Vapt-Vupt* era o oposto do espetáculo anterior, ou seja, começaria no final do ano de 2008 e se realizaria em quatro meses, o que, de fato, era uma raridade para uma montagem no CPT. Porém, era preciso cumprir uma agenda, um espaço deixado pelo espetáculo *Senhora dos Afogados*. Assim, sua estreia aconteceria no dia 21 de março de 2009, em Recife, estado de Pernambuco, depois partiria para o exterior para uma temporada na cidade de Porto, em Portugal (14 de maio de 2009), retornando para São Paulo em 13 de julho de 2009 (temporada no Sesc Consolação, 7.º andar, espaço CPT).

O diretor adaptou a obra de Nelson Rodrigues e alterou o título do espetáculo para *A Falecida Vapt-Vupt*. Isto não era – e não é – comum de se fazer, haja vista os direitos autorais dos herdeiros, porém, a família atendeu ao pedido do encenador, já que o autor e o diretor haviam sido grandes amigos, e até mesmo Nelson escrevera

uma carta de próprio punho autorizando Antunes a tratar com liberdade suas obras. A família então respeitou esse direito fornecido pelo autor e, assim, *A Falecida* se tornou *A falecida Vapt-Vupt*, bem isto mesmo, vapt-vupt, com o significado de velocidade, de rapidez, como é retratada nossas vidas nos dias atuais.

1.6.2 Superando os obstáculos

Toda a experiência adquirida entre os anos de 2005 e 2008 me proporcionaram um salto qualitativo. Eu havia ganhado mais confiança, prática, e, então, aproximei-me do diretor e do elenco, já que sentia que o meu trabalho havia conquistado um lugar no âmbito do CPT/Sesc. Digo Sesc porque, em uma oportunidade, o Sr. Danilo Santos Miranda, gerente regional do Sesc, veio ao CPT para uma conversa particular com Antunes. Lembro-me de que o ocorrido se deu quando estávamos no final da temporada de *Senhora dos Afogados*, em 2008, em um sábado de manhã, porque os integrantes do grupo de estudo ainda não haviam chegado.

Lembro-me perfeitamente de que fui à sala de Antunes para pegar um café (o diretor fazia questão de que eu me servisse de seu café, em sua sala; esse convite havia sido feito no começo do ano de 2008) e, quando estava saindo, encontrei-me com o senhor Danilo e com Antunes. O gerente regional, à frente do diretor, cumprimentou-me pegando em minha mão e disse: “Rosângela! Você é um dos sustentáculos do CPT”. Na hora, pareceu que havia levado um empurrão, simplesmente porque eu não conhecia o senhor Danilo, uma pessoa muito distante hierarquicamente, sendo que Antunes jamais daria – e, de fato, nunca deu – espaço para que eu conversasse com seus amigos, convidados, celebridades, enfim... cada um no seu devido lugar. Agora, ouvir aquelas palavras que até hoje estão em minha cabeça foi longe demais para mim e, gaguejando, respondi que eu fazia todo o possível para contribuir com o grupo. O Sr. Danilo emendou uma conversa com Antunes e se desconectou, então eu saí de leve pela direita, sem ter muita noção do que havia acontecido ali. Por isso acho que todo o trabalho que eu havia executado até aquele momento me fez ser enxergada e reconhecida pelo Sesc.

Esta montagem constituiu um marco em meu percurso, pois adquiri mais abertura dentro da sala de ensaio para as pesquisas e trabalho, já que as investigações se tornaram muito mais intensas, profundas, porque, além das referências do diretor, eu ia mais adiante, procurando mais informações, como se deu

no caso da arte do cenário. Vi na vitrine da livraria Martins Fontes (a loja fica ao lado do Sesc Consolação) um livro que me ajudaria a discernir a diferença entre pichação e grafite, mas sobre este aspecto escreverei logo adiante, quando for abordar o assunto.

1.6.3 Primeiras percepções do diretor

A assistente de Antunes, Michelle Boesche, em entrevista, comentou que ele prestava muita atenção (ao sair do CPT, ao final do dia) nos bares ao redor do Sesc Consolação, frequentados diariamente por estudantes, artistas e pessoas da região. A movimentação tanto nas mesas quanto fora delas despertava-lhe curiosidade e atenção. Sobre esta narrativa de Michelle, eu não sabia até ouvi-la, pois, na época, era comum o diretor não dividir algumas informações entre o grupo e a cenografia ou vice-versa.

Tal fato tanto lhe chamou a atenção para a estética como para as questões envolvendo a contemporaneidade. Uma de suas indagações sobre a atualidade era referente ao consumo que, com o passar das décadas, somente aumentaria, passando de rápido e intenso para urgente e descartável. Para mim, criou-se uma sociedade do aqui e do agora, que estava desenvolvendo problemas além dos físicos, ou seja, também os emocionais, tudo devido aos excessos.

Neste sentido, o aumento provocado pelo consumo desencadeava o crescimento das indústrias, causando uma maior produção da poluição sonora, visual, atmosférica, das águas e dos solos, elevando, portanto, o nosso nível de ansiedade, considerado o mal moderno para a saúde humana. Este assunto sempre foi muito recorrente para Antunes.

Assim, ao pensar em sua encenação, ele falava sobre os hábitos diários da nova geração, em especial, dos adolescentes, visto que realizavam tudo ao mesmo tempo, como ouvir música comendo, digitando, estudando e conversando com seus amigos pela internet (e sobre este aspecto, eu concordava com Antunes, já que meu filho à época tinha 13 anos de idade). Ele desejava trazer para o palco este comportamento de realizar várias coisas ao mesmo tempo, a fim de provocar algum questionamento nos espectadores sobre a qualidade de vida do homem moderno.

O diretor, ainda refletindo sobre esta montagem, fez uma visita a um dos lugares de que ele mais gostava: o espaço do Itaú Cultural, na avenida Paulista, aqui

na cidade de São Paulo. O instituto inaugurou uma exposição denominada *Cinema SIM – Narrativas e Projeções*, um projeto concebido e produzido pela equipe do Instituto Itaú, cujo conteúdo estava ligado a projeção de vídeos, uma cine-instalação que, dentre outras características de referência para nossa montagem, despertou o nosso olhar para a velocidade, a dilatação do tempo nos deslocamentos das ações em um determinado espaço; para isto, alguns artistas se utilizaram de sobreposições de imagens, repetições contínuas em telas em forma tríptica para projeção. Elenco a seguir alguns dos trabalhos que apresentam tais característica e que foram referência para o conceito do espetáculo:

- Obra de Eve Sussman & The Rufus Corporation - “89 Seconds at Alcázar” (2004), que foi baseada na obra “As meninas”, de Diego Velázquez;
- Deslocamento de Yong – Seok OH, Coreia do Sul, chamado Drama n.º 3 (2004 e 2005);
- Julian Rosefeldt, Alemanha, *Stunned Man - trilogy of Failure, Part II* (2004);
- Hiraki Sawa, Japão, que buscava em sua obra “Going Places Sitting Down” (2004) o vídeo como um objeto tridimensional.

Antunes, ao retornar ao CPT, solicitou ao seu secretário que fizesse contato com o Instituto Cultural, a fim de solicitar material a respeito da exposição; a partir do material enviado, começamos os estudos. Essa visita à mostra forneceu ao encenador dados suficientes para iniciar um caminho para a nova montagem, já que ele tinha em mãos as influências de bares e botecos da região da Consolação, o barulho e a movimentação nas ruas ao redor dos bares, provocados pelos carros e pelo deslocamento dos transeuntes e dos frequentadores entre as mesas dos bares, questionamentos sobre a qualidade de vida, principalmente no que se refere à velocidade do crescimento das tecnologias, que a nova geração usava com muita intensidade, além de sua visão a respeito dos vídeos na exposição *Cinema SIM - Narrativas e Projeções*.

Antunes, então, reuniu o elenco, do qual alguns tinham chegado do recente terminado CPTzinho e outros eram provenientes dos espetáculos *A Pedra do Reino* e *Senhora dos Afogados*. Ele os liberou para acessarem o mezanino em busca de roupas de ensaio e, a partir deste momento, já com o texto na mão, começaram a fazer as marcações da nova montagem.

O diretor se aproximava para conversarmos sobre a montagem, explicava e tecia comentários sobre o que ele tinha em mente, sempre citando a exposição do

Itaú Cultural e abordando a tecnologia ao alcance dos adolescentes. Aquilo me trouxe uma nova informação, muito importante para o que ele desejava: o diretor queria que as cenas fossem feitas em camadas e, para que eu visualizasse este pensamento, utilizou-se das composições tridimensionais dos quadros de arte a fim de me explicar sobre sua ideia e como desejava que fosse a distribuição dos elementos no palco. Ele explicou tudo com detalhes, foi uma aula, que me fez pensar na possibilidade de vir a estudar História da Arte.

Ao abordar a estrutura da composição do quadro de pintura, eu conseguia transferir esta visualização para a encenação: de uma maneira simples, eu via na parte da frente a movimentação dos protagonistas; já no plano intermediário, as pessoas sentadas à mesa; ao fundo, a parede, com algumas passagens dos atores e atrizes. Ele me disse que era assim o seu desejo, pois tínhamos um cenário.

Logo estaria chegando o momento de começar a executar os trabalhos da cenografia da nova montagem e, novamente, de ônibus, eu percorria o caminho para o Sesc Consolação; sempre me foi agradável este trajeto, já que conseguia aprender muitas coisas, e desta vez não foi diferente! Eu já havia visitado a exposição de que tanto falavam – e, realmente, era encantadora!

Eu estava no cruzamento da rua Consolação com a Avenida Paulista, um pouco antes das 13 horas, quando o semáforo fechou e começaram os movimentos das pessoas, em todas as direções, uns correndo, outros caminhando ou falando ao celular... Neste momento, se ainda restassem dúvidas sobre o novo espetáculo, estas passariam a não mais existir, pois compreendi o que se passava na cabeça de Antunes.

1.6.4 O cenário da *Falecida Vapt-Vupt*

O diretor me solicitou uma parede pichada. Comecei então a pesquisar (não entendia nada sobre o assunto) e achei um livro de autoria de Nicholas Ganz, intitulado *O mundo do Grafite: arte urbana dos cinco continentes* (da editora Martins Fontes, São Paulo, 2008). Comentei sobre esse livro com Antunes e, em seguida, ele me liberou para comprá-lo; este livro, inclusive, se encontra na biblioteca de sua sala, no sétimo andar do Sesc. Foi por meio dessa obra que aprendi a diferença entre as expressões grafitar e pichar.

Acabei me recordando da peça que Antunes já havia encenado em 1989, *Os Setes Gatinhos*, também de Nelson Rodrigues. Dentre as personagens, existia a “Gorda”, que tinha o hábito de escrever na parede do banheiro. Associei esta lembrança à escola pública de minha infância (meados da década de 1970); eu tinha acabado de sair do primário e fui para uma escola maior, e me assustei quando, ao entrar no sanitário das meninas, vi tantas coisas escritas e desenhadas nas paredes. O encenador me passou a orientação de que deveria ser como a parede da privada daquele bar. Resolvi, então, trabalhar com essa memória.

Comecei um esboço com o material que tinha em mãos: uma cartolina de cor amarelo claro, alguns lápis, canetas em cores variadas, borracha, água, palha de aço e um pedaço de pano. Como ponto de partida, imaginei como seriam as pessoas que frequentaram aquele lugar, com seus medos, alegrias, traumas, letradas ou não, altas ou baixas, destros etc. Quais seriam as histórias daqueles que deixaram marcas naquela parede? E os tipos de letras que usavam, quais seriam? Qual era o tamanho? Havia algum desenho? Letras na diagonal? Horizontal? Vertical? Inacabadas? Tudo isso foi devidamente pensado.

Escrevi e apaguei suavemente. Escrevi de novo, mas em outro sentido, em outra forma, e assim por diante. Para revelar o passar do tempo, as escritas deveriam estar sobrepostas umas às outras. Feito isto, deixei água com a palha de aço (dois dias de descanso) e deixei escorrer o líquido escuro pelo papel, de cima para baixo, simulando um vazamento hidráulico (localizado no alto da parede do cenário). Quando secou, levei para Antunes ver se era – mais ou menos – isto o que ele desejava. Ele olhou e fez um recorte com os dedos das mãos na parte que mais o agradava; plotei em PVC e foi instalado como uma parede do bar (aplicado em cima de uma estrutura de madeira de compensado). Para finalizar, solicitei a alguns atores que fossem ao painel com uma caneta e escrevessem algo, mas sem exageros. O trabalho estava pronto (Figura 47).

Figura 47: Recorte para o cenário do espetáculo



Fonte: Acervo pessoal.

1.6.5 Objetos de cena que compuseram o cenário

O caixão de Zulmira levou uma hora para ser confeccionado na cenografia; o diretor designou o ator Claudio Cabral (foi ator e ajudou na manutenção dos espetáculos *A Pedra do Reino* e *Senhora dos Afogados* durante as viagens) para me auxiliar na construção do caixão. Posteriormente, fizemos uma réplica bem mais estruturada para a estreia. Antunes valorizava muito o que era feito no momento, dificilmente ele mudava de ideia, por isso o seu imediatismo.

As mesas foram feitas na marcenaria do Sesc; foram aproveitados os materiais de uma montagem de exposição que sobraram, ficaram rústicas. Foram confeccionados os adereços de cabeça, do coro de religiosos. O lustre foi comprado em loja de antiquário, bem como o pires e a xícara para a personagem da solidão de Hopper.

Chapéus e bonés: o chapéu da personagem Hopper foi confeccionado por mim; uma parte veio do acervo do CPT, outra foi encontrada em brechós.

1.6.6 Primeiros assistentes

Então, pela primeira vez, consegui fazer uma organização do meu trabalho e resolvi, por conta própria, que deveria selecionar algumas pessoas interessadas em acompanhar o processo de cenografia, ao contrário do que ocorrera no espetáculo anterior, quando eu ainda estava me situando naquele espaço e não tinha condições de gerir uma cenografia – e muito menos um grupo todo! Eu queria alçar um voo; a experiência anterior havia sido muito cansativa e eu não acreditava que conseguiria

passar por tudo aquilo novamente, sozinha, então, já estava na hora de dividir com as pessoas todo o aprendizado. Pedi autorização a Antunes, e ele concordou.

Acabei por decidir que, quando faltassem dois meses para a estreia do espetáculo, eu faria entrevistas com interessados em participar deste processo. Seria por meio período de um expediente, no caso, à noite, já que durante o dia todos trabalhavam; afinal, na cenografia, não havia remuneração financeira, era, portanto, como qualquer curso ou oficina no Sesc. Logo começaram a fazer parte da cenografia pessoas com e sem experiência em teatro: um arquiteto, uma professora de Educação Artística, uma recém-formada em Artes Plásticas, um ator e também uma atriz.

Esse grupo me acompanhou em *A Falecida Vapt-Vupt*, em uma exposição coletiva de maquetes – *Lima Barreto* – e também no espetáculo *Policarpo Quaresma*. O fato de alguns integrantes do grupo não possuírem experiência em teatro estava relacionado ao meu processo de aprendizado, já que eu acreditava que, por meio de uma maneira acolhedora e paciente, poderia impulsionar o lado criativo de cada um.

O grupo iniciaria o acompanhamento quando eu tivesse terminado os estudos para a realização do cenário; eu já havia comprado materiais para a produção de adereços e tinha também iniciado a costura dos figurinos. Os primeiros encontros foram para que eu pudesse posicioná-los acerca do conceito do espetáculo, de como havia surgido e de como se desenvolvera a pesquisa até então. Na prática, exercitamo-nos individualmente na criação da arte do cenário, pois, mesmo que este já estivesse já definido, gostaria que todos entendessem o modo como foi realizado todo o processo. Logo depois, executamos a maquete definitiva. Então, continuamos trabalhando, recuperando as cortinas provenientes das coxias da sala de ensaio, para colocá-las onde o espetáculo ficaria em cartaz, providenciando o envelhecimento das mesas do bar (de madeira reciclada, feitas pela equipe de marcenaria do Sesc); ademais, foi confeccionada uma revista cenográfica, referente à década de 1960, e também houve o tratamento das toalhas de plástico que ficavam sobre as mesas, além da compra e envelhecimento de objetos de cena, tais como guarda-sol, paliteiros, copos, cinzeiros, garrafas, dentre outros.

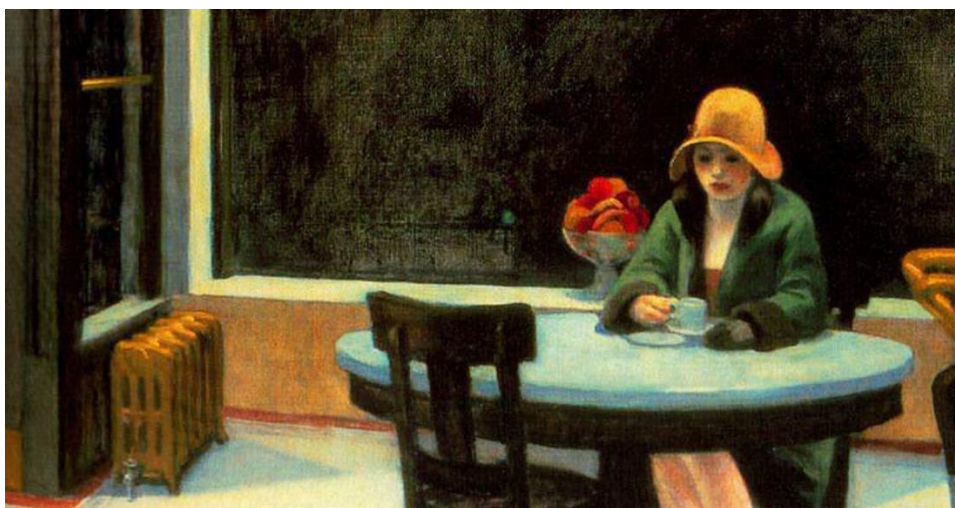
Para finalizar o processo dos assistentes, eles iriam acompanhar – perto da estreia, ou seja, meses adiante – uma equipe de cenografia especializada em construção e montagem de cenários (contratados pelo Sesc), no Sesc Consolação, no sétimo andar, espaço do CPT. O grupo, para finalizar a experiência na produção, aplicaria o painel de PVC na parede do cenário e finalizaria a montagem com os

objetos de cena. Os assistentes foram: Carla Massa, Daniel Maeda, Eliane Pincov, Luara de Paula e Rober Caligari.

1.6.7 Personagem da obra do artista plástico Edward Hopper

Eu sabia o que deveria fazer nos trabalhos da cenografia, mas não tinha a menor ideia acerca das pretensões do diretor. Ele estava arquitetando a minha inclusão no espetáculo para representar uma personagem da obra do artista estadunidense Edward Hopper, um quadro que retratava a solidão (Figura 48).

Figura 48: Automat 1927 – obra de Edward Hopper



Fonte: wikiart.org.

Antunes ensaiou, por muitas semanas, este papel com uma atriz, mas, faltando aproximadamente dois meses para a estreia, ele me pediu para que eu representasse a personagem do quadro. Na hora, eu lhe disse um não bem extenso – estava louco! –, eu não iria de maneira alguma. O encenador não falou mais nada, mas enviou uma parte do elenco para a cenografia, para, ao longo das semanas, ficarem literalmente me atormentando com essa proposta, até que um dia, não aguentando mais, eu disse: “Está bem! Vou fazer! Mas me deixem quieta.”.

Eu tinha muitas dificuldades para ensaiar, pois saía para as compras e tinha que voltar correndo para poder fazer o último ensaio do dia (este era o combinado com o diretor). Vestia com muita pressa o casaco e o chapéu da personagem, andava pelo corredor da cenografia e entrava pela porta de emergência da sala de ensaio, sorrateiramente, para não atrapalhar, e ali ficava sentada à mesa, chegava até mesmo

a dormir de tanta canseira. Para completar o dia, eu me encontrava, ao final do ensaio, com a minha equipe, para trabalharmos juntos na cenografia até às 22 horas.

Minha personagem praticamente não tinha vida. Perguntei ao diretor: “O que eu faço?”, ao que ele me respondeu: “Não faça nada!”. Resolvi, por conta própria, acrescentar pequenos movimentos que não interferissem na atuação do elenco principal, mas que fossem na contramão dos transeuntes das mesas, por assim dizer, um lugar diferente (uma outra camada). Depois de observar todo o deslocamento e o posicionamento dos protagonistas em cena, adotei este pequeno ato: foi sutil e lento.

A ação de beber um chá, de levantar a xícara e levá-la até os lábios: eu gastaria por volta de cinco minutos para executar tal ato. A finalização do movimento da ação, que seria propriamente a devolução da xícara ao pires, foi realizada em uma velocidade normal, que ocorreria na cena de muita agitação, por conta de todos os integrantes do elenco (Figura 49).

Figura 49: Representação do quadro de Hopper



Rosângela Ribeiro (personagem solidão). Fonte: Adalberto de Lima, arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

1.6.8 Os protagonistas

Antunes havia se preocupado muito com o vestido da atriz Bruna Anauate, a protagonista da encenação. Dona de belas curvas e de bochechas rosadas, ela estava longe do perfil da personagem Zulmira, que precisava ser uma mulher abatida, doente e quase desfalecendo. Fui questionada acerca de como iria desvalorizar as formas do corpo de Bruna, deixando-a com a imagem decaída.

Era preciso não mostrar a cintura fina e os largos quadris, então, procurei produzir um modelo de vestido que fosse três centímetros mais largo em sua cintura e cinco centímetros mais largo em seus quadris, ou seja, o suficiente para não aumentar o volume e, ao mesmo tempo, não marcar o seu corpo; a saia do vestido possuía um transpasse, a fim de facilitar a movimentação da atriz. Em relação à cartela de cores, apresentei ao diretor quatro tipos de estampas com cores diferentes e sugeri utilizar pelo avesso, no intuito de deixar as estampas com aspecto gasto, isto é, desbotado e decadente; ele gostou e assim foi feito.

A atriz Bruna cuidou de seu próprio visagismo (no CPT, esta prática era comum; os integrantes do elenco cuidavam da elaboração das suas maquiagens). Ela deixou seu cabelo molhado, bem liso e preso por grampos nas laterais, além de ter acrescentado fortes olheiras, que foram o toque final para a montagem de sua personagem (Figura 50).

Figura 50: Zulmira

Bruna Anauate (personagem Zulmira). Fonte: Adalberto de Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

O personagem Tuninho, representado por Lee Taylor, estava sempre descalço, portava uma calça de linho com as barras dobradas. Parecia alguém que caminhava pela areia da praia, vestindo sempre a camiseta do seu time do coração, o Vasco. Tanto a sua roupa como as do grupo de torcedores passaram por um tratamento, tendo sido desgastadas para proporcionarem a aparência de roupas usadas (Figura 51).

Figura 51: Toninho

Lee Taylor e Bruna Anauate. Ao fundo, Rosângela Ribeiro (Hopper). Fonte: Fotografia de Adalberto de Lima, Arquivo CPT, Grupo Macunaíma.

O diretor Antunes havia sido criterioso com a roupa do amante, o personagem Pimentel, representado por Adriano. Pediu-me um par de meias, tênis para corrida, uma bermuda de algodão, acompanhada de uma blusa de tecido moletom como agasalho. Já para outra cena, o ator deveria exibir joias – tais como pulseiras, anéis e correntes – e deveria usar uma camisa de “pano mole” (palavras de Antunes). Utilizei então viscose para a confecção desta peça (Figura 52).

Figura 52: Visita a casa de Pimentel



À esquerda: Lee Taylor (personagem Tuninho). Ao fundo: Natalia (personagem mesa jogo de dominó). À direita: Adrian Bolshi (personagem Pimentel). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

Para a Madame, representada por Angelica Colombo, eu aproveitei um conjunto de fuxicos²⁶ coloridos de algodão que estavam no estoque da cenografia e confeccionei uma bata. Além disso, uma saia foi produzida nas máquinas da cenografia, tal como todos os vestidos do elenco. A atriz também adicionou um turbante à sua cabeça (Figura 53).

²⁶ Fuxico é uma roseta feita de tecido, geralmente de retalhos e sobras de tecido.

Figura 53: Cartomante



A primeira da esquerda para a direita: Bruna Anauate (personagem Zulmira). Segundo fundo da esquerda para direita: Walter Granieri (personagem jogador de cartas) e Roberto Borenstein (personagem jogador de cartas). Ao centro: Heloísa Costa (personagem mulher leitora na mesa do bar). À frente à direita: Angelica Colombo (personagem Madame). Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, acervo do Grupo Macunaíma.

As camisas de futebol dos times Vasco da Gama e Fluminense, para os personagens torcedores do coro representados por Ygor Fiori, André, Erick Gallani e Lee Taylor, vieram do Rio de Janeiro, de um fabricante de camisas retrô, inclusive, o tipo de tecido era similar ao de décadas atrás (Figura 54).

Figura 54: Torcedores



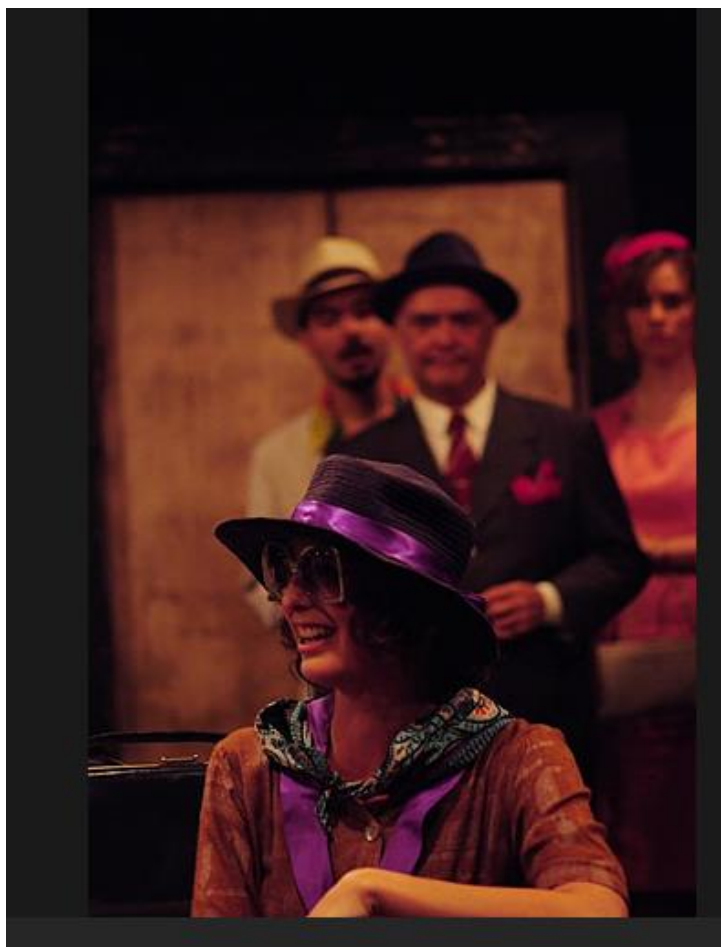
Da esquerda para a direita (torcedores): Ygor Fiori, Erick Gallani, André de Araujo, Lee Taylor (personagem Tuninho). Abaixo do lado direito: Ruber Gonçalves (personagem Nelson Rodrigues).

Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

O modelo da roupa do coro das mulheres crentes teofilistas era praticamente o mesmo da personagem Zulmira, que viria a fazer parte do grupo de religiosas; por essa razão, optei por modelagem similar, sendo que a diferença se encontrava nas cores dos figurinos. Enquanto o vestido da protagonista era bege com marrom, o figurino do coro se apresentava em tom preto monocromático. Os homens do coro usavam ponche de cetim preto, com detalhe na cor roxo; em suas cabeças havia um adereço em forma oval, com uma cruz. O coro era composto pelas atrizes Cida Rodrigues e Heloísa Costa.

A cunhada usava um vestido de cor *pink* (mulher sensual); seu marido, uma calça de linho e camisa de viscose colorida, a fim de lhe proporcionar um aspecto de malandragem. O pai de Zulmira estava de terno escuro e chapéu escuro; sua mãe portava um vestido com estampas pequenas em detalhe azul, além de um chapéu cinza (Figura XX), estava discreta tal como na cena do velório, na qual vestia um vestido e chapéu preto (Figura 55).

Figura 55: A família de Zulmira



Da esquerda para a direita: Erick Gallani, Andrell Lopes, Tatiana Lenna. Sentada: Bruna Anauate (personagem Zulmira). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.

O diretor trouxe para se sentar em uma das mesas o personagem de Nelson Rodrigues. Ele estaria, na encenação, escrevendo o texto de *A Falecida* e, de imediato, a história estava sendo representada pelo elenco principal. Para compor o figurino, usei peças de roupas antigas (do acervo do CPT), de outros espetáculos, provenientes da década de 1970.

As outras mesas representavam o bar na contemporaneidade: pessoas se refrescando com uma bebida ou alguém sentado lendo seu jornal. Poderia ser alguém que havia acabado de chegar de uma caminhada, que tinha vindo de uma praia ou apenas estava ali para encontrar os amigos para um jogo de cartas.

O figurino dos integrantes das mesas do boteco era composto de roupas comuns de transeuntes que frequentam bares em dias de calor: camiseta regata, *shorts*, chinelos, isto é, roupas usadas no dia a dia em uma cidade litorânea.

1.6.9 Viagens de *A Falecida Vapt-Vupt*

Minha primeira estreia fora da cidade de São Paulo foi em Recife, em março de 2009. Precisei ir antes do grupo, a fim de conhecer o espaço em que o espetáculo ficaria em cartaz. O lugar seria o Armazém 14 (Teatro do Armazém), localizado na zona portuária de Recife. Tratava-se de um lugar muito quente, mas, para a estreia, estava prevista a climatização do ambiente, o que não ocorreu. Eu vestia um casaco com pele de animal nas mangas e na gola e, como era muito quente, sofri bastante com o calor. Mas nada comparado ao meu primeiro grande obstáculo naquele momento: entrar em uma aeronave. Tenho paúra de altura, mas, ao alçar o voo, “engoliria” uma crise de choro, estava desesperada. Com o tempo, tive que me acostumar com a situação, já que 2009 seria um ano de viagens.

O diretor compareceu a todos os eventos em Recife, tendo sido homenageado com o programa *Universo de Antunes Filho* (de 21 a 29 de março de 2009, nos teatros Santa Isabel, Hermilo e Armazém, além da Torre Malakoff), em comemoração ao seu aniversário, já que ele completaria 80 anos, sendo 60 de carreira teatral. Além da estreia de *A Falecida Vapt-Vupt*, foram apresentadas as montagens de *Foi Carmen* e cenas do *Prêt-à-Porter*. Estavam incluídos neste programa palestras, exposição, oficina e exibição do filme dirigido pelo diretor, intitulado *Compasso de Espera* (1975).

Em minha segunda viagem internacional, novamente, fui antes com Davi de Brito, ou seja, não acompanhamos o elenco. Este grupo seria bem maior do que os das viagens anteriores, pois, além de *A Falecida Vapt-Vupt*, estavam também os grupos de *Prêt-à-Porter 9*, *Coletânea 2* e o diretor Antunes Filho. Eu e Davi levamos como bagagem acompanhada o painel de PVC que compunha a plotagem da parede do bar. Os figurinos, os pequenos objetos de cena e as cortinas da coxia chegariam dias depois na cidade do Porto.

Logo após me hospedar no hotel, fomos conhecer o teatro e, em seguida, fui à marcenaria para verificar como estavam indo os trabalhos, como a confecção de mesas e da estrutura do cenário. Fui então acompanhando o andamento, conversando com a equipe do Teatro São João e aprendendo as regras e normas de segurança apresentadas pelos bombeiros para a montagem, que ocorreria em cima do palco italiano. Assim, para deixar já tudo organizado, providenciei a arrumação dos camarins e fiz a distribuição do elenco; como eu sabia quais atores e atrizes deveriam

ficar perto ou longe do palco, tinha que facilitar suas entradas e saídas para a troca de figurino durante a encenação.

Então, acompanhei toda a montagem, dentro das regras e normas do Teatro Nacional São João. O diretor, ao chegar de viagem, encaminhou-se diretamente para o teatro; estava quase tudo pronto e arrumado para o início do ensaio. Ao se sentar nas cadeiras da plateia, ele começou a testá-las para verificar o nível de visibilidade das cenas. Estava indo tudo bem até que, sob um ângulo na última fileira, ele percebeu que não era possível ver por inteira a figura de Zulmira deitada no caixão no chão do palco. O encenador então surtou, ele só não proferiu mais palavras desagradáveis à minha pessoa porque Davi de Brito o interrompeu em minha defesa, afinal, Davi havia me acompanhado proximamente em todo o processo de montagem, enquanto organizava a luz; o iluminador falou na mesma altura com o diretor (Davi era funcionário do Sesc, e uma das regras colocada por Antunes era jamais tratar mal um servidor).

Além dessa visibilidade prejudicada, o diretor queria também aumentar o número de pessoas na plateia, mas, segundo as normas dos bombeiros do teatro, isso não era possível, pois, para tal, seria necessário mexer na largura do corredor nas laterais da plateia, local que era a passagem do público. Senti-me desmoralizada e, quando tudo isso terminou, voltei para o hotel e em silêncio fiquei; sentia-me envergonhada perante os técnicos do teatro.

Estreamos no dia 14 de maio de 2009, no palco do Teatro Nacional São João, na cidade de Porto, em Portugal. Ficamos em cartaz até dia 24 de maio de 2009. Então, eu tinha uma rotina a ser seguida durante quatro dias da semana (já que apresentávamos de quinta a domingo): no período da manhã, eu sempre estava no teatro, na lavanderia, usando as máquinas de lavar, de secar e o ferro para passar as roupas do elenco; depois que abastecia os camarins, estava livre uma parte do período da tarde, mas tinha que me preparar para a apresentação logo mais à noite. Folgava nas segundas, terças e quartas-feiras, aproveitando para conhecer um pouco as cidades vizinhas de Porto.

Acabada a temporada, retornei à São Paulo e, nos dias seguintes à minha chegada, voltei para o CPT, já que tinha muito serviço na cenografia me esperando. Além de eu ter que desfazer todas as malas de figurinos de *A Falecida Vapt-Vupt*, tinha que reencontrar meu grupo que ficara em São Paulo trabalhando em alguns adereços para o futuro espetáculo *Policarpo Quaresma*. Antes de eu viajar, alguns

integrantes do grupo resolveram me acompanhar na futura montagem: Daniel Maeda (arquiteto) ficou responsável pela planta do espetáculo e Eliane Pincov pelas chaves da cenografia, além de cuidar da execução dos chapéus para uma das cenas do coro de Policarpo. Eu conversava por telefone ou por *e-mail* com ambos durante as semanas em que estive fora.

Quando *A Falecida Vapt-Vupt* retornou ao Brasil, ainda não havia estreado na cidade de São Paulo, tendo participado do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT) no dia 22 de julho de 2009, no ginásio do Sesc Rio Preto. Em todas as viagens, havia alguma história ligada ao cenário, e não foi diferente no FIT.

Eu havia enviado todas as plantas do palco do espetáculo *A Falecida Vapt-Vupt* para a produção do festival. Daniel, por ser um profissional da área da arquitetura, estava ao meu lado cuidando desse material, das medidas necessárias para a montagem do palco e da plateia do espetáculo. A ideia dos responsáveis por *A Falecida Vapt-Vupt* no Festival era construir uma “caixa” de madeira dentro do ginásio do Sesc, sendo que dentro estariam contidas a estrutura do palco e a plateia. Não sei o que aconteceu, mas, chegando lá, me deparei com as medidas erradas. A coxia era muito estreita, ou seja, era muito difícil transitar por elas; o espetáculo precisava das medidas que eu havia solicitado. Não havia distância ideal entre a plateia e o palco, além de que era inexistente o lugar para cadeirantes.

Quando cheguei ao ginásio e me deparei com o tamanho do problema, procurei me manter calma, já que também tinha passado por dificuldades com a montagem do cenário em Recife e em Portugal. Então, tomei uma atitude que sabia que poderia prejudicar um pouco a acústica do espetáculo, mas, como naquele momento não enxerguei outra solução, assumi toda a responsabilidade. Além das duas entradas existentes nas coxias, que abriam para fora da “caixa” de madeira, pedi que fizessem outras aberturas, pois, em vez de o elenco se movimentar por aquele espaço reduzido da coxia, transitaria pelo lado de fora. Solicitei também o isolamento total das laterais deste espaço (caixa de madeira, em que estavam contidos o palco e a plateia) com tapadeiras (longos panos pretos), a fim de deixar o elenco reservado; colocamos também cadeiras e sofás para acomodar os artistas entre uma entrada e outra para a cena, já que o camarim estava distante. Funcionou superbem e recebi muitos elogios pelo trabalho feito, mas não esperava que as notícias chegassem tão rapidamente ao CPT, já que, ao retornar, fui chamada para ir à sala do diretor (que não havia ido para

o FIT), onde escutei, de uma maneira um pouco áspera, a seguinte pergunta: “Você está querendo se aparecer?”.

A estreia em São Paulo foi em 14 de agosto de 2009, no espaço do CPT, no sétimo andar do Sesc Consolação. Permanecemos em cartaz até o dia 27 de fevereiro de 2010. A montagem da estrutura foi tranquila, tendo sido acompanhada por alguns dos meus assistentes junto à equipe contratada pelo Sesc para confecção e montagem do cenário. Assim, ao término do trabalho da equipe contratada, meu grupo entrou para a colocação do PVC do cenário, a fim de dar início aos ensaios para a estreia. Um fato interessante – soube pelos antigos integrantes do grupo – era que, que depois da estreia, Antunes não acompanhava o espetáculo em cartaz. Mas, em *A Falecida Vapt-Vupt*, foi diferente; o diretor não somente esteve no FIT como em todas as outras apresentações, ficou até o último dia do espetáculo; já o motivo pelo qual fez isso, eu não saberia dizer.

Nessa época, eu já havia me tornado uma integrante da equipe fixa do CPT, juntamente com Dona Ilza Guldani,²⁷ Rodrigo Audi, Emerson Danesi e Ligia Alves de Lima;²⁸ trabalhávamos todos os dias, cuidando das produções e do espaço. Ganhei então a liberdade para transitar por todas as dependências quando precisasse – obviamente, sem atrapalhar o andamento dos trabalhos de Antunes. Não atravessava a sala de ensaio caso estivesse ensaiando. Antunes não gostava que o interrompessem em suas atividades, já que isso cortava o fluxo de seu trabalho. Com o tempo, acabei aprendendo que deveria ficar espiando pelo vidro da porta, aguardando uma brecha para poder fazer a passagem no salão.

Se ele estivesse fazendo a direção de alguma cena, eu passava por trás do diretor, rente à cortina, quase flanando para não atrapalhar a concentração do grupo. Era diferente de quando estava reunido para conversar ou estudar, já que Antunes se calava, só me observando, e o elenco acompanhava com os olhos; o diretor aproveitava de vez em quando para fazer alguma graça (isso sempre dependia de seu humor) ou algum comentário quando eu estava saindo pela porta. Cheguei até a perguntar para um dos atores o que ele falava a meu respeito, ao que o ator comentou que estava presente quando ouviu do diretor que eu parecia uma formiguinha, trabalhando sem parar, devagar e continuamente.

²⁷ Responsável pelo acervo de vídeos do CPT.

²⁸ Secretária de Antunes Filho, funcionária do Sesc responsável pelos trâmites administrativos.

Já estávamos produzindo o espetáculo *Policarpo Quaresma* desde março daquele ano. Eu me dividia entre a manutenção dos figurinos, adereços e cenário de *A Falecida*, na representação da personagem de Edward Hopper e na produção de *Policarpo*.

Em entrevista, Erick Gallani²⁹ relatou que, logo em seguida à estreia da montagem de *A Pedra do Reino* (agosto de 2006), o encenador lhe havia entregado um livro para estudo: tratava-se da biografia de Lima Barreto, escrita em 1946 pelo jornalista Francisco de Assis Barbosa. Naquela época, o diretor já estava pensando em montar o espetáculo *Policarpo Quaresma*. Ele tinha a pretensão de começar a ensaiar a peça após a estreia de *Senhora dos Afogados*, mas optou por realizá-la em 2009, depois de *Vapt-Vupt*.

Lima Barreto nasceu e viveu na antiga capital do Brasil, tendo presenciado o final da Monarquia e o começo da República brasileira. Em suas obras, o escritor narra o período histórico, o seu patriotismo e seus dramas pessoais ao abordar sua vida em família por meios de seus personagens. Assim que soube da intenção de montagem de *Policarpo Quaresma*, iniciei meus estudos por conta própria, tendo convidado Michelle Boesche para me acompanhar até o Rio de Janeiro. Fomos, então, para a pesquisa de campo.

Ao chegarmos na rodoviária ao amanhecer do dia, iniciamos as visitas pelo Palácio do Catete. Ali, observamos as roupas, os acessórios pessoais (de higiene pessoal, como pentes e enfeites para cabelo) e os utensílios domésticos utilizados no dia a dia. O prédio, no que se refere à arquitetura e à decoração, foi feito com base nos Palácios de Veneza e de Florença, na Itália, no estilo neoclássico europeu; em minha opinião, foram os pontos mais fortes da visita ao edifício. De lá, seguimos para o centro histórico, fomos à Biblioteca Nacional à procura do mapa original do Brasil de 1895 e, com as mãos calçadas em um par de luvas brancas de tecido, não só consegui vê-lo, como também tocá-lo.

O tempo estava se esgotando, pois já estávamos no meio da tarde. Fomos então ao Museu Histórico do Exército Brasileiro, localizado no Forte de Copacabana; ali, documentei por meio de fotos o acervo de indumentárias, armas e acessórios

²⁹ Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1p5-ViKHPKdIxikB5vXvCqSvrnI9DLBoB/view?usp=sharing>

militares, tendo terminado o dia no Café Colombo (fundado na cidade do Rio de Janeiro em 1894), localizado ali mesmo no Forte.

Busquei aproveitar ao máximo essa viagem, ainda que minha permanência naquela cidade fosse curta. Ver e sentir onde se ambientava a trama, desde a arquitetura até o clima litorâneo, com certeza fez toda a diferença no desenvolvimento de meu trabalho. Tratei de documentar tudo o que fosse possível, no intuito de formar uma ideia mais precisa acerca de como era a antiga capital do país no final do século XIX. Terminado o dia, fomos direto para a rodoviária; depois de algumas horas, retornávamos para a cidade de São Paulo.

Passada uma semana, fiz um passeio com a família à cidade de Itu, no interior paulista. Um lugar importante no final do século XIX, por ter abrigado os principais articuladores do processo que culminou na Proclamação da República do Brasil, em 1889. Ainda nesta cidade, fui ao Espaço Cultural Almeida Júnior, construído pelos barões ituanos; à Casa Imperial, que, por diversas vezes, hospedou a família imperial; à Fábrica São Luiz, na região central, inaugurada em 1869, que abrigou a primeira fábrica de tecidos movida a vapor; e ao Museu Republicano de Itu, que sediou a famosa reunião na qual se efetivaram as bases do Partido Republicano Paulista e que deu a Itu o título de “Berço da República”.

Apesar de já estar adiantada nas pesquisas, os trabalhos realmente se iniciaram quando o diretor distribuiu funções a seus dois assistentes (Erick Gallani e Michelle Boesche) e a um grupo de atores. Para a cenografia, fez um recorte de 1895 a 1930, tendo delimitado esse período para os meus estudos. Ele me indicou alguns filmes, uma exposição na Pinacoteca e artistas plásticos para a construção das máquinas que haveria em cena; a partir disso, fiz o meu caminho; na verdade, já estava fazendo.

A pesquisa de campo já havia ocorrido na cidade do Rio de Janeiro e em Itu, mas eu precisava saber o que acontecia além das fronteiras do Brasil: qual era o cenário mundial no final do século XIX e início do XX? O que estaria acontecendo na Europa e na América do Norte? Quais eram os assuntos sobre tecnologia, ciência – o que teria sido descoberto ou inventado? Como eram a política, as guerras, a filosofia e a cultura naquele momento?

A partir do geral, fui ao específico, fui afunilando e voltando-me mais para o contexto do Brasil, até chegar à capital do país – na época, o Rio de Janeiro. Precisava saber sobre o final da Monarquia e o início da República, este era o foco principal

naquele momento. Para o trabalho do diretor, sempre tínhamos que partir do realismo – aqui, no caso, de fatos históricos – para depois caminhar para a adaptação da obra, realizada pelo próprio encenador. Posso afirmar que este seria mais um ponto de pedagogia no aprendizado.

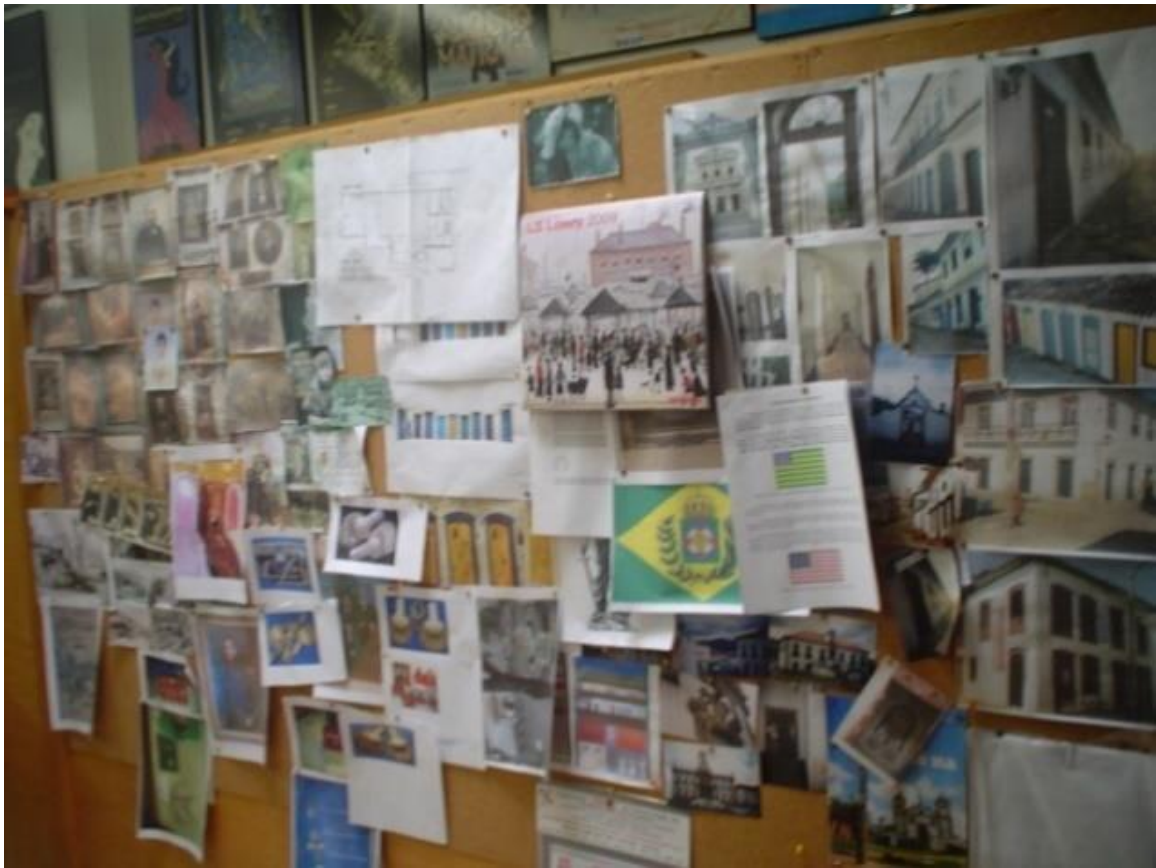
Paralelamente, continuei vendo obras pictóricas que retratavam aquele período. Deste modo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundamental, já que eu sempre procurava ver as obras de José Ferraz de Almeida Júnior, pintor que destacava a vida cotidiana do povo simples brasileiro no século XIX e XX. Logo mais adiante, Antunes me recomendaria ver neste mesmo museu a Coleção Brasileira Iconográfica. Lembrei-me dos vestidos da classe nobre da sociedade e perguntei a Antunes se era aquilo que ele queria, ao que ele me respondeu: “Claro que não, nós somos tupiniquins”. Entendi na hora que ele queria uma versão simplificada daquelas roupas.

Aproveitei a visita ao Museu do Ipiranga (Museu Paulista), que faz parte do conjunto arquitetônico do Parque da Independência, para conhecê-lo. Consultei uma edição rara de uma publicação oficial do Ministério da Guerra, intitulada *Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922: obra comemorativa do Centenário da Independência do Brasil*, de autoria de José Wash Rodrigues, publicada em 1922. Tratava-se de uma detalhada compilação de pranchas com imagens em cores dos uniformes do Exército Brasileiro desde o século XVIII. Como eu já havia visto réplicas dos uniformes no Forte de Copacabana, não restavam mais dúvidas acerca de como eram seus trajes, mas caso estas surgissem na hora de costurar, era só eu olhar para as pranchas, já que estas traziam desenhos detalhados do vestuário militar.

Em meus materiais não havia muitos dados sobre a Marinha; estas informações foram as mais difíceis de conseguir. Entrei então em contato com a Marinha do Brasil, da qual recebi a indicação sobre o *Livro Serviço de Documentação da Marinha: História Naval Brasileira*, do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) do Brasil.

Eu estava procurando imagens sobre a desavença entre o Exército e a Marinha brasileira, ocorrida no período da revolta armada, em 1893, que culminou nos ataques ao encouraçado Aquidabã. Já havia coletado dados suficientes para montar meu painel de pesquisa, importante para todos. Os atores e o diretor podiam acompanhar o desenvolvimento da pesquisa e os trabalhos na cenografia, contribuindo com informações para a montagem (Figuras 56, 57, 58, 59, 61 e 62).

Figura 56: Painel de pesquisa



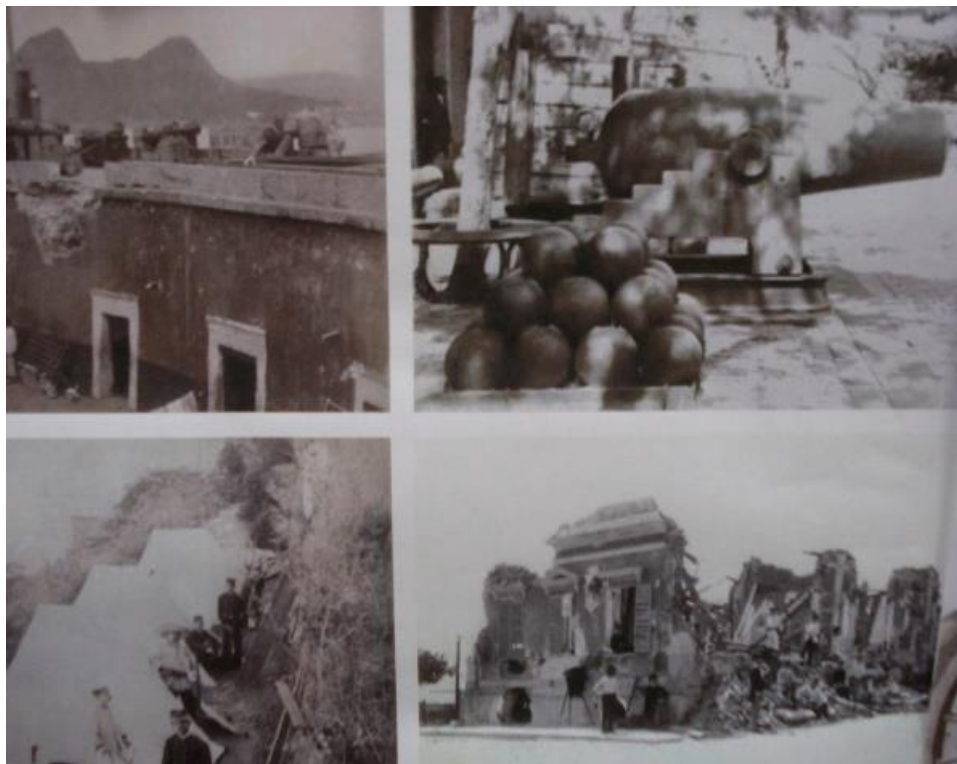
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 57: Painel de pesquisa



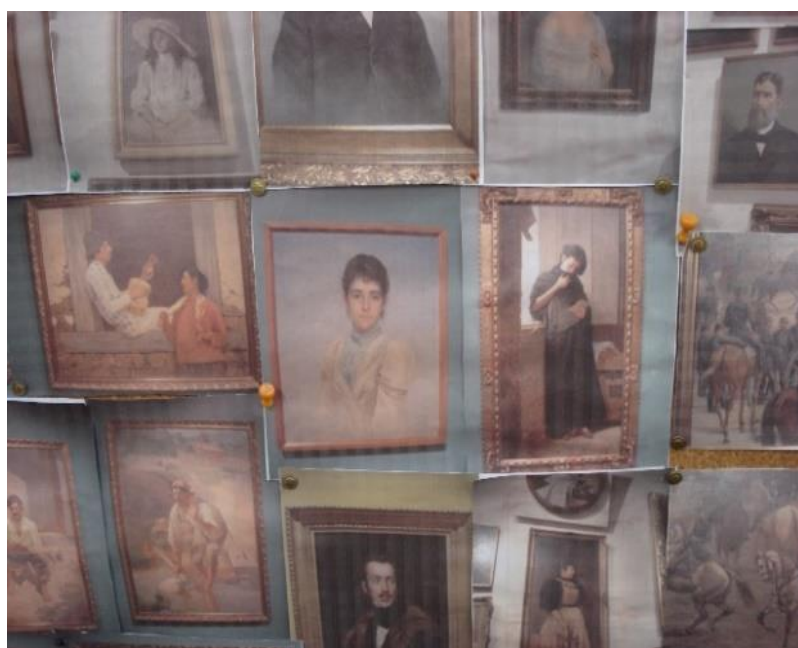
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 58: Painel de pesquisa



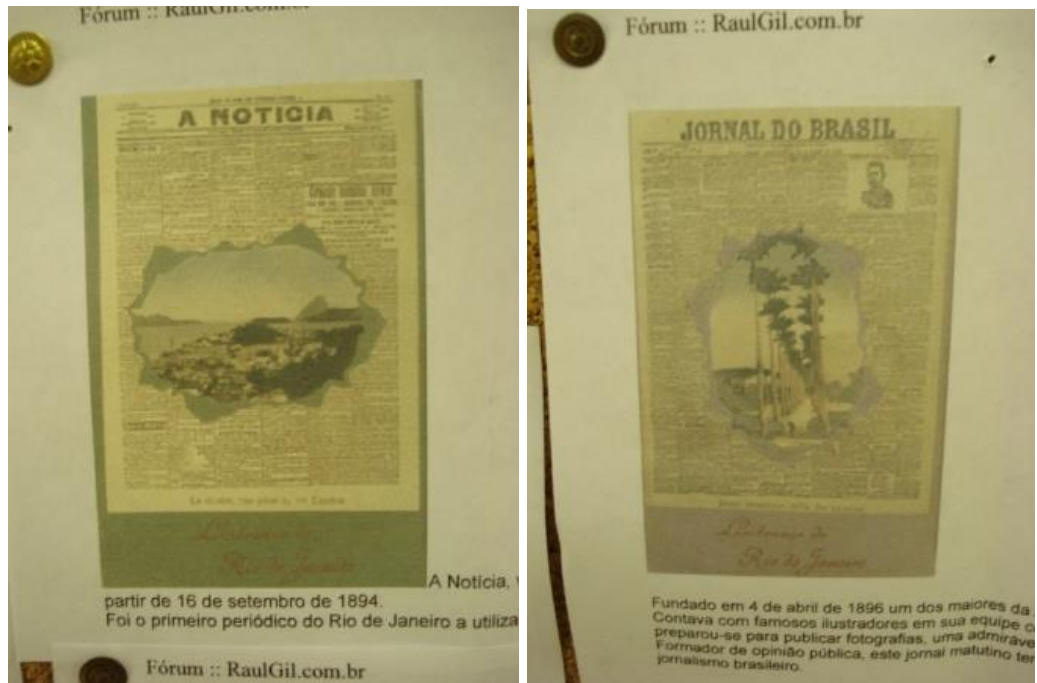
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 59: Painel de pesquisa



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 60: Paineis de pesquisa

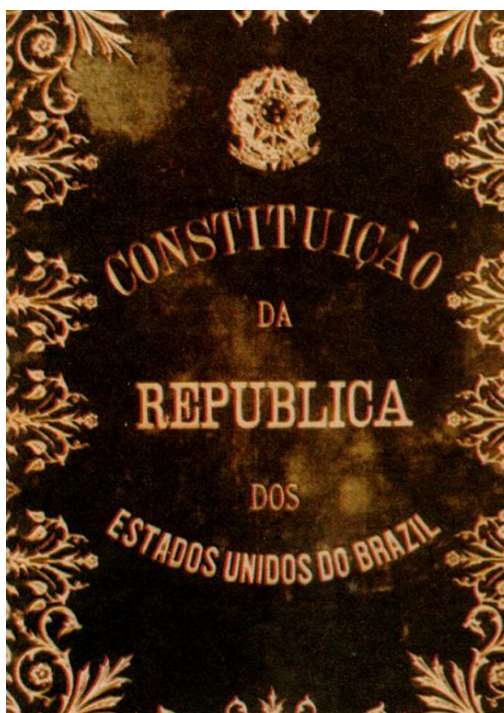


Fonte: Acervo pessoal.

Figura 61: Paineis de pesquisa



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 62: Painel de pesquisa

Fonte: Acervo pessoal.

Vale ressaltar aqui, novamente, que muitas das referências para o elenco não eram as mesmas para a cenografia: tínhamos materiais similares de pesquisa, mas o diretor oferecia algumas indicações de acordo com a função de cada um. Na cenografia, havia algumas referências específicas para a criação de objetos de cena e figurinos.

Então, dei continuidade aos meus trabalhos assistindo aos seguintes filmes para a concepção dos figurinos:

- *O Incrível Exército de Brancaleone* – filme italiano de comédia e aventura, lançado em 1966 e dirigido por Mario Monicelli;
- Os Irmãos Marx – artistas norte-americanos, um grupo de irmãos comediantes que faziam teatro, cinema e televisão. Algumas de suas obras no cinema foram: *Por Conta do Bonifácio*, de William A. Saiter, 1938; *Diabo a Quatro*, de Leo McCarey, 1933; e *Copacabana*, de Alfred E. Green, 1947;
- *The Madwoman of Chailot* – de Bryan Forbes, 1969.

Mal havia dado início à produção do figurino e o diretor já me solicitava grandes adereços: as máquinas para a cena do sítio. Ele tinha pressa e já me passava nomes

de grandes artistas plásticos como referência, cujas obras foram fundamentais para a minha criação. As máquinas de cena tinham movimentos e várias funções. As mais importantes eram o carro para a condução de Policarpo (personagem principal) e as outras cinco para a análise do tempo, da qualidade do solo e da distância percorrida. Praticamente quase todas foram construídas com materiais reciclados.

1.6.10 Referências para objetos de cena: as máquinas de *Policarpo Quaresma*

- Jean Tinguely: artista suíço do Novo Realismo que utilizava em suas obras materiais do cotidiano, os quais eram desperdiçados pela sociedade de consumo. Ele construía e transformava em obra de arte essas máquinas sem função, sem proporção, inúteis e descoordenadas.
- Hans Rudolf Giger: artista suíço do Realismo Fantástico; dentre seus vários trabalhos, um lhe rendeu um Oscar em 1980. Ele criou um personagem-título para contracenar com a atriz Sigourney Weaver em memoráveis cenas de terror e ficção científica no cinema mundial.
- Tadeusz Kantor: artista, diretor, cenógrafo e pintor polonês. Como pesquisa, foram considerados os filmes: *I Shall Never Return*, *Today is my Birthday*, *Wielopole*, e *Let the Artists Die*.

Cheguei a produzir alguns adereços em escala menor, com os quais obtive resultado favorável, mas que eram de pouca durabilidade. Um dos fatores mais importantes era justamente a resistência, afinal, os espetáculos de Antunes, entre a montagem e o tempo em cartaz, variavam entre dois e três anos (alguns chegaram a durar dez anos).

Eu precisava naquele momento de um profissional bem específico, então, acabei conseguindo o contato de um aderecista, Jesus Pedroso, que fazia trabalhos para teatro, televisão e, principalmente, para filmes. Procurei-o e agendamos um horário para conversarmos.

O seu endereço era do lado oposto da cidade, mas o Sesc me concedeu transporte de táxi para todas essas visitas. Mal havia começado a montagem e já me faltava tempo; eu não tinha nenhum desenho (croquis) para apresentar minhas ideias e já estava seguindo para a primeira reunião. Procurei em minha bolsa um pedaço de papel e lápis e, ali mesmo dentro do táxi, comecei a rabiscar.

Chegando a seu ateliê de trabalho, relatei minhas referências e mostrei-lhe meu rascunho. Expliquei-lhe como deveriam funcionar as máquinas, seu deslocamento, quais movimentos deveriam realizar, qual som deveriam emitir, enfim, eram engenhocas que precisavam funcionar. Ele gostou e afirmou que entendia o que eu queria; montamos então um cronograma de trabalho, com as datas de entrega.

Ao retornar para o CPT, a secretária de Antunes agendou uma visita acompanhada de um funcionário do Sesc, com destino a uma área de triagem de lixo reciclado da prefeitura de São Paulo. Fiquei à vontade para selecionar e separar o material necessário para a construção das máquinas, levando-o para o adrecista. Toda semana eu atravessava a cidade para poder acompanhar o desenvolvimento do trabalho do rapaz e de seu assistente.

Foi incrível! Ele praticamente reproduzia os meus desenhos e, se precisasse, acrescentava ou mudava algo de acordo com as minhas solicitações; todas as máquinas tinham movimentos.

Chegou o dia da entrega das primeiras máquinas e, novamente, eu veria o diretor muito feliz, dando gargalhadas, andando de um lado para o outro e chamando o grupo do CPT para ver o resultado do trabalho (Figuras 63, 64 e 65).

Figura 63: Máquinas para avaliação do solo



À esquerda, Lee Taylor (personagem Policarpo Quaresma). À direita, Geraldo Mário (personagem Anastácio). Fonte: Fotografia de Adalberto de Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 64: Máquina

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 65: Máquina

Fonte: Acervo pessoal.

Nos dias que se seguiram, o encenador não parava de solicitar adereços. Uma parte (as máquinas), o aderecista Jesus realizava (os trabalhos deveriam ser

entregues ao longo do ano), já a outra, eu e meus assistentes fazíamos no expediente noturno, das 18 às 22 horas.

O ator Lee Taylor foi o protagonista do espetáculo. Ele usava uma cadeira de rodas para fazer as suas marcações; o diretor me pediu, então, para construir um carro a partir da cadeira de rodas. Essa máquina foi mudando aos poucos, mas sem perder a primeira estrutura montada. Tais mudanças se deram de acordo com a necessidade estética e a adaptação às medidas do ator. Na primeira vez, o diretor achou que tinha de ser maior e com luzes acendendo e apagando, já que esta deveria chamar mais a atenção do que todas as outras máquinas.

Passei então a incrementá-la com os seguintes elementos: coloquei, na parte de trás do carro, um lugar para queimar incenso (Geraldo Mário foi quem sugeriu o incenso, já que havia sido utilizado também em outro espetáculo no CPT); dois tubos como se fossem chaminés, que alternavam subindo e descendo na vertical, sendo que a fumaça do incenso saíria por esses dois tubos; quando Geraldo Mário empurrava o carrinho, movimentava uma placa circular, que possuía um desenho de forma espiral em movimento. Com quase tudo pronto, ainda havia um detalhe faltando na máquina, que eu não sabia o que era, mas descobri quando olhei novamente minhas imagens das pesquisas: eram as obras de Tinguely. Era a parte da frente do carro, o ator usaria como pedais; foram então feitos de colher, que provocavam um barulho ao se movimentarem.

Meu cenotécnico, Ronaldo Dimer, deveria preparar a queima do incenso dez minutos antes de a máquina entrar em cena. O trabalho era feito em uma área afastada do palco. Antes, ele contrarregrava o carro na coxia que dava entrada à cena, e, no minuto final, trazia as brasas do incenso e as encaixava em lugar específico do carro. Como resultado do trabalho, a máquina tinha cor, movimento, fumaça, luzes, barulho e o personagem sentado no alto, movimentando-se com o pedal (Figuras 66 e 67).

Figura 66: Carro do Policarpo Quaresma



Sentado no carro máquina: Lee Taylor (personagem Policarpo Quaresma).
Em pé: Geraldo Mário (personagem Anastácio). Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT,
Grupo Macunaíma.

Figura 67: Lee Taylor



Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

O diretor ficou muito empolgado com o resultado obtido; às vezes solicitava pequenas alterações, a fim de facilitar o manuseio por parte do ator. Foram idas e vindas, até mesmo porque o ensaio demorou um ano, e nesse meio tempo as máquinas quebravam e os profissionais tinham de ir arrumá-las.

1.6.11 Os assistentes na exposição de maquetes de Lima Barreto

Do grupo que me acompanhou em *A Falecida Vapt-Vupt*, somente um encerrou seu percurso, saindo do CPT; de todo modo, mantivemos o período da noite para a produção. O diretor havia me solicitado bonecos com as medidas de um ser humano de altura média, e me questionava como eu iria resolver a questão da durabilidade desses adereços (já que esses bonecos seriam arremessados ao chão).

Eu tinha de fazer um protótipo para poder achar soluções, então fazia nos dias em que não assistia aos ensaios, porque neles me solicitavam a semana inteira, principalmente quando estavam fazendo os corridos. Assim, para poder dar conta de tudo, eu estava presente somente dois dias na semana.

Quando pronto, apresentei aos assistentes. Expliquei-lhes quais eram as exigências do diretor e como foi todo o procedimento de construção. A partir disso, cada um produzia um boneco, tendo liberdade apenas de criar a expressão facial, porque o restante do processo deveria ser do modo como eu havia concebido: executei uma estrutura para que o corpo aguentasse as manipulações em cena. Havia, ainda, a questão estética, ou seja, tínhamos de seguir uma linha, pois, já que os bonecos seriam vestidos como militares, era essencial que mantivessem um certo padrão (Figuras 68 e 69).

Figura 68: Soldado boneco



No chão: Tatiana Lenna. Soldado: Igor Fiori. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Figura 69: Cabeças dos bonecos

Assistente Luana de Paula. Fonte: Acervo pessoal.

Eu precisava de chapéus femininos, solicitei então que assistissem ao filme *The Madwoman of Chailot*, a fim de que pudessem usar a obra como referência. Tiveram total liberdade para criá-los e confeccioná-los, precisávamos desses adereços para compor os figurinos na cena da morte de Ismênia. Também trabalharam nos buquês para a festa de casamento, ajudaram-me a colocar brilho no vestido de noiva; quando falo “me ajudaram” é porque estávamos tão entrosados que, ao chegarem ao setor depois das 18 horas, continuavam o trabalho que eu já havia começado durante a tarde, e o finalizavam. Eram pessoas incríveis, que me ajudaram muito, tanto nos processos de montagens como em minha saúde mental.

Antunes, em sua sala, no meio de uma conversa, disse: “A Rosângela é agregadora”. Não concordei e levei uma bronca: “Fica quieta! Eu estou falando que é, é”. No fundo, acho que ele tinha razão, pois fiz muitos amigos ao longo dos anos no Sesc.

Para o segundo semestre, o diretor pretendia fazer uma exposição sobre Lima Barreto; a abertura seria no coquetel de estreia do espetáculo *Policarpo Quaresma*. As únicas informações que eu tinha naquele momento eram: que eu teria que apresentar maquetes tendo como base as obras de Lima Barreto; que Antunes iria assinar a idealização; que eu seria a coordenadora do projeto; e que J. C. Serroni seria o responsável pela arquitetura cênica da exposição.

Pensei comigo: “Mas em que horário irá acontecer a produção dessas maquetes? Em que espaço físico?”. A cenografia estava tão sobrecarregada de

materiais para a realização dos trabalhos que já estavam em andamento, que não havia tempo sequer para ir ao banheiro ou para descer na lanchonete para comer algo. Então, permaneci aguardando as próximas coordenadas, que não vieram.

Como não havia mais tempo para esperar, comecei a agilizar e solicitei à secretária administrativa a abertura das inscrições para cenografia. Realizei as entrevistas e a seleção das pessoas, além de ter solicitado verba para a compra de material para a construção de maquetes (processo demorado e burocrático). Em seguida, procurei Erick Gallani, uma pessoa importante para os estudos do projeto (porque, além de ator, ele era também um dos estudiosos do grupo de Antunes e desempenhava, naquele momento, assistência no espetáculo do diretor), expliquei-lhe o que estava acontecendo e ele aceitou me ajudar. Quero deixar aqui este registro porque no meu ponto de vista, infelizmente, ele não recebeu os devidos créditos no programa daquela exposição.

Montei meu plano de aula e separei o que deveríamos estudar: romances, sátira, conto, artigos e crônicas, além de outros. Passei para o Erick o que eu estava pensando sobre os estudos e os horários dos encontros, que seriam realizados à noite, de modo a intercalá-los com os trabalhos noturnos da cenografia. Naquele momento, estávamos prontos para começar.

O diretor foi até minha sala para me comunicar que gostaria que todos os meus assistentes participassem da exposição. Na hora, não concordei com tal proposição: como eu faria sem o grupo? Jamais conseguiria entregar o espetáculo do *Policarpo Quaresma*. O diretor insistiu; na hora, eu sabia que estava de novo sozinha, o único tempo que teriam para me ajudar seria à noite, mas não conseguiriam estar todas as noites no CPT, seria muito cruel. Eles trabalhavam durante o dia, seriam meses de trabalho, com certeza, muitos desistiriam. Eu já conhecia a sobrecarga de trabalho e não desejava que eles passassem por isso.

Depois que passou meu nervosismo, entendi o pedido feito: Antunes gostaria de dar mais oportunidade a esse grupo, já que eles estavam nos acompanhando desde *A Falecida Vapt-Vupt*. Então, acalmei meu coração, achei justa a proposta e assim foi feito.

Para as aulas teóricas, todos permaneciam juntos; para as aulas práticas, fizemos uma divisão, de modo a favorecer a agenda de cada um e, assim, revezavam-se durante as noites para executar as maquetes; eu permaneceria toda noite na

cenografia, trabalhando, já que precisava fazer a maquete do *Policarpo Quaresma*. Sim, o diretor queria um cenário.

No final do dia, o espaço sofria transformações: minha bancada de trabalho ficava vazia, já que tudo era devidamente guardado em cima dos armários ou embaixo das mesas, ou seja: onde eu achava um lugar, eu guardava, porque era preciso abrir espaço para os trabalhos, já que seriam muitas maquetes.

Começamos o projeto. Solicitei aos integrantes um levantamento acerca das publicações do autor: trouxeram-me dezesseis títulos de Lima Barreto. Dividi as obras entre o grupo e, como tarefa, deveriam ler e fazer um resumo. Na cenografia, Erick Gallani começou ministrando a parte teórica, a partir da narração dos resumos dos integrantes.

Foi o jeito que achei para que todos conhecessem o trabalho do autor (todos, inclusive eu, só conheciam *Policarpo Quaresma* pela adaptação feita por Antunes). A conclusão acerca dessas primeiras aulas foi que todos os materiais reunidos eram fragmentos da vida do autor: conseguíamos enxergar Lima Barreto em sua integralidade, e isso proporcionou maior liberdade para a expressão artística de cada pessoa.

Partimos então para a prática: cada integrante fez sua lista de material, que repassei ao Sesc, e logo iniciamos. A partir daquele momento, eu só encontrava meus assistentes para trabalharmos na execução das maquetes. Foi assim até a inauguração.

No dia da montagem, eu tinha que estar assistindo ao ensaio geral ao lado de Antunes, mas não poderia estar em dois lugares ao mesmo tempo. Chamei então uma parte dos expositores (aqueles que faziam assistência, meses atrás) e passei-lhe a responsabilidade de acompanhar e tirar todas as dúvidas da assistente de J. C. Serroni, a responsável pela montagem da arquitetura cênica.

Para fechar o ciclo do grupo, o Sesc fez um convite aos expositores para trabalharem como monitores na exposição. Alguns aceitaram e, de contrato assinado, começaram a atender o público, narrando como se deu todo o processo de construção das maquetes (Figuras 70, 72, 73, 74 e 75).

Figura 70: Diário íntimo



© Emídio Luisi

Cenógrafa Larissa de Freitas Medeiros. Fonte: Emidio Luisi.

Figura 71: Recordações do escrivão Isaías Caminha



© Emídio Luisi

Cenógrafa Eliane Pincov. Fonte: Emidio Luisi.

Figura 72: Diário íntimo



Emidio Luisi

Cenógrafo Willian Gama. Fonte: Emidio Luisi.

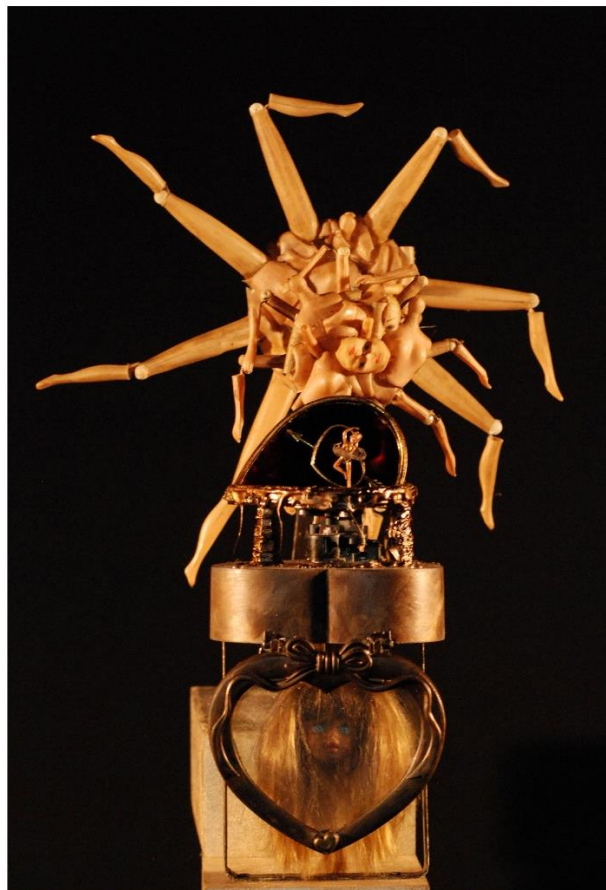
Figura 73: Marginária



© Emidio Luisi

Cenógrafa Mariana Soares Leme. Fonte: Emidio Luisi.

Figura 74: Clara dos Anjos



© Emidio Luisi

Cenógrafa Carla Franco Massa. Fonte: Emidio Luisi.

Figura 75: Numa e Ninfa



Cenógrafa Livia Loureiro. Fonte: Fotografia de Willian Gama.

1.6.12 O cenário – *Policarpo Quaresma*

Bem no começo de *Policarpo Quaresma*, o diretor me procurou na cenografia para falar sobre o seu desejo de um cenário para o espetáculo: seria móvel, estaria guardado no urdimento e, em determinado momento, desceria para o palco. Pedi para que Daniel me ajudasse com uma pesquisa sobre os tipos de portas usadas em Minas Gerais naquela época, já que o diretor havia me pedido uma parede com uma sequência de portas.

Utilizei a verba que recebia para meu transporte e alimentação e paguei para Daniel fazer a maquete. Ele fez um belíssimo trabalho, mas o diretor não aprovou, pois ele queria algo muito mais simples; já a segunda maquete eu mesma fiz, porque Daniel já estava no grupo da exposição e eu não queria sobrecarregá-lo. Enquanto o grupo executava suas criações, eu fazia a minha. O resultado foi positivo: o diretor aprovou.

Eu tinha dois arquitetos no grupo: o Daniel e a Marília Gallmeister (que depois se tornaria integrante do Teatro Oficina). Pedi-lhes que me acompanhassem no projeto da construção do cenário, e eles aceitaram. Também achei necessário termos um engenheiro; não duvidava dos dois, mas só queria fortalecer o grupo, pois um cenário móvel não era algo que me deixava tranquila. A única equipe que eu tinha era a dos que estavam na cenografia, ou seja, eu não possuía equipe profissional de cenotécnicos, de marcenaria etc. Eu poderia somente entrar com a arte, a concepção, pois, como havia no Sesc um cadastro de empresas prestadoras de serviço, e era a instituição a responsável por contrato e pagamento, achei que seria o mais adequado seguirmos por esta via.

Depois que a maquete foi aprovada, foi realizada a planta do cenário, então, agendei uma visita técnica ao palco do Teatro Anchieta. Estávamos presentes eu, os dois arquitetos e o engenheiro, também proprietário da empresa responsável pela construção e instalação do cenário. Os funcionários do teatro também estavam lá para nos receber, mostrar o maquinário e passar todas as informações de que o engenheiro precisasse, e assim foi feito.

Tudo pronto, Antunes deu um prazo para a entrega. Durante as semanas, eu e os dois arquitetos nos revezávamos em visitas à marcenaria, a fim de acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos.

Chegou então o dia de instalação da estrutura. A equipe da empresa contratada trabalhou durante o dia todo sobre o palco do Anchieta, mas, infelizmente, não fez a arte nas portas. Eu estava junto, na plateia, acompanhando os trabalhos, observava o responsável trabalhando junto à sua equipe de montagem. Depois que terminaram o trabalho de instalação, Marília e Ronaldo Dimer (cenotécnico, expositor, artista visual), que estavam acompanhando na plateia, desceram para o palco e começaram a trabalhar na arte. Foram noite adentro e seguraram a barra toda, pois eu já não tinha mais forças, já não dormira a noite anterior e duas noites seguidas seria muito para mim. O trabalho ficou pronto no dia seguinte, quase na hora do almoço, e já no começo da tarde todos do elenco e o diretor iriam descer.

O resultado ficou esplendoroso; o acabamento, que Marília e Dimer deram, era impecável. Já estava na hora de subir o cenário para fazer os primeiros ensaios no palco do Anchieta, mas, ao acionar o mecanismo, o cenário não subiu, e o engenheiro e sua equipe não conseguiam resolver o problema.

Estava à frente de um profissional capacitado para aquela função e não assumia nenhuma responsabilidade. Meu mundo caiu, o encenador ficou uma fera, não me dirigia a palavra, começou a me ignorar. Foi direto tratar com o engenheiro e, muito simpático, pediu ao profissional um outro cenário, igualzinho, mas com a estrutura de isopor, porque precisava ficar leve. Acertou os detalhes da entrega e finalizou a conversa. O diretor solicitou a retirada do cenário e a equipe do engenheiro acatou. A partir daquele momento, iniciaram-se os ensaios.

Um ano antes, os ensaios de *Policarpo Quaresma* haviam começado, Antunes pedira a seus assistentes para marcarem as larguras das portas no chão, com fita crepe. Assim, os atores faziam suas marcas de entrada e saída, como se fossem portas. Então, até a chegada do próximo cenário, eles utilizaram essas marcas no Teatro Anchieta.

Procurei acompanhar a nova construção, mas o diretor havia me colocado de lado. Enviei os dois arquitetos para verificarem se estava indo tudo bem com a estrutura do novo cenário; pedi para questionarem sobre a segurança, afinal, a temperatura no urdimento era muito alta devido aos equipamentos de iluminação. De

acordo com o grupo da empresa, eles iriam passar um produto anti-incêndio. Fiz o que podia, mesmo estando à distância.

Voltei ao Anchieta para acompanhar a nova montagem. Apesar de não subir no palco, eu via tudo sentada na cadeira da plateia. Desta vez, o engenheiro trouxe um artista para realizar o envelhecimento das portas; foi mais uma noite sem dormir, pois, permaneci ali. Eles terminaram por volta das 10 horas da manhã do dia seguinte, subiram o cenário e o deixaram suspenso para o ensaio. Eu estava totalmente esgotada, peguei um táxi e fui para casa, desmaiei no sofá.

O telefone tocou, atendi. Era Rodrigo Audi me informando que houve problemas e o cenário havia sido cancelado. Ele sempre foi brincalhão, então, não levei a sério o que ele havia dito e voltei a dormir. Quando acordei, lembrei-me do telefonema, mas já era o final do dia quando liguei rapidamente para o CPT. O cenário havia sido cancelado, pois não se sustentou no alto. Houve falha técnica na instalação.

Fiquei sabendo que Antunes chegou a chamar J. C. Serroni para tentar resolver o problema, mas não havia muito o que fazer. Nervoso, ele então descartou o cenário. Resumo da “ópera”: assumi toda a responsabilidade.

Atualmente, faço instalação cênica ou ambientação cênica, mas não trabalho com cenários móveis, meu foco está no conceito e na arte final do trabalho. Um exemplo: recentemente (março de 2023), fiz parte de uma expografia do MAB na FAAP. A exposição foi realizada com o acervo do museu, com roupas de estilistas brasileiros, dentre eles, Lino Villaventura, Ronaldo Lourenço, Jum Nakao e Glória Coelho. Eu simplesmente “vesti” a sala Annie com uma cortina de 90 metros de comprimento por seis metros de altura; em sua composição, algodão, linho e 50% de fibras de garrafa PET. O trabalho foi bem reconhecido, rendendo-me elogios por parte de estilistas e da curadoria. Às vezes, trilhamos caminhos dolorosos para chegarmos ao que realmente nos toca, ao que nos move.

1.6.13 Figurino – *Policarpo Quaresma*

Antunes olha para a História do Brasil do final do século XIX e utiliza-se dos fatos ocorridos durante o século XX para vir perpassando a obra de Lima Barreto, a qual narra o final da monarquia e o começo de um Brasil republicano que tem suas raízes no colonialismo europeu. A vida do diretor foi praticamente construída no século passado, o que fez com que ele trouxesse sua herança para o palco no século XXI,

sendo a mais forte de todas a modernista, a qual o influenciou tanto em sua vida pessoal como em sua arte. Os fatos históricos ocorridos em torno da sociedade mundial, tanto no campo das artes quanto no da tecnologia, ciência e política, além dos males, das pestes, guerras, alteram leis, códigos, normas, direitos, enfim, tudo aquilo que nos define como sociedade atualmente.

O diretor discorreu sobre tudo isso, por meio do elenco, dos figurinos e objetos de cena em um palco nu. Ele trouxe para a encenação o Teatro de Revista (1920 a 1960), as duas Grandes Guerras Mundiais, o cinema, a música (por exemplo, o *jazz*) etc. A ditadura militar brasileira vem representada em um interrogatório, em que um dos personagens, o acusador, utiliza um quepe e um sobretudo na cor preta – imagetivamente, uma figura nazista. Não é à toa que Antunes e Fernando Aveiro, o intérprete do personagem, foram buscar no acervo do CPT um traje que fora usado no espetáculo *Fragmentos Troianos*, encenado em 1999, com direção de Antunes, que fazia referência ao nazismo alemão.

A quantidade dos figurinos e a maneira como foi resolvida a sua troca fizeram com que o espetáculo tivesse dois momentos paralelos, quais sejam: o que está em cena e os que estão nas coxias. Tudo precisava ser devidamente coreografado e milimetricamente realizado, ou seja, deveria estar alinhado ao tempo da encenação, a fim de que os atores pudessem retornar ao palco na hora certa. Logo, qualquer obstrução atrasaria a entrada dos atores em cena, como no caso da atriz Angelica Colombo, que saía de cena e começava a correr pela coxia, contornando o palco pelo fundo (por trás da rotunda), para poder entrar em cena na coxia oposta à de sua saída. Caso algo atrapalhasse, ela não voltaria para sua interpretação com uma sombrinha na mão, declamando o texto sem demonstrar cansaço.

Vale a pena ressaltar aqui a organização e o companheirismo de todos os atores e atrizes nas trocas dos figurinos. Em média, eram de dez a treze trocas por integrantes, uns com mais, outros com menos, salvo o protagonista, que possuía apenas quatro trocas.

1.6.13.1 Figurinos que compunham os coros

Dentre os filmes para estudo, *O Incrível Exército de Brancaleone*, de Mario Monicelli, de 1966, foi uma das referências para o coro dos soldados (eram atrapalhados, capengas). A obra me ajudou a resolver as trocas de roupas, já que os

trajes seguiam a estética dos uniformes militares da época, mas eram desprovidos de elegância, sendo, na maioria das vezes, em número maior do que o tamanho do intérprete. Esses detalhes faziam parte do conceito elaborado para os figurinos, e era precisamente isto que facilitava adicionar os figurinos da próxima cena por debaixo da farda, já que não havia tempo para troca e sim uma passagem rápida pela coxia.

Providenciei alguns acessórios, tais como dragonas e medalhas para as fardas de Carlos Morelli e Marcos de Andrade, mas o diretor os descartou, já que queria sempre o mínimo (Figura 76).

Figura 76: Exército – farda



À frente: Lee Taylor (personagem Policarpo Quaresma), Marcos de Andrade (personagem Mal. Floriano Peixoto), Ygor Fiori, Natalie Pascoal, Carolina Meinerz, Marília Moreira, André Bubman. Ao fundo, da esquerda para a direita: Erick Gallani, Geraldo Mário, Fernando Aveiro, Natalie Pascoal, Michelle Boesche, e Roberto Borestein. À frente em pé de terno preto: João Paulo Bienemann. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Para a cena da morte de Ismênia, a referência foi o filme *A Louca de Chailot*, de Bryan Forbes, de 1969. O vestido de noiva da sobrinha de Policarpo Quaresma foi confeccionado em tecido de “fralda” de algodão (fralda de bebê); acrescentei renda e brilho e, para a cabeça, produzi uma tiara de flores de tecido e plástico, com um longo tecido de microtule.

A cena era ritualística (cortejo fúnebre), então, todos os integrantes usavam roupas pretas: mulheres de vestidos e homens de terno. No ápice da cena, ocorria uma transformação, a libertação. Dado que se tratava de uma mudança de comportamento, ocorria também a troca dos figurinos em cena: as roupas então se apresentavam coloridas e fluidas, ou seja, uma carnavalização realizada em ritmo de tango³⁰ (o tango era recorrente em outras obras de Antunes Filho, como em *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues). Os figurinos eram extravagantes, tendo sido alguns confeccionados em forma de capas, a fim de facilitar algumas trocas, e o restante foram vestidos. Saias e blusas também foram utilizadas na execução; eu mesma as garimpei e as transformei, tendo agregado tafetás, musselines, bordados. Para finalizar cada um dos figurinos, todos os personagens usavam enormes e coloridos chapéus com flores ou plumas (Figura 77).

Figura 77: Coro Morte da Ismênia



Da esquerda para a direita: Flávia Strongolli, Erick Gallani, Ruber Gonçalves, Michelle Boesche, Carlos Morelli, Marília Moreira, Carolina Meinerz, Tatiana Lenna. Sentada na cadeira de rodas: Natalie Pascoal. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

³⁰ O tango é um gênero de dança e música tradicional na Argentina, apresentando uma carga emocional e dramática muito forte.

Os figurinos do sítio tiveram como base minhas lembranças de infância, quando via meus primos e colonos se vestirem para a colheita do algodão, no sítio de meu avô materno. O vô colocava todos os netos na roda; ele sempre dizia que tínhamos que aprender a dar valor ao trabalho; para nós, crianças, era uma diversão! Não deixava de ser um ritual o processo de vestimenta. A sequência das roupas lá na roça era: calça, camiseta e uma camisa de manga comprida, todos sobrepostos; na cabeça, um lenço e um grande chapéu de palha; nos pés, meia e uma botina de couro. Para finalizar a vestimenta, era amarrado em nossas costas, na cintura, bem acima do quadril, um saco de colheita vazio, para que fosse enchido de algodão. Todo o material das roupas era composto de algodão (material agradável ao toque e à temperatura corporal, utilizado no interior do Brasil, nas roças e lavouras), que tinha como função proteger dos galhos secos, das picadas de inseto e do sol.

Reproduzi os figurinos dessa lembrança de uma maneira capenga, já que, tal como nas fardas, havia humor presente na encenação. A cartela de cor utilizada foi pastel, parecida com a que eu havia empregado em *A Pedra do Reino*, mas ausente dos tons dourados que foram baseados no sol do nordeste brasileiro (Figura 78).

Figura 78: Povo da roça



Da esquerda para a direita: Marília Moreira, Fernando Aveiro, Flávia Flávia Strongolii, Bruna Anauate, André Bubman, Natalia Pascoal. Ao fundo: Morelli, Michelle Boesche e Carolina Meinerz. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Outra cena era a dos loucos, que remetia ao período em que Lima Barreto esteve internado no Hospício Nacional, no Rio de Janeiro, em 1919. Nesta cena, foram usadas as batas que eu havia confeccionado (eu mesma cortei, costurei e as envelheci) para *A Pedra Reino* e que Antunes havia me pedido para guardar para

serem usadas futuramente em outras produções. Para proporcionar mais texturas e movimentos em cena, fiz algumas de tecido de algodão (tricoline), que então foram usadas em *Policarpo Quaresma*, na cena dos loucos. Cada ator e atriz customizou o seu próprio figurino, dando caráter a seus personagens (Figura 79).

Figura 79: Loucos



Da esquerda para a direita: Carolina Meinerz, André Bubmam, Flávia Strongolii, Ivo Leme, Michelle Boesche. Fonte: Fotografia de Adalberto Lima, Arquivo do CPT, Grupo Macunaíma.

Os vestidos brancos foram usados como base para vários momentos da encenação, às vezes, acompanhados de um broche, coletes e chapéus, como na primeira cena de festa (um encontro social); outras vezes, com o uso de cartolas brancas, referindo-se ao Teatro de Revista, mas o fato mais interessante foi o que Antunes havia me solicitado para estudo (Figura 59). Ele me pediu que olhasse a obra de Giorgio Barbarelli,³¹ já que queria que eu levasse para o palco o rasgar do raio no céu, o clarão, a luz. Fiquei muito tempo buscando achar na obra o que fazer no espetáculo para poder causar essa emoção em Antunes, porque era assim que ele me retratava o quadro. Praticamente não fiz nada, o processo do espetáculo iniciou e apenas consegui enxergá-lo em cena.

As meninas haviam pegado vestidos brancos para os ensaios, e esta cor acabou ficando em definitivo. Já no Teatro Anchieta, para a estreia, Antunes estava montando a luz juntamente com Edson Fernandes Machado, o iluminador do teatro, funcionário do Sesc (o diretor indicava o que desejava e assim era feito, eu nunca tive

³¹ Conhecido como Giorgione (1477-1510). Foi um pintor do Renascimento italiano.

ideia de quais seriam suas escolhas, em todas as encenações nunca conversamos sobre isto) e, então, a magia aconteceu. As atrizes vestidas de branco (usei o tecido na cor branco *off-white*) atravessavam o palco correndo de uma coxia para a outra, retornando pela outra coxia ao lado e repetindo a performance. Aquela cor branca dos vestidos provocava uma intensa luz nos olhos dos espectadores, logo, era possível encontrar naquele momento os raios da obra de Giorgione cruzando o palco (Figura 80).

Figura 80: Vestidos brancos



Da esquerda para a direita: Flávia Strongolli, Carolina Meinerz, Marília Moreira, Priscilla Contijo, Natália Pascoal. Fonte: Fotografia de Ronaldo Dimer.

1.6.14 Roupas do acervo

O figurino de Geraldo Mário na personagem tia Maria Rita foi uma réplica do vestido usado pelo ator Luís Melo no espetáculo *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, encenado em 1989, com direção de Antunes Filho e figurino de J. C. Serroni. Mais uma vez, o diretor solicitou uma peça de roupa de espetáculo anterior,

mas esta peça estava seriamente comprometida pelo tempo, portanto, não aguentaria nem mesmo os ensaios; por isso, achei melhor fazer uma similar e mantê-la guardada no acervo.

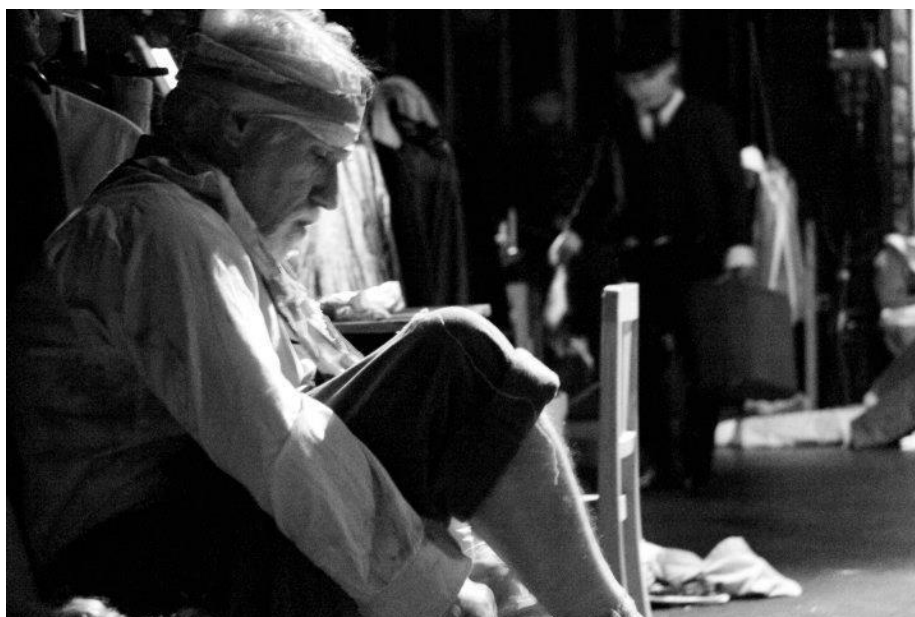
O casaco de couro sintético e o quepe utilizados na cena final – a do interrogatório – pertenciam ao figurino do espetáculo *Fragmentos Troianos* (1999), de direção de Antunes e figurinos assinados por Jaqueline Castro Ozelo, Joana Pedrassoli Salles e Cibele Álvares Gardin.

O ano de 2009 estava quase terminando, o espetáculo *Lamartine Babo* estaria estreando no espaço do CPT do Sesc Consolação. Aquele foi um ano para ganhar experiência na estrada, junto ao elenco e ao diretor. No final do ano, dei descanso para minha equipe e fiquei sozinha adiantando os figurinos e adereços do espetáculo *Policarpo Quaresma*.

1.6.15 Outras fotos: bastidores do espetáculo *Policarpo Quaresma* e processo das maquetes na cenografia do CPT

Fotografias feitas a partir das coxias dos teatros durante o espetáculo do *Policarpo Quaresma*, por Ronaldo Dimer (integrante do grupo).

Figura 81: Sr. Walter Granieri



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 82: André de Araújo



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 83: Michelle Boesche, Carolina Meinerz, André Bubman e Adriano Bolsh



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 84: Angelica Colombo



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 85: Geraldo Mário



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 86: André Bubman



Sentado com pernas estendidas: Marcos de Andrade; sentados ao fundo, do lado esquerdo: Erick Gallani e Carolina Meinerz; do lado direito: Adriano Boshi; no fundo em pé: João Paulo Bienemann. Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 87: Soldados



Da esquerda para a direita: Ruber Gonçalves, Fernando Aveiro, Felipe Hofstatter, Michelle Boesche (ao fundo), Ygor Fiori, André Araújo, André Bubman (na frente). Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 88: Lee Taylor



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 89: Soldados alinhados



De costas: Carlos Morelli. Da direita para a esquerda: Fernando Aveiro, Michelle Boesche, Ygor Fiori, Ruber Gonçalves, André Araújo, Marília Moreira e Lee Taylor. Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 90: Coro



Da esquerda para a direita: André Araújo, Marília Moreira, Marcos de Andrade, Felipe Hofstatter, Michelle Boesche, Flávia Flávia Strongolii, Ivo Leme. Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 91: Loucos

Da esquerda para a direita: Natália Pascoal, Ygor Fiori, Juliana Calderón, Ivo Leme, Fernando Aveiro, João Gyorgy, Marcos de Andrade, Ruber Gonçalves, André Araújo, Geraldo Mário e Angelica Colombo. Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 92: Geraldo Mário

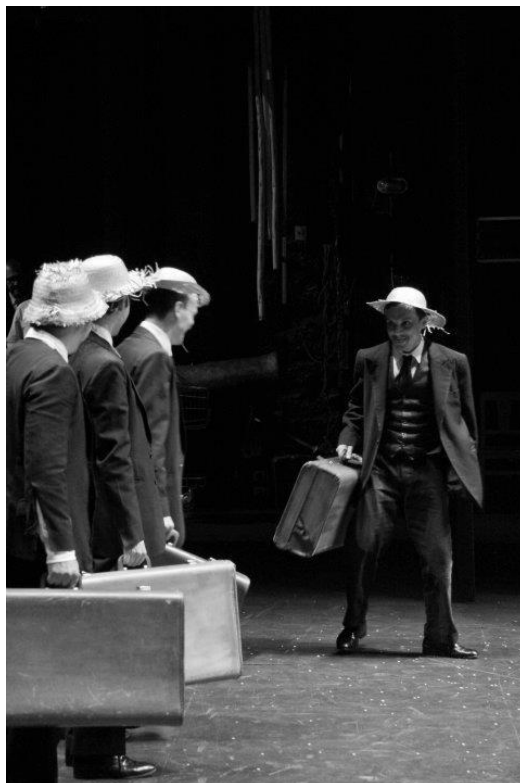
Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 93: Marcos de Andrade



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 94: André Bubman, Ivo Leme e Marcos de Andrade



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 95: Marcos de Andrade e Fernando Aveiro



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 96: Rafaela Cassol, Adriano Boshi, André Bubmman



Fonte: Ronaldo Dimer.

Figura 97: Cerimônia

Da esquerda para a direita: Marcos de Andrade, Flávia Strongolli, Ivo Leme, Felipe Hofstatter, Angélica Colombo, Michelle Boesche, Carlos Morelli, Carolina Meinerz, Marília Moreira. Fonte: Ronaldo Dimer.

Agora apresento fotos da produção das maquetes, de acervo pessoal, realizada na cenografia do CPT, durante a preparação para a exposição Lima Barreto.

Figura 98: Produção

Da esquerda para a direita: Juliana Lobo, Eliane Pincov, Daniel Maeda, Rosângela Ribeiro e Livia de Andrade. Fonte: Acervo pessoal; fotografia de Willian Gama.

Figura 99: Marília Gallmeister e Rosângela Ribeiro



Fonte: Acervo pessoal; fotografia de Willian Gama.

Figura 100: Livia de Andrade



Fonte: Acervo pessoal; fotografia de Willian Gama.

Figura 101: Eliane Pincov e Paula Kovalski



Fonte: Acervo pessoal.

1.7 Sexto ano – janeiro de 2010

No começo desse novo ano, estávamos finalizando a produção de *Policarpo Quaresma*, que estrearia em 27 de março de 2010, junto com a exposição de maquetes. Apesar de toda a loucura provocada pelo volume de trabalho proximamente à estreia de *Policarpo Quaresma*, tudo estava caminhando bem, então, resolvi que dedicaria, a partir da estreia, uma parte do meu tempo para estudar as artes. Comentei com o diretor que eu estaria ausente da cenografia em algumas tardes; sua resposta foi positiva, gostou e aprovou as minhas escolhas, afinal, os lugares escolhidos para visitas sempre foram indicados por ele. Primeiramente, inscrevi-me no Museu de Arte São Paulo (Masp) e, logo em seguida, no Educativo da Bienal – Porão das Artes, no prédio da Bienal.

Comecei a participar do curso História da Arte, no MASP, uma vez por semana, pelo período de dois semestres. O professor Denis Bruza Molino³² foi o ministrante desse curso, que era dividido em módulos, a saber:

³² Mestre em Filosofia pela USP, trabalhou por mais de uma década no MASP, em diferentes funções, como por exemplo: orientador de visita, professor de História da Arte e curador assistente.

- Primeiro: do Egito ao Gótico;
- Segundo: Renascença;
- Terceiro: A Europa nos séculos XVII e XVIII;
- Quarto: do Realismo ao Surrealismo.

A 29.^a Bienal Internacional de Arte de São Paulo – com o tema *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* – estava programada para este mesmo ano de 2010. Passei, então, a acompanhar a programação do setor educativo, que tinha como objetivo realizar encontros para a formação em educação e em arte contemporânea para professores e educadores sociais. Os temas tratados no educativo estavam ligados às obras da Bienal. Haveria palestras, aulas práticas e, dentre estas, a visita a todos os andares da exposição, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo, com orientação dos palestrantes e monitores (que trabalhariam durante a mostra).

Foi tão produtivo este período que comecei a frequentar o educativo toda vez que havia a abertura de uma exposição, como no caso de: *Em nome dos artistas na Bienal de São Paulo* (Acervo do *Astrup Fearnley Museum of Modern Art*, da Noruega), em 2011; na 30.^a Bienal – *As iminências da poética*, em 2012; e na 31.^a Bienal – *Como falar de coisas que não existem*, realizada em 2014.

No entanto, as minhas faltas começaram a incomodar o diretor e, em um certo dia, Antunes brincou, falando: “Não está exagerando?”. Em seguida, sorriu. Devolvi o sorriso e não lhe respondi nada.

1.7.1 Junho de 2010 – início da preservação do acervo do CPT

O ano estava já todo programado em minha agenda: minhas aulas no Masp, estreia e a manutenção de *Policarpo Quaresma* (*Lamartine Babo* tinha Emerson Danesi como responsável por sua manutenção, que, quando precisava, pedia auxílio) e estavam começando os ensaios do novo espetáculo, cujo nome provisório era *Irã*.

Minhas pesquisas foram baseadas em documentários históricos sobre o Oriente Médio, em especial, a Revolução Islâmica do final da década de 1970. Dentre os filmes, havia: *O Círculo* (2000), do diretor Jafar Panahi, e *Um Encontro com a rainha do Irã* (2008), da cineasta Nahid Persson.

Fui realizar uma pesquisa de campo no bairro do Pari, acompanhada de meu marido. Conhecemos uma sinagoga, para sabermos um pouco dos costumes, da

religião. Em seguida, fomos a um restaurante libanês, já que este lugar era frequentado por descendentes e imigrantes do mundo árabe. Fomos para provar a comida e verificar como uma mulher e um homem se comportavam em um lugar público.

Eu já estava produzindo adereços – no caso, réplicas das armas russas AK-47 – que não chegaram a ser utilizados pelos atores, porque, após quase um ano de ensaio, Antunes cancelou o processo, já que não haviam sido alcançados os objetivos por ele esperados.

Tudo aquilo já era mais do que suficiente, porém, recebi uma nova tarefa para ser iniciada em agosto desse mesmo ano. O Sesc Memórias havia começado a trabalhar no acervo de Antunes (figurinos, adereços, áudios, vídeos, imagens, publicações etc.), o que não era muito do agrado do diretor, que afirmava que ainda não havia morrido para isto; todos achavam graça, afinal, o Sesc queria prestigiá-lo ainda em vida. E isto aconteceu; o diretor conseguiu acompanhar todo o meu processo de restauro, desde o primeiro momento, em 2010, até outra fase, seis anos depois.

Em 2016, ele viu a retirada das peças do CPT para serem encaminhadas para minha empresa (lugar de execução do trabalho), a Engenho,³³ até o término, quando foram apresentadas no Sesc Digital. Entregávamos os materiais prontos em datas combinadas com o Sesc Memórias; certa vez, minhas assistentes foram levar até o sétimo andar no CPT algumas peças de roupas, todas individualmente guardadas, dentro de capas de tecido branco. Ao retornarem à empresa, comentaram que o diretor parecia uma criança, tamanha era a alegria; ele queria ver as embalagens como se estas fossem presentes. Em 2022, Emerson Danesi comentaria que meu trabalho havia deixado Antunes muito feliz.

Grupo que realizou o trabalho em 2016: Vera Luz Santos Araujo, Karla Schwarz, Kelciane Campos, Natalia Hirata, Aline Olegário, Jessica Cabral, Gabriel Gutierrez da Silveira, Carol Pereira, Daniel Bombonato, Rita Souza Pinheiro Silva, Magnólia Araujo, Gabriela Colombaro, Ronaldo Dimer e a consultora Mitiko Azevedo.

Quando me foi comunicada a realização deste projeto (em 2010), confesso que não queria realizá-lo, mas Antunes recebera a tarefa de seus superiores, então, não

³³ A empresa Engenho Espaço de Criação nasceu justamente por causa deste trabalho, já que o Sesc me solicitou a abertura de uma empresa para que eu pudesse receber a remuneração desta prestação de serviço e, assim, poder pagar o grupo que me auxiliou, já que este foi contratado pela minha empresa.

dava para deixá-lo na mão. Depois vi que foi um grande aprendizado. Foi possível ver o trabalho de outros figurinistas; fiquei encantada com o trabalho de Romero de Andrade Lima, ele utilizou bastões de silicone (cola quente usada para artesanato) para “costurar” e fazer texturas em grande parte dos figurinos do espetáculo *Trono de Sangue*. Também conheci matéria-prima que já não existe mais no mercado para comprar, como alguns tipos de tecidos e aviamentos, além de aprender técnicas de conservação e restauro têxtil.

Eu já cuidava das roupas do acervo desde o ano de 2006, e como mantinha a chave desta sala (às vezes, se alguém burlasse e entrasse no acervo, levava uma bronca), o diretor não pensou duas vezes ao me colocar nesta função.

Eu ajudaria Magnólia Araújo e Sergio Silva³⁴ a separarem as roupas por espetáculos. Em seguida, aspiraríamos o pó presente nos tecidos (apenas as peças do espetáculo *Xica da Silva* não passaram por todo esse processo), para depois devolvê-las à equipe do Sesc Memórias, que dariam continuidade ao processo. Em 2010, foi tudo realizado no CPT, na salinha de ensaio no mezanino; então, aproveitei a presença de alguns integrantes da oficina de maquete de Lima Barreto e os convidei para trabalhar com salário e carga horária definida (pois eu estava sendo contratada para realizar este serviço, haveria, portanto, remuneração).

Fizeram parte desta equipe: Ronaldo Dimer, Willian Gama, Marília Gallmeister e Kelciane Campos. O processo durou três meses, sob o título “Projeto de recuperação do acervo de indumentária do CPT/Sesc de São Paulo”.

Comecei transferindo, aos poucos, o acervo para a sala de serviço, retirando os materiais de metais que estavam enferrujados (aqueles que faziam parte das roupas foram recuperados), tais como cabides de arame nos quais as roupas estavam penduradas, alfinete de segurança, grampos, botões de metal, fivelas etc. (Figuras 58, 59, 60), e tirando também os resíduos orgânicos deixados nas roupas que não haviam sido lavadas, no caso, pelos e cabelos. Posteriormente, aspiramos todas as peças, tanto do lado interno como do lado externo, com ajuda de um tule para proteger o tecido e evitar que peças pequenas existentes nas roupas fossem também aspiradas; então as envolvemos e armazenamos em TNT branco e foram devidamente devolvidas ao Sesc Memórias. A título de registro, foram fotografados o antes e o depois da realização da higienização de cada peça do acervo. Seguimos as

³⁴ Magnólia Araújo e Sergio Silva eram funcionários do Sesc Memórias, estavam responsáveis pelo projeto de recuperação do acervo do CPT.

normas da ABNT, indicação do integrante do grupo Willian Gama, com formação em moda.

Eu voltaria a realizar a recuperação de parte deste trabalho em 2016. Só que, a esta altura, eu já estava bem mais preparada, pois, além da experiência adquirida no processo em 2010, procurei também fazer um curso, então busquei o curso *on-line* de conservação e restauro têxtil na FPLI – Academia Luso Italiana, e, para obter a orientação e o acompanhamento de uma profissional da área têxtil, que havia passado por experiência em museu, convidei Mitiko Medeiros³⁵ para a consultoria.

De imediato, escolhemos os futuros integrantes do grupo e providenciamos um treinamento de 30 dias, a fim de aprenderem e adquirirem práticas de conservação têxtil. Esses integrantes vieram da área da moda, arte e teatro, além da contratação de três costureiras.

O processo, em 2016, foi realizado em um período de quatro meses (tendo sido finalizado em dezembro). Após o recebimento dos lotes de peças de roupas e de adereços, houve um processo de análise, de identificação por meio de fichas técnicas, bem como de higienização e reparo em um total de 350 peças de roupas e 120 adereços.

Observação: algumas peças foram entregues não finalizadas, devido ao esgotamento do tempo do contrato. Eu e o grupo realizamos uma reunião e todos se colocaram à disposição para finalizar o trabalho sem que houvesse ônus para o contratante. Eu solicitei a prorrogação do prazo do contrato, mas infelizmente não fui atendida. Logo, o fato de não estarmos mais autorizados a lidar com as vestes causou uma frustração muito grande, uma sensação de fracasso, apesar de sabermos que as roupas do espetáculo *Xica da Silva* precisavam de um maior prazo para serem recuperadas, devido ao alto nível de sujidade e à deterioração dos componentes decorativos (como a espuma, que possui a composição de poliuretano, material usado para enchimento ou estofamento de sofás, colchões etc.) aplicados nas vestes, os quais foram danificados pelo longo tempo transcorrido após sua confecção (1987) e em razão de não haver condições técnicas de conservação na sala de acervo no CPT. Tal fato era algo comum nos grupos de teatro, em razão da falta de apoio financeiro,

³⁵ Graduada pela Fundação Armando Álvaro Penteado (FAAP) e mestre pela Universidade Paulista. Atualmente, é professora adjunta no Senac e no Centro Universitário Belas Artes, ministrando as disciplinas Tecnologia Têxtil, Materiais Têxteis, Laboratório de Superfícies Têxteis e Pesquisa e Experimentação de Materiais. Faz consultoria e desenvolve treinamento para empresas da cadeia têxtil.

por isso, infelizmente, estes grupos não conseguem cuidar adequadamente de seus acervos devido ao alto valor de manutenção. Retornando ao acervo de Antunes, ficamos sabendo da situação destes figurinos somente depois, quando da primeira avaliação da consultora, mas já estava determinado o prazo de quatro meses para a entrega do serviço finalizado.

Estávamos em três turnos de trabalho, manhã, tarde e noite. Contratei mais cinco pessoas e incluímos também os finais de semanas, mas, mesmo assim, não conseguimos a excelência, que era a entrega total do trabalho.

Estas peças incompletas passaram por todas as fases de higienização e recuperação, mas infelizmente o tempo não foi suficiente para que pudéssemos devolver aos figurinos os componentes decorativos já limpos e recuperados.

1.7.2 Proposta do processo

- 1 - Recebimento das indumentárias e dos adereços;
- 2 - Preenchimento da ficha técnica;
- 3 - Análise feita a olho nu e microscópio, para verificação da composição têxtil e do atual estado de conservação;
- 4 - Indicação de técnica de higienização e realização;
- 5 - Indicação recuperação têxtil e realização;
- 6 - Indicação de armazenamento adequado e realização;
- 7 - Documentação, por meio de fotos, do antes e depois da recuperação das peças e a realização.

1.7.3 Os cuidados

- As peças de roupas estiveram em ambientes climatizados, sem umidade, fator importante para sua preservação.
- Todas as peças de roupas e os adereços cênicos passaram por aspiração, retirada do pó. A retirada de objetos como alfinetes, elásticos, grampos e/ou quaisquer metais enferrujados já havia sido feita em 2010.
- As peças foram lavadas em água destilada, longe de luz solar.
- Foram manuseadas e preparadas em mesas com uma proteção em sua superfície.

- Foram utilizadas araras com estrutura reforçada para indumentárias de grande volume e peso.
- Costuras e cerzimentos foram feitos à mão e à máquina de costura, contando com manequins para apoio de costura à mão e para a reconstrução da peça.
- Durante o processo, todas as peças foram envoltas em TNT branco, longe de luz solar e de umidade.
- Depois de todas as fases de higienização e recuperação, as peças receberam cabides e capas especiais confeccionadas individualmente de acordo com suas necessidades de sustentação e armazenamento.
- Os adereços foram embalados em TNT branco e guardados em caixas.

De uma coisa eu sei muito bem: do tempo que passei ao lado do diretor. Esta primeira fase de recuperação do acervo, que me foi designada, acredito ter sido em razão do meu comprometimento com a cenografia, o acervo, o CPT e, principalmente, com Antunes. Foi uma prova de confiança.

Figura 102: Retirada de alfinete enferrujado



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 103: Retirada de cabide enferrujado em que a peça estava dependurada



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 104: Antiga sala de armazenamento do acervo (antes do processo de recuperação dos figurinos)



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 105: Figurinos separados para o início da recuperação, ainda dependurados em cabides antigos



Marília Gallmeister, integrante do grupo de recuperação do acervo. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 106: Aspiração do pó, figurino do espetáculo Romeu e Julieta



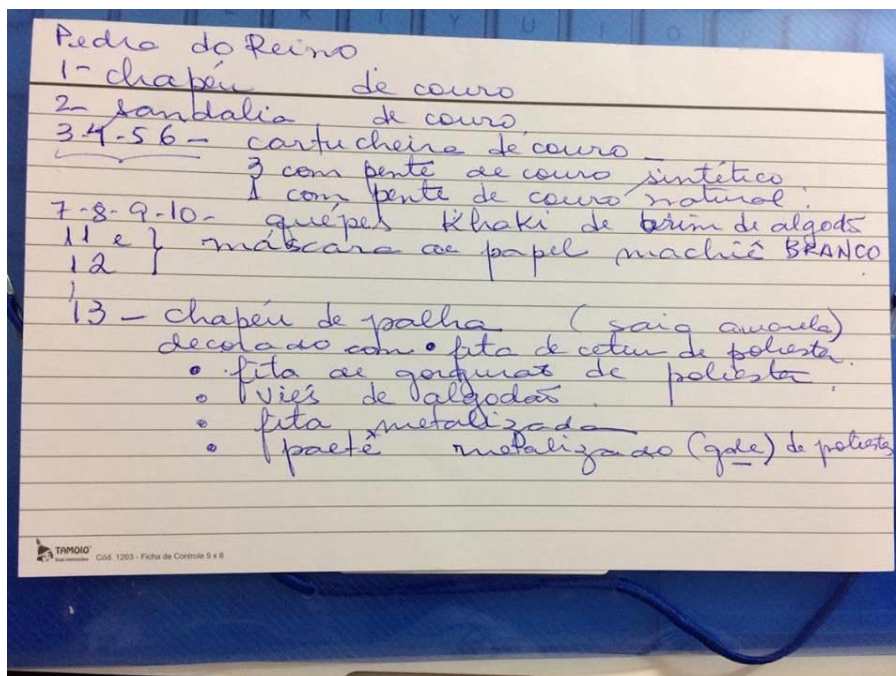
Trabalho executado por Ronaldo Dimer. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 107: Imagem do grupo com as luvas sujas em um dia de trabalho, após aspiração da poeira dos figurinos



Da direita para a esquerda: Rosângela Ribeiro, Willian Gama, Marília Gallmeister e Ronaldo Dimer.
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 108: Fichas técnicas – primeiras anotações



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 109: Registro do figurino – espetáculo *Vereda da Salvação*



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 110: Trabalho realizado, identificado e devidamente armazenado



Fonte: Acervo pessoal.

1.8 Sétimo ano – 2011

A viagem para o exterior com o espetáculo *Policarpo Quaresma* foi totalmente diferente da turnê de *Foi Carmem* e de *A Falecida Vapt-Vupt*. Iríamos no mês de junho para a cidade de Buenos Aires, na Argentina, e depois para as cidades de Porto e Lisboa, em Portugal.

Os preparativos foram intensos, tendo começado no mês de janeiro. Jamais poderia imaginar como seria o processo para embarcar mais de onze *cases* em tamanho médio e grande sendo cinco para as máquinas (objetos de cena) e os demais para roupas, acessórios e adereços, tais como: sapatos, sinos, bandeiras, chapéus, flores, banquinhos, dentre outros. Além destes *cases*, várias malas seguiam como bagagem acompanhada, a fim de diminuir os gastos da viagem.

Foi necessário contar peça por peça de um total de mais de 1.000 itens, que deveriam ser embarcados para a Argentina e, ao término da temporada, seguiriam direto para a Europa. Caso se perdesse algum item, e se a fiscalização fosse rígida, a bagagem seria retida já no aeroporto. Desse modo, optei por não correr este risco e anotei tudo.

Antes de serem armazenados em pacotes, os figurinos foram lavados, uma parte na lavanderia e a outra parte na sala da cenografia, por mim mesma. Os adereços e outras peças de figurino que estavam desgastados foram restaurados. Depois desta etapa de manutenção, fiz a contagem e a lista de todo o material a ser despachado (*checklist*). Realizei esse trabalho sozinha, já que, depois da estreia de *Policarpo Quaresma*, não havia mais nenhum assistente na cenografia com quem eu pudesse compartilhá-lo.

Tudo estava em ordem; então, eu e Michelle Boesche organizamos e armazenamos tudo nos *cases*, sempre conferindo os itens. Despachamos tudo para a Argentina.

Michelle foi antes para Buenos Aires e acompanhou a produção de adereços que não iríamos levar na viagem; fez visitas técnicas, dentre outras funções. Eu não tinha condições de ir antes de todos, ficar até o último espetáculo, retornar para o Brasil por somente um dia e já partir para a Europa (o elenco iria somente semanas depois). Se eu tivesse feito a agenda que Antunes me pedira, ficaria muito tempo longe de casa; já havia feito isso antes, sacrifiquei meu marido no trabalho e nos cuidados com meu filho, portanto, desta vez, não aceitei, e assim que o espetáculo

estreou, de madrugada, retornei para o Brasil e o elenco seguiu sua temporada entre Porto e Lisboa.

Na preparação para a viagem, solicitei ao Sesc a contratação de Ronaldo Dimer, que havia participado da exposição das maquetes, havia trabalhado no acervo do CPT e estava como meu assistente no espetáculo; ele era o responsável pela contrarregra e pelo funcionamento das máquinas em cena. Cientes da necessidade de ajuda de um cenotécnico, o contrataram para as viagens; como eu tinha a intenção de não ficar na Europa, eu o deixaria encarregado da cenografia.

Após finalizarmos a temporada em São Paulo, o assistente Erick Gallani e mais quatro integrantes deixaram o grupo. Isso fez muito diferença, já que me sobrecarregou não somente na adequação dos figurinos nos corpos dos novos atores e atrizes, mas também nas trocas de roupas, entradas e saídas das cenas durante a encenação. Criou-se um caos, já que a coxia contribuía diretamente para o resultado positivo da encenação. Eu trabalhava nos bastidores para ajudar no bom andamento dos processos, os atores e atrizes precisavam de alguém não somente para participar da contrarregra ou para cuidar das roupas no camarim, mas também para situações de urgência, como ocorrências médicas (foi necessário acompanhar uma atriz ao hospital e, de outra vez, chamar uma ambulância para o atendimento de um dos atores). Comecei a acompanhar o grupo em todos os espetáculos a partir de *A Falecida*. Anteriormente, eu deixava tudo impecável nos camarins e depois seguia para casa, não assistia à apresentação.

O maior problema que enfrentei junto ao elenco foi justamente em Buenos Aires. A peça *Policarpo Quaresma* foi montada para ser encenada em palco italiano, mas entraríamos em cartaz no palco do anfiteatro Casacuberta, no San Martin, que não atendia às necessidades daquela encenação. O elenco, as máquinas e móveis usados não cabiam nas coxias, não conseguíamos manobrar os grandes adereços. Não havia condições de realizar as trocas dos figurinos nas laterais e nem no fundo do palco. Para passar de uma coxia para outra, os atores e atrizes tinham que percorrer um corredor estreito de teto baixo, localizado atrás do palco; assim, saíam do outro lado, na marcenaria do teatro, onde foi instalada a estrutura da maioria das trocas de roupa. As coxias laterais ficariam somente para as máquinas e para as trocas mais rápidas de figurinos, aquelas em que se precisava retornar rapidamente para a cena. O momento tenso era quando o coro (com 16 integrantes, em média) saía do palco e se amontoava nas coxias, de modo a não aparecer para o público.

Neste sentido, o diretor teve que alterar praticamente todas as marcações dos protagonistas e o deslocamento do coro, de modo que o palco comportasse o espetáculo. Apesar de todos esses problemas, Antunes buscava manter a calma; mas, após o primeiro ensaio, isto não foi mais possível.

Os novatos tinham muitas dúvidas, tanto em relação à entrada em cena, quanto à ordem da troca dos figurinos, que eram muitos, havendo de dez a treze trocas de roupa por intérprete. A situação era péssima: a distância percorrida desde a troca de roupa à entrada em cena não era compatível com o tempo despendido. Um colega sempre ajudava o outro a se trocar, mas agora mal conseguiam eles próprios se vestirem. Como ajudaríamos aos novatos? Resultado: o primeiro ensaio foi uma catástrofe! Os figurinos se apresentaram incompletos e o elenco descabelado.

Após o ensaio sempre havia uma reunião geral entre elenco e diretor, e neste dia, na plateia, havia alguns convidados. Nesse momento, eu estava na coxia ainda trabalhando e o diretor começou a gritar: “Cadê a cenógrafa?” (nunca, até então, eu havia sido designada como tal).

A primeira pergunta que ele me fez foi: “O que você vai fazer para resolver todos estes problemas?”. No segundo comentário, ele implicou com o chapéu de uma das atrizes novatas. Eu já havia explicado a ela como deveria se vestir, mas, naquela loucura, ela entrou toda desalinhada no palco, Antunes ficava muito bravo se algum chapéu estivesse incorreto na cabeça de algum integrante.

Eu estava completamente atordoada com os acontecimentos, não estava conseguindo processar tudo o que havia ocorrido, e lhe fui sincera: “Eu não sei o que fazer para resolver tudo isto”. Naquele momento, todos os problemas do grupo foram atribuídos à minha pessoa.

Algo semelhante em relação às medidas do palco havia ocorrido no Festival do Rio Grande do Sul. O CPT havia enviado a planta do espetáculo, mas à época quase todos os palcos estavam comprometidos, e o espaço destinado a nos acomodar não dispunha da estrutura necessária; então, nossa participação naquele festival foi cancelada. Eu não soube quais os critérios adotados para a aprovação do palco em Buenos Aires, apesar de tantos inconvenientes.

No dia seguinte, respirei fundo e pensei: “Seja o que Deus quiser!”. Fui para o teatro e procurei ficar em meu canto, realizando o meu trabalho, no caso, passando os figurinos. Eu tinha muitas funções para executar, então, não poderia ficar parada, estagnada, pois acreditava que isso não resolveria os problemas.

Durante a execução do meu trabalho, escutei a voz do diretor perguntando onde eu estava, ao que lhe responderam que eu estava cuidando do figurino. Ele chegou todo alegre, eu apenas o cumprimentei. Ele me perguntou se eu iria manter o cronograma de trabalho, ao que lhe disse que sim, que nada tinha mudado. Como sempre, Antunes era uma caixinha de surpresas! Estava muito simpático, o que me levava a pensar que poderia haver algo por trás dessa atitude.

Um dos integrantes que havia saído do espetáculo em São Paulo estava a desempenhar a função de ator e assistente do diretor. Como intérprete, ele havia sido substituído; mas como assistente, não.

O diretor me solicitou para cuidar do trabalho na coxia, sob a rotina de sempre, enquanto Michelle cuidava do elenco no palco, e depois eu deveria ir para a plateia assistir ao espetáculo. Como Michelle estaria em cena, eu deveria ficar na plateia para apontar o que achasse necessário. Disse que eu deveria prestar mais atenção à cena da morte da Ismênia, pois ele achava que tal cena estava com problemas (ele não viria para o ensaio e não passou mais orientações).

Então, fizemos nossas funções (ela, no palco, e eu, na coxia, junto ao meu cenotécnico); conversamos e depois combinamos com o elenco de dialogarmos para verificar como poderíamos resolver as dificuldades encontradas no primeiro ensaio. Deixamos as trocas mais difíceis (tempo para retornar ao palco) para as coxias, assim, quem tivesse trocas um pouco mais tranquilas, as faria na outra lateral no fundo, na marcenaria. Os novatos com maior dificuldade dispunham da ajuda de alguns colegas, e assim veríamos como funcionaria no próximo ensaio antes da estreia.

Este segundo ensaio foi melhor, mas havia ainda alguns problemas com as trocas de roupas. Anotei alguns pontos para conversar com o elenco e me atentei à cena que Antunes havia comentado. Na verdade, eu já tinha visto o problema da cena, e isso me deixou confortável para apontá-lo ao elenco. A questão estava relacionada com o deslocamento de quatro atores, enquanto o restante do elenco permanecia imóvel. Estes atores deveriam se manter em movimento, deslocando-se entre o coro e a arara de roupas (a distância era de, aproximadamente, três metros); precisava desse movimento porque tanto o coro como a arara estavam estáticos, logo, a ação dos quatro deveria ser contínua para dar impulso ao que seria revelado no palco. Quando isso não ocorria, ou seja, quando os atores sumiam atrás do coro e da arara ao mesmo tempo, desacelerava, era uma falha que, portanto, tirava a potência da cena.

Com muita delicadeza, levantei a questão para o elenco e ensaiamos essa movimentação novamente. Analisamos juntamente os problemas que sobraram do ensaio anterior e fiquei responsável por ajudar a vestir quem precisasse de auxílio (nas apresentações anteriores, eu não auxiliava nas trocas, o que atrapalhava o elenco), além de manobrar e evacuar as máquinas e todos os objetos que saíam do palco por uma porta estreita que dava para um corredor de camarins.

Na estreia, houve muita tensão, mas felizmente deu tudo certo! Foi um sucesso, já que levamos cinco estrelas pelos críticos. A cena da Ismênia foi aplaudida em cena aberta em todas as noites de apresentação. Algo mágico havia acontecido! Como poderia tudo ter se resolvido? Os deuses estavam do nosso lado.

A partir daquele momento, o diretor ficava me questionando sobre a minha presença na temporada em Portugal, estava inconformado em razão da minha não permanência após a estreia. Procurei tranquilizá-lo, afirmando que Ronaldo sempre havia sido um excelente profissional, extremamente responsável, e que daria tudo certo.

Ao final da temporada em Buenos Aires, despachamos tudo para a Europa e voltamos a São Paulo. Passei apenas um dia no Brasil, o suficiente para ajeitar as roupas e alimentos em minha casa e partir sozinha para a cidade do Porto; Ronaldo iria me encontrar dias depois, e o elenco, mais adiante.

Em Porto, foi mantida a mesma rotina: Michelle cuidando do palco, eu e Ronaldo das coxias; em seguida, eu assistia ao ensaio e apontava ao elenco os pontos que precisavam ser revistos.

O diretor encerrou o espetáculo *Policarpo Quaresma* no Rio de Janeiro, tendo ficado em cartaz de 7 a 30 de outubro de 2011. O Grupo Macunaíma, do CPT, levou para o Rio de Janeiro 32 atores e atrizes, para apresentar três espetáculos no Teatro Nelson Rodrigues, a saber: *Policarpo Quaresma*, *Lamartine Babo* e *Foi Carmem*.

1.9 Oitavo ano – 2012

O diretor passou a acenar, em outubro de 2011, para a obra *Nossa Cidade*, de 1938, do norte-americano Thornton Wilder, depois de ficar ensaiando por meses (até outubro de 2011) a obra com título de *Irã*.

Iniciamos os estudos ainda em 2011, com diversos filmes, dentre eles: *Árvore da Vida* (2011), do diretor Terrence Malick; *Our Town* (1938), de direção de Sam Wood; e *Our Town* (2002/2003), de direção de James Naughton.

A visita à 29.^a Bienal de São Paulo, no ano anterior, em 2010, e também *Em Nome dos Artistas* (2011), em comemoração aos 60 anos da Bienal de São Paulo, foram primordiais para a construção do espetáculo. Isso porque algumas das obras – como o vídeo do trabalho do tailandês Apichatpong Weerasethakul/ *Thailan / Thailand/ 1970*, e o vídeo *Static*,³⁶ do artista britânico Steve McQueen – influenciaram diretamente Antunes, que me solicitou um adereço: a tocha da estátua da liberdade. Rapidamente peguei o material ao meu alcance, um tubo de papelão, fita crepe, arame tela de galinheiro, papel *kraft*, cola branca, cola quente de silicone e finalizei o adereço pintando-o.

A tocha seria usada na cena da escola. A personagem Emily representaria a estátua (ícone dos Estados Unidos), só que em movimento, executando a rotação em seu próprio eixo, a fim de fazer referência à obra de McQueen.

Continuei providenciando acessórios, como uma bolsa de couro sintético para um dos personagens. Então, fui para as referências dos figurinos: busquei em imagens na internet, em meus livros de história da moda e em roupas da década de 1900 a 1930. Passei também a assistir a filmes que faziam referência ao começo do século XX.

Fui improvisando figurinos para todos, desta vez, subi junto com os atores e atrizes, diferentemente das outras vezes, em que o elenco subia sozinho para escolher suas roupas de ensaio. Fui para a máquina de costura, costurei um avental para uma das personagens, a senhora Webb, apertei um colete de tricô de lã xadrez (que havia trazido do brechó), providenciei meias e botas para os meninos e criei, confeccionei e costurei o vestido da personagem Emily.

Estava tudo certo e os ensaios estavam a todo vapor, mas naquele começo de ano eu passaria por grandes problemas familiares e, como já estava desgastada física e emocionalmente, tive depressão e acabei apresentando síndrome do pânico. Foi muito grave, precisei ser atendida de modo urgente por uma psiquiatra, e logo em seguida passaria a fazer sessões de terapia com uma psicóloga.

³⁶ *Static* é uma projeção digital de um filme de 35mm filmado a partir de um helicóptero circulando a Estátua da Liberdade, na Ilha da Liberdade, tendo como pano de fundo a cidade de Nova York e o estado de Nova Jersey (2009).

Comecei a faltar no CPT, coisa que nunca havia feito, e não saía mais de casa. Antunes procurou saber o que estava acontecendo. Comecei a receber ligações de sua secretária, Ligia; como eu estava tomando antidepressivos, não conseguia sequer conversar direito. Permanecia quieta por horas em minha casa, o tempo passava e eu não notava.

Em uma das ligações, eu tinha acabado de ter uma crise e estava me recuperando. Ligia havia me ligado a pedido do diretor, solicitando que eu fosse ao CPT para ficar com o grupo, simplesmente para conversar, não queriam que eu ficasse sozinha. Passadas algumas horas, bem no final da tarde, me encaminhei para o Sesc e fui bem-recebida por ele e por todos. Muito vagarosamente, voltei a frequentar minha sala; já não tinha mais dia ou hora para ir e chegar, e Antunes se apresentava muito cordial. Devagar, eu fui começando a voltar ao trabalho. Lembro-me de ficar após o expediente para pintar um painel improvisado, cujo tema era uma cidade. Peguei uma arara (suporte para pendurar figurinos), coloquei-a no centro da sala de cenografia, abri o rolo de papel *kraft* e cobri a estrutura, e ali comecei a desenhar. Peguei tinta de tecido (era o que tinha naquele momento), que é à base de água, e fui pintando, não terminei, e acabei indo para casa. No outro dia, era sábado, fui para o CPT e, juntos, eu e o diretor fomos ver o que eu havia realizado no dia anterior. Apesar de ser somente um esboço, o diretor gostou e solicitou-me que não terminasse de pintar, para deixar incompleto, ou seja, uma parte com desenho e pintura e a outra somente o desenho; na semana seguinte, já entrou para o ensaio.

Foram se passando semanas e meses, de modo que meus remédios foram me estabilizando, mas eu estava sempre lenta, desatenta, o que era efeito das drogas que eu estava ingerindo sob prescrição da psiquiatra.

Estava tudo encaminhado, pesquisa realizada, o material já estava no painel da cenografia, repleto de imagens da 29.^a Bienal, de fotos de roupas de transeuntes do início do século XX, de roupas do cotidiano norte-americano da virada do século, da arquitetura das casas e das cidades pequenas e antigas estadunidenses. O painel estava feito e todo o elenco vestido com o que eu havia providenciado pessoalmente na sala de roupas de ensaio; estas já apontavam os figurinos permanentes.

Elaborei alguns croquis para colocar no painel, já que Antunes mesmo gostava de ver a roupa já no ensaio. Fui às compras, chamei minha parceira de longa data, a Noeme, e começamos a produzir. Já tínhamos a estreia prevista para o segundo

semestre daquele ano. Os figurinos e adereços, assim que eram fabricados, já entravam para as cenas do ensaio.

No entanto, tivemos que interromper tudo, pois era ano do centésimo aniversário de Nelson Rodrigues. O diretor do Sesc, o senhor Danilo, solicitou a Antunes a leitura de um texto do autor para ser realizada no Sesc Santos, em agosto de 2012; seria a abertura da Mirada Cultural, em Santos, litoral paulista. O diretor optou por fazer um recorte e encenar uma parte de *Toda Nudez será Castigada*, de 1981. Vesti todos os integrantes do elenco, providenciei mesa, cadeiras e objetos de cena. No elenco, estavam Virgínia Cavendish, Ondina Castilho, Leonardo Ventura, Marcos de Andrade, dentre outros, e novamente eu me juntaria ao elenco, fazendo o papel da empregada da casa. Eu abriria o espetáculo contracenando com Leonardo.³⁷

Pela primeira vez, eu tinha fala. Participei de alguns ensaios; Antunes só fez uma correção, foi em meu posicionamento no palco, e lá fui eu, novamente. O espetáculo foi bem-sucedido, tínhamos uma plateia de 1000 pessoas nos assistindo, dentre eles, Ligia Cortez, filha de Raul Cortez e Celia Helena. A atriz ficou muito comovida, já que sua primeira atuação foi em 1981, especificamente com esta obra e sob a direção de Antunes.

A peça agradou tanto que Danilo Miranda solicitou a Antunes que revisitasse e estreasse *Toda Nudez* antes do espetáculo *Nossa Cidade*. Tivemos pouco mais de um mês para deixar tudo pronto.

Era urgente a produção, mas a liberação do dinheiro tinha que passar pelos trâmites legais do Sesc, e isto demorava, o tempo estava se esgotando. Comecei então a produzir todo o espetáculo com roupas do acervo e, quando estava tudo pronto, faltando 18 dias para a estreia da peça, houve a liberação da verba. Ou seja, acabei fazendo tudo novamente, e do acervo ficaram apenas alguns fraques. Procurei seguir o mesmo modelo do vestido de noiva do espetáculo de 1981, assinado por Irineu Chamiso Jr. e pelo grupo Macunaíma, sendo que Antunes manteve o figurino das damas de honra de Geni, as prostitutas (nitidamente, um recorte e uma homenagem ao espetáculo anterior, encenado em 1981).

³⁷ O registro do espetáculo pode ser assistido por meio de link disponibilizado pelo Centro de Produção Audiovisual do Sesc. As falas dos atores não foram gravadas, apenas o som ambiente. Disponível em: <https://vimeo.com/907546032/98acaf6c16?share=copy>.

Figura 111: Bastidores de *Toda nudez será castigada*



Da esquerda para a direita: a figurinista Rosângela Ribeiro e as atrizes Virginia Cavendish e Mariana Leme. Fonte: acervo pessoal.

Figura 112: Figurinos de *Toda nudez será castigada*

Rosângela Ribeiro, Virginia Cavendish e Mariana Leme. Fonte: Acervo pessoal.

Quando estávamos a um dia da estreia, recebi a notícia – por parte de uma médica colega de profissão de meu marido – de que ele havia passado muito mal em seu trabalho, no hospital. Eu estava em uma loja comprando chapéus para finalizar o espetáculo; aquele momento foi muito forte para a minha saúde, a qual já vinha debilitada há algum tempo. Entrei no táxi e só pensava em chegar ao teatro, entregar os chapéus, conversar com o diretor e ir ao encontro de meu esposo. Lembro-me de que cheguei no intervalo do ensaio e tentei falar com Antunes, mas ele não me ouvia... acabei tendo uma crise psicótica e comecei a gritar. As pessoas não entendiam o que eu falava, lembro-me de Thiago, responsável pela programação do Consolação,

tirando-me daquele lugar e tentando me acalmar na sala de venda na bilheteria do teatro; do restante não me lembro, não sei como cheguei em casa. O que sei foi que, naquele momento, eu rompi uma sequência de quase oito anos de trabalho e de aprendizado com o mestre. Precisei de atendimento psiquiátrico e voltei no outro dia, sem me encontrar com o diretor; queria finalizar algumas pendências para a estreia. Sergio Silva, funcionário do Sesc Memórias, fez a gentileza (jamais vou me esquecer de tamanha gratidão) de levar para os atores e atrizes alguns dos adereços que faltavam. Foi o único espetáculo que realizei no CPT que não assisti ao ensaio geral, não estive na estreia e nunca o assisti.

Finalizei aquele dia terminando o que faltava para o espetáculo estrear. Havia ficado tudo impecável, então parti para minha casa sob uma incontrolável crise de choro (já derivado da crise de pânico). Fiz a manutenção do espetáculo até dezembro daquele ano, a pedido do Sesc (sempre no Teatro Anchieta e sempre sozinha; só mantinha contato com Felipe Hofstatter, ator e diretor de palco de Antunes). Deixei para o ator Fernando Aveiro e para Felipe orientações de como deveria ser feita a manutenção dos figurinos, e parti.

O espetáculo estreou em outubro de 2012 e ficou em cartaz por dois anos, encerrando em julho de 2014, com uma apresentação especial em Guarulhos, estado de São Paulo.

A montagem de *Nossa Cidade*, que estava em reta final de produção para estreia, continuou seus ensaios por vários meses, tendo havido troca do elenco, em especial, de Fernando Aveiro e Nara Chaib (protagonista), que permaneceram por um ano e meio no processo de montagem. Quanto a mim, comecei o ensaio em outubro de 2011, contribuí até setembro de 2012, e meu trabalho serviu para a continuação dos ensaios por alguns meses, até outros profissionais de cenografia o substituírem; acredito que tenha deixado minha contribuição para esta obra. O espetáculo estreou em outubro de 2013 e finalizou em dezembro de 2015.

1.10 Atualidade – ano de 2022

Pensei que meus vestígios no CPT haviam terminado em 2015, mas estava enganada. Após completar três anos do falecimento de Antunes Filho, o CPT/Sesc fez uma homenagem ao diretor e, a partir de julho de 2022, eu retornei ao grupo para passar sete meses, em prol dos estudos, da produção e da estreia do espetáculo *O Gesto*.

Quando retornei, parecia que o tempo havia parado ali: tudo o que deixei nos armários, nas gavetas, no acervo de roupas para ensaio estava praticamente do mesmo jeito que se encontrava no dia de minha saída, em setembro de 2012 (o motivo foi que Antunes, após minha saída, não quis mais um responsável fixo pelo setor de cenografia; todos que vieram estavam de passagem. Em sua maioria, as produções tinham ocorrido fora do espaço do CPT, e isto fez com que armários e gavetas não fossem totalmente mexidos ou abastecidos pelos novos integrantes da cenografia).

1.10.1 O retorno à cenografia

Alguns meses antes de falecer, em maio de 2019, Antunes pretendia trazer novamente Nelson Rodrigues para o palco e me chamar para o trabalho. Esta intenção foi relatada por Ligia, sua grande amiga e secretária no CPT. O espetáculo da vez seria *Bonitinha, mas ordinária*, porém, ele acabaria desistindo e optando pelo texto *O Gesto*, de Silvia Gomez.

Após ler seu texto, o diretor lhe fez provocações (conforme entrevista com a autora constante no programa do espetáculo), e Silvia continuou a escrever. Antunes veio a falecer e pouco depois entramos em período de pandemia de Covid-19; coincidência ou não, *O Gesto* relata uma doença que é disseminada entre a população.

Para a produção deste espetáculo, o Sesc trouxe o último elenco que estava trabalhando com o diretor, além de profissionais que haviam passado diretamente por suas orientações, no caso, a diretora Vanessa Bruno, a escritora Silvia e, representando a cenografia, a minha pessoa (também creio que tenha sido convidada por ter sido este um dos seus últimos desejos, voltar a encenar junto a mim na cenografia).

E, assim, em um processo de quatro meses no espaço do CPT, tal como nos velhos tempos (porque sentia que a todo momento Antunes entraria pela porta da cenografia ou da sala de ensaio, já que, para mim, ele estava presente), desempenhei a minha função. Fiz em sua homenagem e por toda a gratidão do aprendizado que recebi e que ainda decodifico em meu dia a dia profissional.

Ainda hoje tomo remédios antidepressivos, mas em doses bem menores; estou bem e feliz. O meu reencontro com Antunes aconteceu seis anos depois daquele dia fatídico, foi no *hall* do Sesc Pinheiros, em setembro de 2018, quando eu havia ido assistir ao espetáculo *887*, de Robert Lepage. Tranquilamente, nós nos olhamos, aproximamo-nos e um abraço fraterno nos reatou. Nosso encontro foi forte e saudável, sem tristezas ou mágoa, tudo certo! Depois disso, nunca mais o vi, mas guardo esta cena viva em meu coração.

Soube que, em maio de 2019, Antunes havia tido uma crise psicótica de madrugada; ele se encaminhou para o Sesc Consolação e permaneceu sentado nas escadas existentes na entrada do prédio. O segurança o reconheceu, levaram-no para o hospital e dias depois ele faleceu, vítima de um câncer nos pulmões.

Em 2017, quando pensava em cursar mestrado na USP, queria trazer *Policarpo Quaresma* para a pesquisa, tendo solicitado autorização para Antunes via Emerson Danesi, pois já não tínhamos mais contato, e o diretor aprovou. Depois de seu falecimento, já como mestranda e iniciando as pesquisas, sonhei com o diretor; foi um alívio vê-lo sorrindo, autorizando-me a entrar em uma sala na qual ele se encontrava. Eu lhe solicitava acesso e ele autorizava.

2 TRANSPOSIÇÃO

Acredito que o ponto crucial para o meu aprendizado se deu nos três primeiros anos no CPT, entre os espetáculos *A Pedra do Reino* e *Senhora dos Afogados*.

Toda a aquisição de conhecimento ocorreu por meio de um processo empírico, baseado na observação do meio, bem como na utilização de referências estéticas indicadas pelo diretor, as quais me possibilitaram acessar uma forma, uma nova maneira de apreender conhecimentos, que ativaria meus sentidos e mudaria totalmente a minha percepção ao ver, entender e sentir o “mundo” ao meu entorno.

Esta nova forma surgiu a partir de uma experiência vivida em um dos museus de São Paulo: a Pinacoteca do Estado, na Avenida Tiradentes, perto da Estação da Luz, centro da cidade. O processo ocorreu de um modo delicado, tendo se sucedido após um momento de estresse acompanhado de muita frustração e cansaço. Se naquele momento eu tivesse noção do que estava acontecendo, gritaria: “Eureca!!!”

O fato se deu depois de eu receber do diretor algumas indicações de obras pictóricas para visualizar em exposição em galerias e museus de São Paulo. Ele não falava o motivo, não me explicava nada, só dizia: “Veja e só”.

Depois de alguns dias, entre idas e vindas às exposições (sempre sozinha), estava sentada em um banco em uma das salas do museu, durante horas frente a várias obras, procurando descobrir o que eu deveria visualizar em cada um dos quadros: foi assim que o novo aconteceu! Vou descrever com riqueza de detalhes porque é muito importante para o entendimento de todos os outros possíveis pontos pedagógicos em meu aprendizado, que a partir deste lugar fragmentou minha pesquisa até eu chegar a esta reflexão.

Era uma espécie de “estado”; passei por uma gangorra de emoções seguida de sensações. Lembro-me do meu corpo e mente já entregues ao cansaço, do desânimo que me abatia, causando-me um relaxamento. Comecei a ter uma sensação de entrega, de abandono: um imenso vazio foi tomando conta de mim, tendo me desligado de tudo ao meu redor. Assim, o que antes era barulho havia se transformado em leve ruído e desaparecido; era uma sensação de bem-estar, uma leveza que tomou conta de mim. Comecei então a olhar as obras sem preocupação, apenas olhava; eram momentos de contemplação, sem julgamento, sem críticas ou pensamentos preestabelecidos sobre o que eu deveria ou não ver e sentir.

Esta experiência única desencadeou um gatilho em minha mente e, a partir dali, comecei a ter firmeza e segurança em meu trabalho. Eu sabia de muitas “coisas”, mas não entendia de onde vinham tantas informações.

Durante os oito anos que frequentei o CPT, quando ia ver alguma obra pictórica por solicitação pelo diretor, eu nunca saía com a resposta já pronta, do tipo: “Já sei o que ele quer que eu veja”. Ou seja, as respostas só vinham durante os meus processos criativos, de modo que o mais importante era acessar e poder conhecer um novo lugar dentro de mim mesma.

Assim, passei a ganhar consciência do meu estado de contemplação, vivenciando o dia a dia, e quando eu precisava de respostas às minhas práticas, elas se apresentavam como intuição. Aprendi que para ver além daquilo que eu estava acostumada ou condicionada, eu deveria estar totalmente desprovida de pensamentos e me deixar ser tocada pelo que era observado.

Durante esta vivência, a minha mente trabalhou no nível do inconsciente, porque, se eu estivesse pensando no que estava acontecendo ao redor, não estaria nesse estado do vazio: vazio em que não deve haver o nada, para poder existir o todo.

A intuição, de vez em quando, estava comigo. Mesmo antes de ocorrer essa experiência no museu, ela vinha interferir em meus pensamentos, contudo, nunca lhe dei crédito algum, mesmo sabendo que às vezes ela estava certa em determinadas resoluções.

A partir de então, a intuição passou a estar sempre presente. Comecei a respeitá-la, mesmo não tendo muita ciência acerca de como se dava internamente esse processo. Entretanto, eu sabia de sua importância, já que muitas das coisas que eu realizava nunca me haviam sido ensinadas, isto é, eu havia apreendido por meio da minha percepção a “enxergar” além do que via até então, haja vista que minha visão estética estava ficando cada vez mais apurada.

Neste sentido, a partir daquela experiência na Pinacoteca, minha mente criava processos lógicos para a execução dos trabalhos solicitados, de modo que as respostas sempre vinham de imediato, precisas, construídas do começo até o fim, logo, eu já sabia como seria o produto finalizado.

Ao começar a estudar para entender do que se tratava aquela experiência vivida, encontrei na Filosofia Oriental, no pensamento zen-budista – mais especificamente na obra *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (1948), de autoria do filósofo alemão Eugen Herrigel – respostas às minhas indagações, já que parecia que

o autor descrevia alguns momentos por mim vividos. Ao prosseguir nos estudos, fui ler os escritos da dissertação de Lee Taylor Paula: novamente encontro similaridade com as minhas experiências. Taylor cita que o diretor Antunes Filho buscou no zenbudismo respostas para acessar este “vazio”, a fim de que os seus atores chegassem ao processo criativo. Em suas palavras:

O “esvaziamento” do ator, ou seja, o “abandono” da racionalidade no ato criativo, pretendidos no conceito de *Manifestações*, são requeridos como possibilidade de propiciar um estado poético que permita aos atores acessarem sua imaginação criadora e, desse modo, se libertarem de modelos e convenções teatrais para a realização de uma criação singular (PAULA, 2014, p. 109-110).

Eu não encontraria similaridades somente na dissertação de Taylor e na obra de Eugen Herrigel, mas também nos trabalhos de pesquisa do diretor inglês Peter Brook sobre a busca pelo espaço vazio; tanto para o palco como para o espaço interior de cada ator e atriz, seu espaço foi pautado sob a filosofia oriental.

Na cenografia de Antunes, também havia a procura pelo palco vazio. Este sempre foi para o diretor o espaço do ator, de maneira que só deveria haver o essencial para dar aporte à sua atuação; esta era uma das suas marcas, desde o espetáculo *Macunaíma*.

Sem dúvidas, este foi o mais importante aprendizado, era propriamente o que norteava o CPT, tendo ficado bem acentuado no período em que estive ao seu lado à frente de sua cenografia, pela alta frequência de espetáculos com o palco nu.

Quando me refiro “à sua” cenografia, é porque todo o trabalho feito era monitorado passo a passo pelo diretor, já que tudo tinha que estar a seu contento, caso contrário, a produção não entraria em cena. Este foi um dos motivos da minha presença na cenografia, eu criava e executava, mas estava ali na verdade para aprender, e não para me posicionar como cenógrafa.

Essas leituras supramencionadas e outras me fizeram ver que eu não estava criando fantasias ao lembrar o “sentimento” vivenciado na Pinacoteca. Atualmente, posso ver que fui colocada em situações para viver experiências instrutivas, e isto de fato aconteceu: achei meios, achei caminhos.

2.1 Do caos ao afeto

Logo começou a ficar evidente para mim que eu estava trazendo à tona minhas experiências de vida, as quais estavam agregadas com o que eu estava absorvendo de conhecimento diante do processo de observação. Isso se tornou potente. Então, não virei mais as costas ao que me pertencia – mas lhe valorizei: dali em diante, minha intuição era parte integrante das minhas criações artísticas.

A porta de entrada para absorver tanto conhecimento além daqueles que já habitavam em mim foi a observação. Minhas idas aos museus e teatros, dentre tantas outras atividades indicadas pelo diretor, continuaram sendo realizadas normalmente. Ademais, a produção na cenografia manteve-se sempre sob pressão, porque era assim que ali funcionava: na óptica de Antunes, o caos era necessário para fazer emergir o que ele desejava como resultado de trabalho. E eu só consegui produzir tanto ao longo dos anos porque passei por esta experiência única no museu, já que, sob estresse e urgência de entregar os trabalhos, eu buscava em minha intuição as respostas às demandas do diretor.

Então, quando comecei a notar essas minhas mudanças, logo pensei: “O teatro busca retratar a maneira de o homem existir, ou seja, traz as questões humanas à tona, fez isto no passado e o faz no presente”. Assim, decidi que eu deveria gastar mais tempo com o processo de observação dos acontecimentos ao meu redor, nas ruas, na farmácia, nos cruzamentos das avenidas, dentro do ônibus, pois desta forma eu estaria aumentando a minha percepção, captando informações e as reservando de maneira tranquila e natural em minha mente, no intuito de posteriormente utilizá-las, de acordo com as minhas necessidades, principalmente quando fosse preciso ter um pensamento rápido e lógico durante as produções.³⁸

Sobre a maneira de produzir sempre sob pressão, somente comecei a me desvincular desse processo depois que saí do CPT, apesar de já ter ocorrido pequenas mudanças com os meus primeiros assistentes. Nos trabalhos de *Prêt-à-porter* e *Lamartine Babo*, com Emerson Danesi, trabalhávamos já em um ambiente tranquilo, mais voltado ao afetivo. Naquele momento, era de grande importância que houvesse novos integrantes na cenografia, já que o ambiente se tornava

³⁸ Conforme exposto nas páginas 58 e 80 da primeira parte deste trabalho.

primordialmente afetivo, o qual se transformou em ponto de apoio para que eu conseguisse ir adiante em meus trabalhos.

Atualmente, quando encontro algum ambiente que apresente características hostis, eu, com toda a responsabilidade, finalizo meu trabalho, tal como assumido, mas risco dos meus contatos os referidos contratantes.

Como apontei anteriormente, Antunes Filho me ensinou que o foco para o trabalho deveria ser o ator/atriz, mas eu sempre coloquei o diretor em primeiro lugar, porque era precisamente dele que partiam as diretrizes para a montagem do espetáculo (este é outro ponto pedagógico que fica subentendido na descrição do meu processo de aprendizagem durante os oito anos relatados no primeiro capítulo; meu relacionamento de trabalho girou em torno do diretor e atores/atrizes).

Logo, ao sair do CPT, para que eu me sentisse segura, continuei a colocar a função de direção em primeiro plano. Por isso, não lhe tirava os olhos, acompanhava a direção em seu passo a passo, em suas falas, em sua maneira de abordar um assunto, em sua relação com todos os envolvidos na montagem. Assim, eu conseguia compreender suas intenções, sua maneira de lidar com o tempo e o espaço, além de outros detalhes. Ao mesmo passo, os atores/atrizes não me passavam em nada despercebidos, eu olhava para seus movimentos, falas, observava como desenvolviam seus personagens etc.

Eu sentia muita insegurança com o novo, mas, quando me utilizava deste meio ou forma de trabalhar, tudo ia se encaixando e se acomodando, de maneira que no final dava tudo certo. Atualmente, quando sou convidada para participar da produção de uma montagem, a primeira coisa que pergunto é quais serão os dias de leitura do texto. Recebo a adaptação, mas só vou vê-la adiante, após a leitura realizada entre os integrantes, com a presença e a orientação do diretor do espetáculo. Gosto que as minhas primeiras impressões para as produções partam dos intérpretes e do diretor.

Acho importante ver o diretor trabalhar e os intérpretes esboçarem seus personagens. Observo muito a parte física e a desenvoltura dos artistas, e também o que eles levam para seus personagens. Assim, já entendo quais seriam os tipos ideais de composição de fibras para os tecidos, por exemplo: a roupa do ator Laerte Késsimos no espetáculo *Refluxo*, com direção de Eric Lenate e autoria de Ângela Ribeiro. A minha sugestão foi um terno super ajustado ao corpo, em xadrez preto com o fundo da estampa em tom cinza. Como o ator era muito habilidoso e possuía movimentos complexos, optei por um tecido misto, de algodão com poliéster e

elastano. Eu havia encontrado o tecido ideal, mas a cor de fundo da cena era branca, então aproveitei os 15% de algodão e fiz um tingimento para ficar em tom cinza; o elastano deu toda a amplitude necessária para os movimentos do ator. Neste sentido, consegui proporcionar ao ator uma roupa flexível e confortável para o desempenho de seu personagem.

Assim, posteriormente ao período de leitura, acompanho os primeiros processos de ensaio da peça, a fim de poder ofertar uma infraestrutura (para alguma necessidade urgente que possa contribuir na evolução do trabalho). E, ao longo da montagem, compareço em dias pontuais, porque estou dando tridimensionalidade às ideias, ou seja, construindo adereços, figurinos ou cenário em meu espaço de trabalho.

Gosto de ficar tão perto do grupo porque as personagens são vivas, não são estáticas! O seu figurino, por exemplo, precisa acompanhá-las em sua evolução. Vou até o final da temporada com a montagem. Caso os figurinos sejam trabalhados no envelhecimento (rotos e tinturas), faço a lavagem do material, não envio para a lavanderia, pois nesta etapa é preciso muita atenção, já que o tecido deve ser tratado com muita singularidade; este é um hábito que surgiu com *A Pedra do Reino*.

Aciono meu processo intuitivo para o trabalho quando ouço a primeira leitura do texto, por este motivo, gosto de ouvir e não de ler. Naquele momento, começo a ser direcionada junto ao grupo, pois assim fica fácil obter coesão no trabalho; e conforme vou recebendo as diretrizes, junto ao meu material de pesquisa, minha intuição toma conta de meu processo criativo.

Atualmente, possuo um repertório bem maior, em decorrência do passar do tempo e da procura por conhecimento. Além das aulas no MASP e das Bienais, fiz cursos de tinturaria natural, modelagem, estamparia etc. Mas, de fato, o processo de observação é o que alimenta a minha intuição, banhada pela observação e pela memória; é o que me norteia para um trabalho autoral, já que, uma vez vivenciada essa experiência norteadora, não é possível perder tal aquisição.

2.2 Sala de aula

Atualmente, procuro proporcionar às pessoas que participam das minhas oficinas a possibilidade de uma criação autoral a partir de sua própria intuição. Faço isso porque enxergo a intuição como um material armazenado dentro de nós, como

um conteúdo resultado do que já vivemos, no qual fica registrada a nossa digital, quem realmente somos.

Carregamos bem guardadas essas experiências vividas por nós. Às vezes, elas emergem, mas não lhes damos muita atenção; outras vezes, ficam guardadas, talvez por estarem vinculadas aos nossos medos ou dores, então ficam ali escondidas em nosso inconsciente. Acredito que, se soubermos usar este nobre material, poderemos efetivamente alcançar uma autenticidade em nossos processos criativos.

Mas a intuição não deve vir sozinha, deve estar acompanhada de conhecimento externo, como a cultura, pois, do contrário, ficaremos presos a nós mesmos. Logo, ela precisa evoluir cada vez mais, e, para tal, precisa ser alimentada por novas informações, a fim de poder estabelecer conexões com o nosso conhecimento interno.

A meu ver, faz sentido quando você agrega os dois conhecimentos, pois assim você poderá alcançar resultados que, de fato, te surpreenderão. Quem já não teve alguma experiência semelhante e se perguntou: “De onde saiu isto? Não sabia que poderia realizar tal façanha!”. Ou seja, utilizamos muito pouco da nossa potência interna, afinal, vivemos em uma sociedade de padrões preestabelecidos e, muitas vezes, o que você pensa, em razão de não estar dentro destas regras ou normas, é imediatamente descartado ou até mesmo vira motivo de piada.

Descreverei três aulas práticas que realizei na cenografia do CPT em novembro do ano passado (2022). Tratou-se de uma vivência realizada para integrantes do curso oferecido pelo Sesc-SP. A minha proposta foi que pudessem reconhecer suas intuições como possibilidade de meio para a criação durante o processo prático artístico na cenografia.

2.3 O exercício

Considero este exercício potente porque o vejo como objetivo para aumentar a percepção do indivíduo, a fim de que este encontre um novo caminho para a sua criação, a partir de sua própria intuição.

Realizado na cidade de São Paulo, especificamente no Sesc Consolação, no espaço de cenografia do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), teve como foco o espetáculo *Gesto*, de autoria de Silvia Gomes e direção de Vanessa Bruno. O Sesc/SP fez uma homenagem ao diretor Antunes Filho em comemoração aos 40 anos do

Centro de Pesquisa Teatral, localizado no sétimo andar no prédio do Sesc Consolação: este espetáculo estava sendo encaminhado como a próxima produção do CPT, já que era desejo do diretor realizar esta montagem antes de seu falecimento, ocorrido em 2019.

Assim, foram convidados para a montagem do espetáculo alguns dos ex-aprendizes do diretor, cada um oriundo de um setor diverso do CPT: dramaturgia, direção, sonoplastia, produção, alguns de seus últimos intérpretes (vindos do CPTzinho) e, na cenografia, eu.

Para além da montagem, fui convidada também a ministrar um curso que tivesse como tema central o processo de cenografia para a construção desse espetáculo. Refleti muito sobre o conteúdo e resolvi trazer para a sala de aula um exercício que poderia conduzir os alunos a um melhor entendimento acerca de meu processo de trabalho (que fazia parte do tema do curso) e também sobre si mesmos, vivenciando-o na prática – ou seja, como eu sempre fiz naquela mesma sala de cenografia, anos atrás.

Agora, porém, o ambiente seria estabelecido sob uma pedagogia do afeto. No primeiro capítulo desta dissertação, relato um comentário de Antunes sobre o fato de eu ser uma pessoa agregadora: ele tinha razão. Esta pedagogia tem o/a aluno/a como foco, procurando-lhe proporcionar um ambiente social agradável, acolhedor, a fim de que ele possa vir a se interessar por reproduzir, em seus contextos, fatos de sua própria existência humana, isto é, a sua essência como indivíduo único.

2.4 Primeiro dia de aula

Para o primeiro dia de aula, cheguei atrasada dez minutos. Todos aguardavam na sala de espera no *hall* da porta da sala de Antunes Filho (atualmente fechada, somente aberta para convidados). Cheguei um tanto agitada, com pacotes na mão, mas muito feliz. Agradei a todos por estarem me aguardando, então entrei na sala de cenografia e arrumei uma mesa com o que eu havia comprado: sucos, água, café (havia feito em minha casa), pães, bolo, frios, enfim, o que poderia alimentá-los. Convidei-os para adentrar a sala; foi assim o modo como os recebi.

Todos estes passos foram pensados como o início do meu curso. Aquele meu pequeno atraso logo no primeiro dia não havia sido um descaso com o grupo de alunos ou funcionários do Sesc que ali me aguardavam, foi, na verdade, uma maneira

de introduzi-los dentro de um contexto; queria que todos ali tivessem seus pensamentos voltados para o curso e, nesse sentido, causar-lhes algumas sensações seria bem-vindo ao grupo. Primeiramente: o atraso, quando todos sentados ali no *hall* não se relacionavam uns com os outros. Segundo: a cenografia em um ambiente de descontração, para poder recebê-los com um bom lanche (muitos ali não haviam sequer almoçado, relatos feitos assim que viram a mesa repleta de alimentos).

Então, dei-lhes um tempo de 15 minutos para apreciação do lanche e para que o grupo iniciasse um relacionamento (até aquele momento, eles não haviam sido apresentados).

As primeiras intenções na sala de aula foi provocar – por meio do alimento – uma sensação de acolhimento, prazer e segurança entre os integrantes. Esta ação possibilitou acionar os órgãos sensoriais dos alunos, tais como a pele, língua, olhos, nariz e ouvido, que são responsáveis, respectivamente, pelos sentidos sensoriais tato, paladar, visão, olfato e audição.

Fiz isso porque era importante deixá-los afastados do estresse das ruas de São Paulo. E o mais importante: que criassem afetividade entre si, que se sentissem aceitos e respeitados dentro do grupo. A confiança e a parceria constituiriam o próximo passo do curso.

Assim, quando retornamos para a mesa de reunião, realizei os protocolos do início de um curso: apresentei-me e todos se apresentaram. Expliquei-lhes que teríamos aulas práticas para um processo criativo, o qual partiria da intuição de cada integrante da turma.

Elucidei para o grupo o processo de aprendizado que me levou a esta maneira de trabalhar como profissional e que havia ocorrido algo similar na construção do espetáculo *Gesto*, por essa razão, achei melhor trazer esta experiência para que aquele grupo pudesse experimentá-la, a fim de que depois tivessem suas próprias conclusões sobre a experiência e o resultado do trabalho realizado naquela ocasião em sala de aula.

Foi colocado como objetivo final a apresentação de uma maquete, croqui ou figurino, de modo que cada pessoa deveria escolher o que realizar. Contudo, o trabalho deveria conter a visão individual de cada integrante do grupo, ou seja, teríamos vários conceitos para o figurino e a cenografia sobre o texto de Silvia Gomes. Propus como ponto de referência um vídeo de dez minutos e o texto do espetáculo *Gesto*.

O grupo era misto: havia pessoas com experiência em cenografia e outros sem, além daquelas da área do audiovisual, artesões, atores... Mas para o tipo de trabalho que iríamos desenvolver ali, todas estavam em pé de igualdade.

Houve apenas um pequeno intervalo para irem ao banheiro e já retornamos para dar início aos trabalhos.

Comecei pelo vídeo e orientei ao grupo que deveriam relaxar e simplesmente assisti-lo. Se, por acaso, viessem a suas mentes lembranças, pensamentos ou *insights* engraçados, não haveria problema algum, eles apenas deveriam anotar em um papel, dado que aqueles escritos eram pessoais, ninguém iria vê-los.

Caso sentissem alguma sensação, estas também eram bem-vindas em suas anotações; apenas deveriam se deixar levar pelas imagens, sem preocupação alguma. E assim foi feito.

Essa parte do processo visava que cada integrante acessasse suas informações internas. Pedi-lhes que, ao final do vídeo, não comentassem com os colegas suas anotações; depois haveria um momento adequado para abordarem esse assunto, para aqueles que estivessem com vontade de compartilhar a experiência. Mas, naquele momento, o processo deveria ser individual.

Retornamos para a mesa e apresentei-lhes a obra *Gesto*. Todos tiveram acesso ao texto, contudo, um aluno não conseguia ler, já que era oriundo de outro país (origem norte do continente africano) e não dominava a língua portuguesa; ele falava e compreendia, mas não dominava a escrita e a leitura. Sentamos reservadamente e tentei passar-lhe o máximo de informações sobre a obra.

Solicitei-lhes croquis como tarefa de casa (ensinei maneiras de fazê-los sem precisar desenhar, um exemplo foi a colagem) ou algum outro tipo de estudo, como a proposta de um figurino e cenário para o texto que haviam acabado de ler. Orientei ao grupo que, na hora de fazer o estudo, deveriam deixar fluir o que viesse em seus pensamentos, que comesçassem uma ideia e fossem até o final, e se aparecesse uma outra ideia, fizessem um outro desenho ou colagem, mas nada deveria ser descartado, absolutamente nada! O que a sua mente lhe “falasse”, eles deveriam reproduzir no papel, sem medo de que aquilo parecesse tolo, porque todos nós do grupo nos respeitávamos como pessoas únicas e criativas. Para finalizar, pedi-lhes que pensassem na lista de materiais para eu providenciar. Então a aula se encerrou.

Meu objetivo eram duas ações neste trabalho para casa: fazer os estudos em casa, porque nosso tempo era curto; mas, mesmo que tivéssemos mais tempo, eu faria do mesmo jeito. Por quê?

Deixo claro aqui que esta conversa abaixo, que tive com o diretor, não foi no começo do meu aprendizado e sim no último ano de minha estadia no CPT; a conduta do diretor em relação à minha pessoa já era madura, conversávamos sempre sobre a produção dos espetáculos: Antunes entrou logo de manhã na sala de cenografia para verificar o andamento de seu pedido. Ficou em silêncio, observando o meu estudo, e disse mais ou menos assim: “Faça seu trabalho com um intervalo de tempo, deixe como está, termine amanhã. Não queira ter pressa para terminar, vá devagar, dê tempo para sedimentar as ideias”. Acredito que estivesse dizendo aquilo para mim e para si mesmo... penso que aquele esboço o tocou. Isto foi em um sábado; na segunda-feira, já estava em cena na sala de ensaio, do jeito que eu havia deixado após aquele nosso diálogo, ou seja, não finalizado.³⁹

O diretor usou este material até dois meses antes da estreia do espetáculo, de acordo com relatos de alguns dos artistas que permaneceram nos ensaios (o ensaio prosseguiu por mais de um ano), tendo sido substituído depois pelo trabalho de outro artista.

Enfim, por acreditar que este era um ponto pedagógico em meu aprendizado, tentei proporcionar ao meu grupo um tempo para que a experiência vivida em aula fosse sedimentada e organizada em suas mentes. Ao retornar para a próxima aula, eles poderiam apresentar uma visão igual ou ampliada sobre o objeto em estudo.

2.5 Segundo dia de aula

Os/as alunos/as me apresentaram seus croquis, trouxeram questões e, sem muito interferir no processo individual, auxiliei-os/as. Procurei incentivá-los/as a usar todas as informações que estavam no papel e, se durante a execução do projeto, viessem em suas mentes mais ideias, eles/as não deveriam descartá-las, somente deveriam fazer alguma análise depois do trabalho “pronto” (apesar de que nunca nada está pronto, tudo está em constante movimento, afinal, estamos vivos!)

³⁹ Experiência mencionada na página 155 da primeira parte deste trabalho.

Tem início então a execução de figurinos em tamanho reduzido e das maquetes de cenário. Ficaram todos à vontade para mostrarem seus croquis de trabalho para o grupo e relatarem como pensaram a confecção; quem necessitasse de ajuda para manipular algum material, me chamava (caso contrário, eu não interferia na produção). Alguns se arriscaram em produtos que não conheciam; na costura, alguns não tinham habilidade com as agulhas (eram roupas feitas à mão, não houve uso de máquinas de costura no curso), mas mesmo assim acharam soluções para executarem suas obras. Era parte do processo descobrir modos de realizar o trabalho, neste sentido, a intuição de cada um entraria em ação.

Ao iniciarem os trabalhos, cada pessoa procurou um espaço, de maneira que todas permanecessem concentradas em seus afazeres. Ao observar as pessoas do grupo, verifiquei que se encontravam autônomas e seguras do que queriam apresentar ao grupo no final do curso. O ambiente era tranquilo, silencioso e amável, consequência da relação estabelecida entre as pessoas do grupo.

Ao final desta aula, todas as pessoas levaram seus trabalhos para casa, estavam afoitos para finalizá-los e apresentá-los na aula seguinte. Foram apenas três encontros de quatro horas cada, mas o resultado não me surpreendeu, pois acompanhei cada segundo do processo e percebi como todas estavam respondendo aos estímulos.

2.6 Terceiro e último dia

Todas as pessoas finalizaram seus trabalhos em sala e, na última hora do curso, o grupo arrumou o espaço da cenografia, expondo seus trabalhos nas bancadas.

Sem que houvesse avisos, recebemos a visita de funcionários do setor de programação do Sesc, responsáveis pela produção e execução do curso. Dentre eles, estavam Emerson Danesi (que durante as minhas aulas trabalhou em seus afazeres na sala ao lado). Chegaram de surpresa para prestigiar o resultado final dos trabalhos, ficaram satisfeitos com o resultado obtido em tão pouco tempo de curso.

Todos os integrantes ficaram à vontade para abordar seu processo de criação, a maioria comentou desde a sua chegada ao prédio do Sesc, no primeiro dia de aula. Relataram todo o processo individual e coletivo na cenografia, tecendo muitos

comentários sobre a visualização e a experiência pessoal durante e após a mostra do vídeo exibido como ponto de referência.

Após a fala dos integrantes do grupo, comentei sobre a unidade do trabalho,⁴⁰ uma vez que todos haviam apresentado uma coesão no resultado. Mesmo com apenas uma referência, o vídeo, foi o suficiente para construir um diálogo entre os processos criados por aquele grupo

Emerson Danesi, atualmente integrante do quadro de funcionários do Sesc/SP e pertencente ao grupo de responsáveis pela gestão do CPT, foi o primeiro diretor do texto *Gesto*. Ele deu seu depoimento estabelecendo uma conexão entre o trabalho de um dos integrantes e o seu processo, anterior à direção de Vanessa Bruno.⁴¹

⁴⁰ Mencionado na página 32 da primeira parte deste trabalho.

⁴¹Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1gedHUQ2GuPb-DKDQ9X3EQzSs6_5gchas/view?usp=sharing

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi muito importante o distanciamento existente entre os últimos anos e o período em que estive no espaço do CPT/Sesc. Na verdade, foi fundamental para que eu pudesse, no presente momento, ao final deste estudo, refletir acerca do modo como se deu meu aprendizado.

Atualmente, entendo o caminho traçado e os prováveis pontos pedagógicos utilizados em minha educação teatral. No entanto, para obter o resultado até então, foi necessário voltar à vida acadêmica, unir um processo prático a um estudo teórico, a fim de que eu pudesse complementar e dar continuidade ao meu aprendizado. Procurava respostas, e muitas eu achei.

Nos anos seguintes à minha saída do sétimo andar do Sesc Consolação, comecei a ficar inquieta e incomodada com a falta de teóricos para o embasamento de minha prática no trabalho. Tal desconforto me levou a cursar, em 2015, uma pós-graduação em moda e criação na Faculdade Santa Marcelina, na cidade de São Paulo; foram dois anos ricos de aprendizagens.

Quando estava finalizando o curso, a Profa. Renata Zaganin, coordenadora da Pós-Graduação em Moda, uma pessoa ímpar em simpatia e profissionalismo, recomendou-me fazer um mestrado na Universidade de São Paulo, a fim de que eu pudesse dar continuidade aos meus estudos e me aprofundar em disciplinas relacionadas à minha profissão (cenografia e figurino).

Pensei muito a respeito e resolvi chegar bem devagar à instituição, no intuito de saber se era isto mesmo o que desejava. No primeiro ano, em 2017, comecei a participar de algumas disciplinas como aluna ouvinte; não demorou muito para eu saber o que realmente queria, então, nos anos seguintes, tornei-me aluna especial. Em 2019, com as disciplinas já cursadas e com o esboço de um projeto de pesquisa nas mãos (elaborado enquanto aluna ouvinte e especial, no Programa de Pós-Graduação em Design na FAU-USP, na disciplina Fundamentos de Pesquisa Científica em Design, ministrada pelo Prof. Dr. Luís Cláudio Portugal do Nascimento, sob o título “História do figurino de teatro de protesto em montagens teatrais durante a ditadura militar, de 1964 a 1985, na cidade de São Paulo”) efetivei minha inscrição oficial e fui aprovada no ano de 2020. Eu seria recebida no Programa de Teoria e

Prática de Teatro na ECA, USP, pelo Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, que a partir daquele momento me orientaria no desenvolvimento de meu projeto.

Já no início, o Prof. Fausto me sugeriu realizar a mudança do objeto de minha pesquisa. Recomendou que eu direcionasse os estudos para o período de oito anos em que estive no Centro de Pesquisa Teatral – CPT Sesc/Consolação. Mesmo ciente de que isso seria um caminho difícil para o meu emocional, aceitei sua sugestão e dei início ao novo tema do trabalho.

No começo do ano letivo, encaminhei-me ao Departamento de Artes Cênicas, porém, ocorreu somente uma aula presencial, devido à decretação da pandemia causada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2 (Covid-19), que motivou o isolamento da população mundial.

Os estudos foram empreendidos paralelamente à pandemia de Covid-19, em encontros *on-line*. Após seis meses do ano letivo, interrompi meus estudos em decorrência de minha saúde mental, agravada em consequência do quadro pandêmico. Só retornei no início do ano letivo de 2022, mas ainda apresentava um quadro depressivo.

Em minha primeira qualificação, fui reprovada, pois a pesquisa estava aquém do que me era solicitado, pois não conseguia acompanhar meu orientador. Antes da segunda qualificação, passei a ser orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho. O meu projeto foi alinhado ao campo pedagógico, e então segui para o segundo exame de qualificação. Recebi valiosos conselhos (do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho – presidente da mesa –, da Profa. Dra. Marília Velardi e da Profa. Dra. Rosane Muniz Rocha) e passei para a nova fase dos estudos e pesquisa.

Acredito que seja importante abordar essas questões vividas naquele período de pandemia porque este fato promoveu grandes mudanças na maneira de ver e viver a atualidade, haja vista que tivemos que ficar reclusos por dois anos, acompanhando dia após dia o número de óbitos aumentarem (cerca de 14,9 milhões de pessoas morreram direta ou indiretamente da Covid-19, entre o período de janeiro de 2020 e dezembro de 2021 – segundo dados emitidos pela OMS – Organização Mundial da Saúde, em maio 2022). A fome, o desemprego e os problemas de saúde mental atingiram níveis alarmantes, portanto, é impossível que este acontecimento não tenha nos afetado de alguma maneira.

Em relação a mim, me senti sozinha na universidade durante seis meses, até me retirar dos estudos na ECA/USP, com um atestado médico. A autorização para o

trancamento para os mestrandos e doutorandos durante a pandemia na USP veio quando eu já estava ausente da universidade. Acompanhei o esforço da instituição em dar amparo ao seus discentes, funcionários e professores, com projetos com acolhimento. Como já estava em tratamento psiquiátrico, resolvi ficar em meu ambiente familiar, junto ao apoio de meu marido e filho.

Neste sentido, a presente pesquisa foi influenciada diretamente pela reclusão imposta naquele momento lastimável. Logo no início dos meus estudos, foi necessário “reviver” uma parte de minha vida no espaço do CPT, o que definitivamente não foi um processo fácil, mas que me serviu para curar alguns mal-entendidos e fazer as pazes (dentro de mim) com alguns colegas e com o diretor Antunes Filho. Um dos motivos por ter optado pela narração foi ver que eu tinha um passado sendo descrito e avaliado em dias de pandemia; que, ao contar em primeira pessoa os acontecimentos, foi de extrema importância para o meu entendimento sobre o meu percurso desde a minha entrada no CPT até aqueles dias o modo como eu me via e me estruturava para perceber e entender aquele momento, quando o mundo estava sem perspectivas. Com o passar do tempo, minha pesquisa e vida viraram um quebra-cabeça, que se formava, bem devagar, mas no tempo necessário para que eu e minha pesquisa estivéssemos alinhadas para sermos resilientes em relação ao que estava ocorrendo.

Minha virada foi no início do ano de 2023, quando consegui abarcar tudo o que havia e estava aprendendo; possibilitei novos caminhos ao me juntar ao grupo do Cepeca, conduzido pelo Prof. Coutinho e pelos profissionais, estudantes e pesquisadores de arte. Ganhei um direcionamento e segui para finalizar este trabalho, emocionalmente bem mais equilibrada, com uma paz no coração, ciente de que estava fazendo o meu melhor.

Portanto, saio deste mestrado fortalecida como pessoa e pesquisadora, consigo entender um trajeto muito importante que ainda continua a se desenrolar e a repercutir em minha vida tanto pessoal como profissional. Desejo que esta dissertação possa ajudar futuros pesquisados que, como eu, procuravam e ainda procuram por respostas.⁴²

⁴² Para ter acesso a mais imagens, vídeos, documentos e registros da conservação têxtil dos espetáculos mencionados nesta pesquisa, acessar o link: <https://sesc.digital/home>

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e a peste. O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BATISTA, César Augusto Pinto. *O teatro de Antunes Filho: pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*. 2019. 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução de Antônio Mercado. 6a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiência teatrais, 1946-1987*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1991.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. 16a. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Matrix, 1997.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 8a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GREVE, Sabrina Tozatti. *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HERRINGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1994.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições SESCSP, 2009.

JERZY, Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 3a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JUNG G., Carl. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

MOACANIN, Radmila. *A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano*. São Paulo: Pensamento, 1999.

PAULA, Lee Taylor de Moura. *Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*. 2014. 228 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTOS, Michelle Boesche Alves dos. *A fala cênica e o trabalho vocal do ator: propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho*. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

STANISLAVSKY, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Anhembi, 1956.

STANISLAVSKY, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SUZUK, Daisetz Teitaro. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Mantra, 1961.

ZIMMER, Henrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. 3a. ed. São Paulo: Palas Athenas, 1989.

Endereços na WEB:

A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook - UFOP
<<https://periodicos.ufop.br/raf/article/download/781/737> >- Arquivo PDF
Acesso: 25 out.2022.

BERTHIER, Anne. Histoire du livre. Les premiers supports. Du volumen ao codex. In: Bibliothèque Nationale de France – BnF. Classes [Le site pédagogique de la BnF]. Disponível em: <<https://www.bnf.fr>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

CANAL CULTURA. Programa Persona em Foco. TV Cultura,2020. Disponível em<https://tvcultura.com.br/videos/71599_persona-em-foco-antunes-filho.html>. Acesso: 08 jun.2020.

DESVENDANDO O TEATRO. O teatro e Seu espaço – Archive.org. Disponível em: <https://archive.org/download/livrainosdomal2020/Peter Brook...> Arquivo PDF
Acesso em: 10 out. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES – IMS. Caderno de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna, n. 10, nov. 2000. Published on jul. 6, 2015. Disponível em: <<https://ims.com.br/publicacao/clb-ariano-suassuna>>. Acesso em: 17 jul. 2020. PARTE DA REFERÊNCIA COMPLEMENTAR DO ESPETÁCULO A *PEDRA DO REINO*.

ELIAS, Larissa. Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-UFRJ. SOBRE AS FORMAÇÕES CONCEITUAIS DO ESPAÇO VAZIO DE PETER BROOK. <<https://www.academia.edu/2922902/sobre-a...>>. Acesso: 10 out. 2022.

MANUAL OF ZEN BUDDHISM: Introduction – BuddhaNet<
<https://www.buddhanet.net/pdf_file/manual_zen.pdf >>- Arquivo PDF
Acesso: 25 out. 2022.

NORMAN K, Denzin e YvonnaS. Lincoln. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. IDOCPUB, 2020. Disponível em:< <https://idoc.pub/documents/idocpub-k546mzm758n8> A Disciplina E A Prática Da Pesquisa Qualitativa [k546mzm758n8] (idoc.pub)> Acesso: 29 mar. 2022.

BROOK, O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude. Disponível em:
<www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13101?show=full>>
Acessado: 15 out. 2022.

Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook / About the conceptual formations of Peter Brook's empty space> | Larissa Elias - Academia.edu> Acesso: 10 out. 2022.

PAULA, Roberta Cristina de. *As danças populares na obra de Mário de Andrade*. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 20, n. 24, p. 36-47, Campinas, julho-dezembro 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view...>> Acesso em: 20 ago. 2020. PARTE DA REFERÊNCIA COMPLEMENTAR DO ESPETÁCULO A *PEDRA DO REINO*.

YOUTUBE. O Teatro Segundo Antunes Filho. 2002 - Episódio 4: Mestres e Discípulos, Direção Amílcar M. Claro. Disponível em:
<<<https://sesctv.org.br/programaseseries/antunesfilho/?mediald=cea6bae5e9fd31137d4484ba535cb5e5>>. acesso em: 3 jun. 2020.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ALAGOAS [Governo]. Secretaria de Estado da Cultura. [Portal eletrônico]. Mapeamento Cultural. Cultura Popular. Folgedos de Festas Religiosas. Disponível em: <<http://cultural.al.gov.br>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ALAGOAS [Governo]. Secretaria de Estado da Cultura. [Portal eletrônico]. [Portal eletrônico]. Mapeamento Cultural. Cultura Popular. Mané do Rosário. Disponível em: <<http://cultural.al.gov.br>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios vivos de Pernambuco*. 2a. ed. Recife: Fundarpe, 2014. Disponível em: <<https://issuu.com/cultura.pe/docs/livro-patri...>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

AMORIM, Maria Alice. *J. Borges: entre fábulas e astúcia*. Recife: CEPE, 2019.

ANDRADE, Mario. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANTUNES FILHO, José Alves. *A Pedra do Reino*. [Roteiro adaptação teatral do texto das obras *Romance d'A Pedra do Reino* e *O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) e *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*, de Ariano Suassuna]. São Paulo, 2005. (Documento de trabalho não publicado).

BORGES, J. *O sol quente no sertão*. Xilogravura 48 x 66 cm [Imagem cedida pelo artista]. Ilustração. Disponível em: <<https://artenaescola.org.br/uploads/midiateca/prancha-pae...Arquivo PDF>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Natal: Ediouro, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o sertão*. São Paulo: Global, 2015.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Acervo. Cordel. Literatura popular em verso. Disponível em: <<http://antigo.caruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

HÁURELIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2018.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; ALVES, Maria Lúcia Bastos. Os romances medievais ibéricos na voz das rendeiras de Alcaçus. In: *29ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal-RN, 03 e 06 de agosto de 2014. 20 p. Disponível em: <<http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/14014982... Arquivo em pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

MELO, Frederico Pernambuco. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. 2a. ed. Pernambuco: Escrituras, 2012.

MOLINA, Mestre. *Arte popular nas Geringonças*. São Paulo: Editora SESCSP, 2003.

MOTA, Larissa Fernanda de Barros; CARVALHO, Mário de Faria. Iluminogravuras: Análise do Movimento Armorial a partir da Abordagem Sensível da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. *Unilasalle – Revista Educação, Ciência e Cultura – RECC*, v. 23, n. 2, p. 205-222, Canoas, jul. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.uniasale.edu.br/index.php/Educacao/article/view/...>> Acesso em: 05 ago. 2020.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Ariano Suassuna e o mito do cabreiro. *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, N. 6, 2009. NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Disponível em: <[https://www.pucsp.br/revistaurora/ed6-v-outubro-2009/ar...Arquivo pdf](https://www.pucsp.br/revistaurora/ed6-v-outubro-2009/ar...Arquivo.pdf)>. Acesso em: 25 jul. 2020.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. *Traje de Cena, traje de folgado*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SIMÕES, Ester Suassuna. A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ari ano Suassuna. 2016. Programa de Pós-Graduação em Letras. Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/19647>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. 6a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ANEXOS

Imagens do espetáculo *Toda Nudez Será Castigada*. Estreia no Teatro Anchieta, Sesc Consolação, outubro de 2012.



Lucas Rodrigues (personagem Serginho) e Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



Marcos de Andrade (personagem Patrício) e Leonardo Ventura (personagem Herculano). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



Da direita para a esquerda: assistente de direção Nara Chaib Mendes, atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni), ator Leonardo Ventura (personagem Herculano). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



O ator Marcos de Andrade e a atriz Mayara Luni. Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



Da esquerda para a direita: atrizes do coro das prostitutas Daphne Bozaski, Mayara Luni, Aliene Guimarães, Natália Kwast; à frente, a atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni de noiva). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



A atriz Ondina Clais Castilho e o diretor Antunes Filho. Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



A atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni) e o ator Leonardo Ventura (personagem Herculano).
Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Divulgação Lenise Pinheiro.



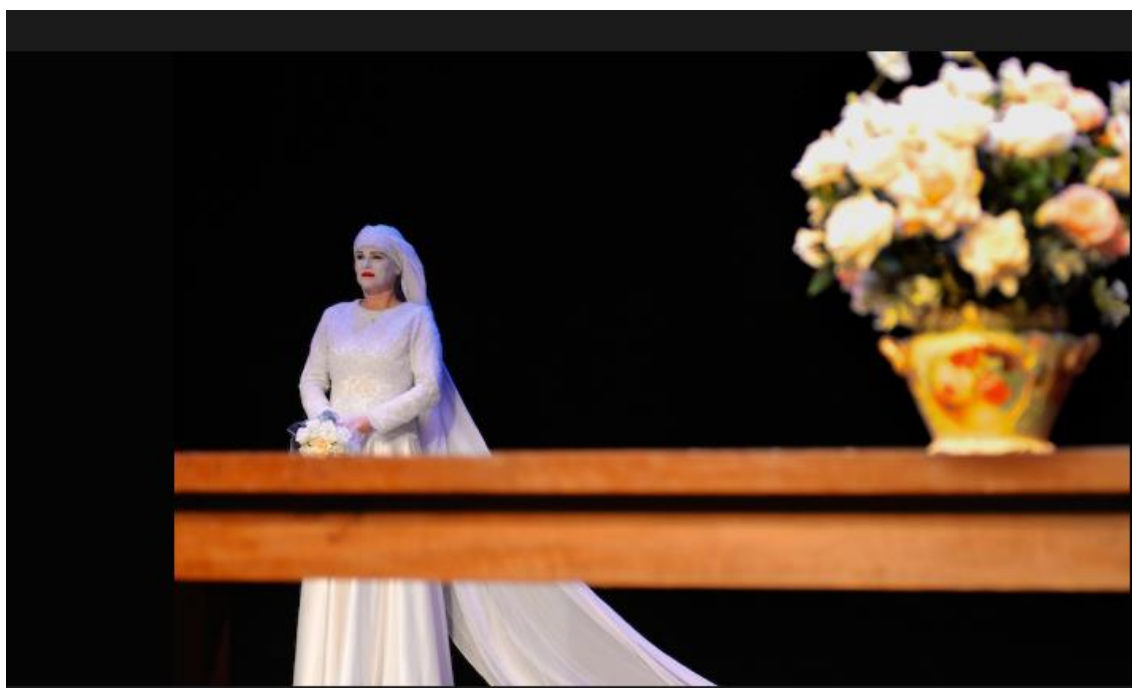
Figurino do espetáculo *Toda nudez será castigada*. Fonte: Acervo Sesc Memórias, fotografia de Bob Sousa.



A atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni) e o ator Leonardo Ventura (personagem Herculano).
Fonte: Acervo Sesc Memórias, fotografia de Ed. Figueiredo.



A atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni) e o ator Leonardo Ventura (personagem Herculano).
Fonte: Acervo Sesc Memórias – Emidio Luisi.



A atriz Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Acervo Sesc Memórias – Bob Sousa.



Da esquerda para a direita: Daphne Bozaski, Mayara Luni, Natália Kwast e Aline Guimarães (personagens prostitutas). Fonte: Acervo Sesc Memórias – Bob Sousa.



Marcos de Andrade (personagem Patrício) e Lucas Rodrigues (personagem Serginho).
Fonte: Acervo Sesc Memórias – Bob Sousa.



Felipe Hofstatter (personagem Padre Nicolau). Fonte Acervo Sesc Memórias – Adalberto Lima.



Fernando Aveiro (personagem tia). Fonte: Acervo Sesc Memórias – Bob Sousa.



Da esquerda para a direita: em pé, Naiene Sanchez (personagem Tia 3); sentada, Mariana Leme (personagem Tia 1); com o leque nas mãos, Fernando Aveiro (personagem Tia 2); Leonardo Ventura (personagem Herculano). Fonte: Acervo Sesc Memórias – Bob Sousa.



Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Acervo Sesc Memórias – Adalberto Limai.



Leonardo Ventura (personagem Herculano) e Marcos de Andrade (personagem Patrício).
Fonte: Acervo Sesc Memórias – Ed. Figueiredo.



Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Foto Klaus Mitelldorf.



Leonardo Ventura (personagem Herculano) e Ondina Clais Castilho (personagem Geni).
Fonte:Foto Klaus Mitelldorf.



Ondina Clais Castilho (personagem Geni) e Marcos de Andrade (personagem Patrício).
Fonte: Foto Klaus Mitelldorf.



Ondina Clais Castilho (personagem Geni). Fonte: Foto Klaus Mitelldorf.

FOTOS DIVERSAS

Trabalhos na cenografia

Policarpo Quaresma



Esquerda para direita Rosângela Ribeiro e Noeme Costa (in memoriam) modelagem e confecção dos bonecos. Fonte: Acervo pessoal – Foto de Rodrigo Audi



Rosângela Ribeiro – Confecção chapéus
Fonte: Acervo pessoal – Foto Rodrigo Audi



Fonte: Acervo pessoal – Foto Rodrigo Audi



Rosângela Ribeiro – confecção do painel mapa do Brasil
Fonte: Acervo pessoal – foto Rodrigo Audi.



Rosângela ribeiro – construção do adereço baseado na obra de Tadeusz Kantor. Fonte: Acervo pessoal – foto Rodrigo Audi



Fonte: Acervo pessoal – foto Rodrigo Audi

Prêt-à-porter 10



Rosângela Ribeiro – confecção de adereço para cena
Fonte: Acervo pessoal – Rodrigo Audi



Fonte: Acervo pessoal

Recuperação do acervo em 2010



Esquerda para direita: Willian Gama, Rosângela Ribeiro e Ronaldo Dimer.
Fonte: Acervo pessoal



Material armazenado. Fonte: Acervo pessoal

Abertura exposição Lima Barreto e estreia do espetáculo
Policarpo Quaresma



Hall Sesc Consolação 2010 - Esquerda para direita: Ronaldo Dimer, Marília Gallmeister, Eliane Pincov, Wiliian Gama, Juliana Lobo, Antunes Filho, Mariana soares Leme, Rosângela Ribeiro, Daniel Maeda. Fonte: Acervo pessoal

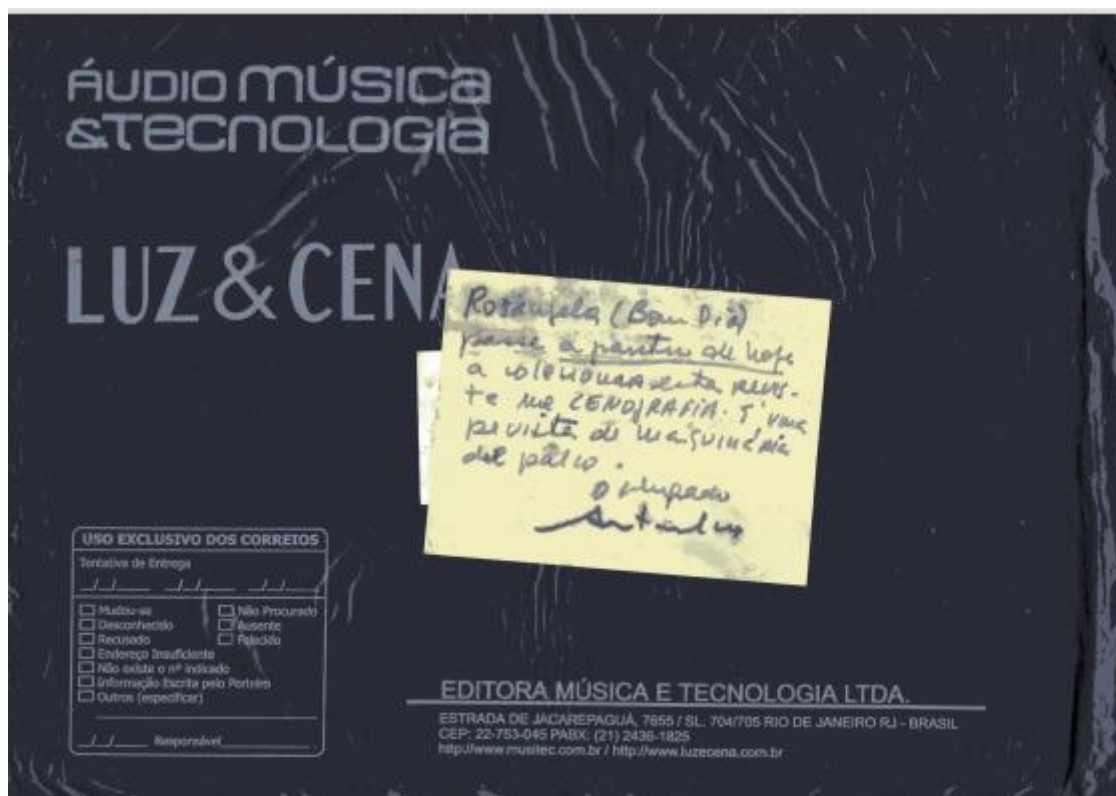


Esquerda para direita: Emerson Danesi, Rodrigo Audi, Rosângela Ribeiro, Antunes Filho e Ligia Alves Fonte: Acervo pessoal



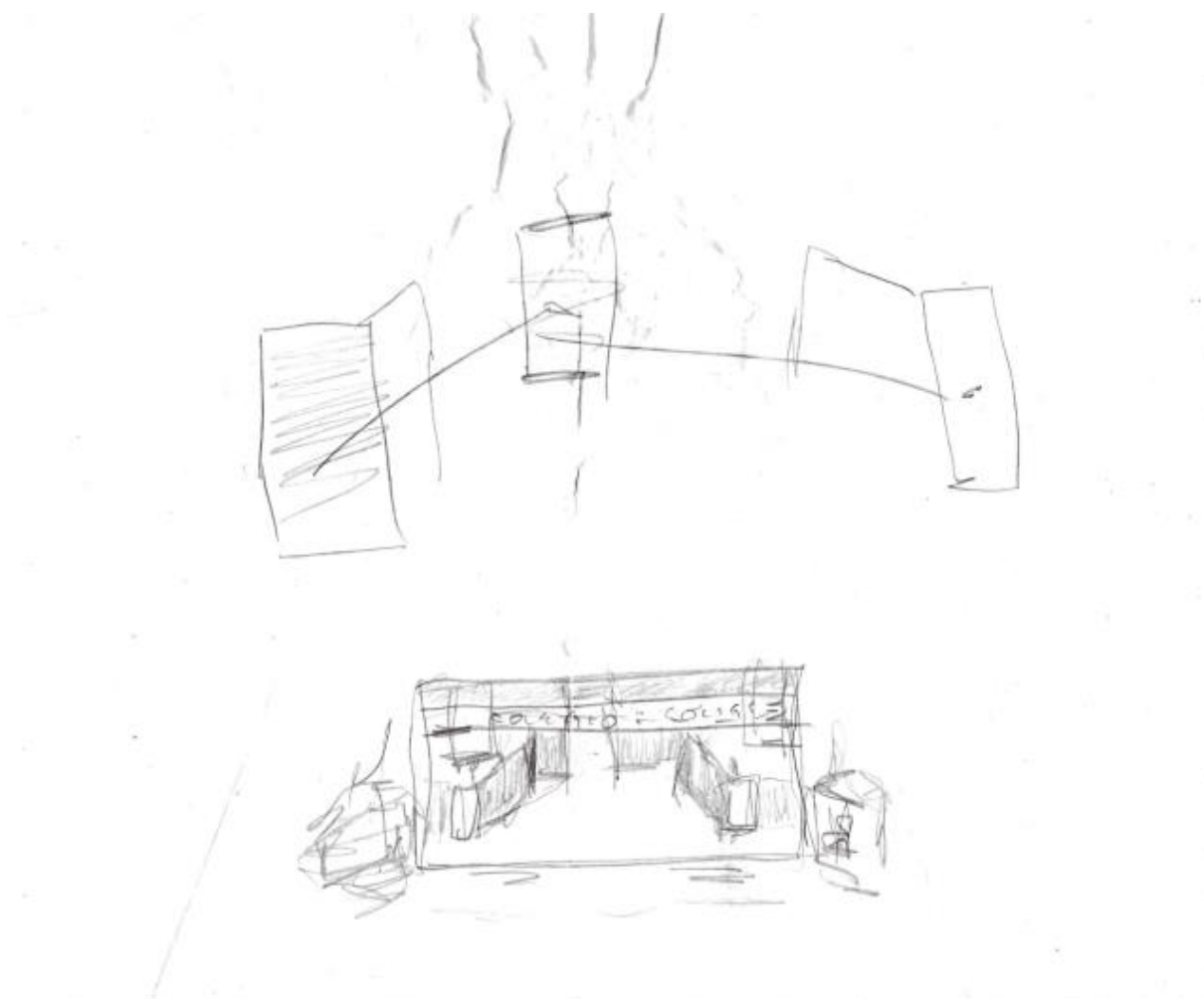
Rosângela Ribeiro e Antunes Filho em momento de descontração após a estreia de *A Falecida Vapt-Vupt* em Porto – Portugal.
Fonte: Acervo pessoal

Recados de Antunes Filho



Fonte: Acervo pessoal

Esboço de cenário



Executado por Antunes Filho - espetáculo *Nossa Cidade*.

Fonte: Acervo pessoal