

ARTES CÊNICAS

**UMA VIDA IMPRESSA EM PALCO:
PROCESSOS E REALIZAÇÕES DE MARCOS
FLAKSMAN NO CAMPO DA CENOGRAFIA
TEATRAL BRASILEIRA NOS ANOS 1960 E 1970**

ANDREA RENCK REIS



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**Tese de Doutorado
Maio de 2019**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Andréa Renck Reis

UMA VIDA IMPRESSA EM PALCO:

Processos e realizações de Marcos Flaksman no campo da cenografia
teatral brasileira nos anos 1960 e 1970.

Rio de Janeiro, 2019.

ANDRÉA RENCK REIS

UMA VIDA IMPRESSA EM PALCO:

Processos e realizações de Marcos Flaksman no campo da cenografia teatral
brasileira nos anos 1960 e 1970.

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Cênicas da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, como
requisito à obtenção do título de Doutor em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Processos e Métodos da
Criação Cênica (PMC)
Orientadora: Prof^a Dra. Lidia Kosovski

Rio de Janeiro

CLA - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: andrearenck@gmail.com

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

R375	<p>Reis, Andréa Renck Uma vida impressa em palco: processos e realizações de Marcos Flaksman no campo da cenografia teatral brasileira nos anos 1960 e 1970. / Andréa Renck Reis. -- Rio de Janeiro, 2019. 376 f.</p> <p>Orientadora: Lidia Kosovski. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.</p> <p>1. cenografia. 2. Marcos Flaksman. 3. maquete. 4. teatro brasileiro. 5. teatro político. I. Kosovski, Lidia, orient. II. Título.</p>
------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“UMA VIDA IMPRESSA EM PALCO:
PROCESSOS E REALIZAÇÕES DE MARCOS FLAKSMAN NO CAMPO DA
CENOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA NOS ANOS 1960 E 1970”**

por

ANDREA RENCK REIS

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Lidia Kosovski (Orientadora)

Prof. Dr. Gilson Moraes Motta (UFRJ)

Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira (UFRJ)

Prof. Dra. Doris Rollemberg Cruz (UNIRIO)

Prof. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: APROVADA COM DOUÇOR Com recomendação para publicação

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de maio de 2019.

Para Mathias

AGRADECIMENTOS:

Ao meu filho Mathias, que acompanhou o percurso deste trabalho durante parte da sua infância;

Ao Marcos Flaksman, querido mestre, pelos ensinamentos, pela amizade, disponibilidade e pela confiança neste trabalho;

À Prof^a. Lidia Kosovski, minha orientadora, pela acolhida e troca contínua de ideias durante o processo de pesquisa e escrita da tese;

Às Professoras Carmem Gadelha e Doris Rollemberg Cruz pelas suas participações na Banca do Exame de Qualificação;

Aos Membros Titulares da Banca Examinadora Prof^a. Doris Rollemberg Cruz, Prof^a. Evelyn Furquim Werneck de Lima, Prof. Gilson Moraes Motta e Prof. Madson Luis Gomes de Oliveira;

Aos Membros Suplentes da Banca Examinadora Prof^a. Larissa Feres Elias e Prof. Ricardo Kosovski;

Aos professores do PPGAC e da Escola de Teatro da UniRio;

Ao Marcus Vinícius, secretário do PPGAC da UniRio;

Aos meus colegas, professores do Departamento BAT do Curso de Artes Cênicas da EBA-UFRJ: Angela Leite Lopes, Antônio Guedes, Cássia Maria Monteiro, Desirée Bastos, Gilson Motta, José Dias, Larissa Elias, Madson de Oliveira, Maria Cristina Volpi, Ronald Teixeira e Samuel Abrantes, pelo estímulo, pela compreensão e pela aprovação do meu afastamento para capacitação no último ano do doutoramento;

Ao querido Carlos Pini, por me receber e auxiliar inúmeras vezes no Atelier Flaksman, Pini & Vergara (A Fonte), inclusive cedendo em uma ocasião seu aparelho de *scanner*, e pela paciência na escuta (involuntária) de diversas entrevistas com Marcos Flaksman;

À Gabriela, funcionária do Atelier Flaksman, Pini & Vergara;

Aos funcionários do CEDOC/ FUNARTE Joelma, Glória e Marcelo, pela acolhida e disponibilidade no auxílio à pesquisa;

Ao Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC/FUNARTE), pelo empréstimo das plantas dos Teatros Dulcina e Glauce Rocha;

Aos meus colegas da turma de doutorado de 2015, pela troca durante o período do doutoramento, em especial ao Eduardo Andrade e ao Miguel Vellinho;

À Ary Coslov e Camilla Amado, pela generosidade em prestar depoimentos para este trabalho;

À Myriam Porto Flaksman, pela simpatia e estímulo a esta pesquisa, desde o pré-projeto;

À Samanta Toledo, que me amparou no final do processo, trabalhando na caixa cênica do Teatro Dulcina e registrando as maquetes com sua lente;

À Thais Charret, que me assessorou transpondo as plantas desenhadas em papel manteiga para o Autocad;

Aos meus alunos do Curso de Cenografia da UFRJ, que me motivam a estudar sempre;

Aos meus amigos, que ajudam a tornar a vida mais leve;

À Delfina, irmã e amiga, por tudo;

Aos meus pais (In Memoriam) Luiz Pires Reis e Luciana Araújo Renck Reis, pelo amor imenso, pelo incentivo e apoio contínuo aos meus interesses artísticos, e por terem deixado a maior herança que alguém pode receber: a educação, o amor pela cultura e a curiosidade pelo conhecimento.

(...) No teatro tudo é sempre novo. A cada dia vemos algo nascendo, respirando a nossa frente.

Marcos Flaksman, 1980.

RESUMO:

Este trabalho investiga as realizações cênicas de Marcos Flaksman (1944) desenvolvidas entre 1964 e 1979, com o objetivo de aprofundar conhecimentos sobre a sua obra e evidenciar o seu pensamento sobre a cenografia. A pesquisa resgata momentos significativos do teatro brasileiro do século XX, priorizando espetáculos que apresentaram aspectos visuais inovadores, para localizar o estado da arte cenográfica e compor um panorama das tendências estéticas e dos cenógrafos atuantes nas décadas de 1960 e 1970. Para embasar a análise de trabalhos desenvolvidos no período, esclarece os conceitos de teatro político e teatro engajado, e aborda movimentos que se fizeram presente naquela cena. A pesquisa enfatiza a maquete física de cenografia como ferramenta primordial dos processos de criação cenográfica do século XX e comprova nesta tese sua eficácia como ferramenta de reconstrução e auxílio à análise de cenografias de espetáculos passados. A obra de Marcos Flaksman é investigada com profundidade em quatro estudos de casos: as cenografias das peças *A vida impressa em dólar* (1965), de Clifford Odets, *Dois perdidos numa noite suja* (1967), de Plínio Marcos, *Os convalescentes* (1970), de José Vicente e *Rasga Coração* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho. Destaca-se neste processo investigativo o trabalho contínuo de produção de memória da cenografia realizado através de uma série de entrevistas com o artista e a reprodução, em maquete física, das cenografias de três dos espetáculos selecionados, num procedimento de produção de documentos tridimensionais específicos para o apoio aos estudos cênicos teóricos. Metodologicamente, a pesquisa foi realizada a partir da análise de documentos textuais (pesquisa bibliográfica e hemerográfica), documentos iconográficos, documentos tridimensionais (maquetes) e história oral (entrevistas). Utiliza como referencial teórico as fontes bibliográficas pertinentes ao campo da história do teatro brasileiro e mundial, a teoria da arte e do teatro, estudos culturais e trabalhos científicos realizados na área de artes cênicas. Como resultado oferece novos dados para o campo dos estudos cênicos e colabora para a produção de memória da história do teatro brasileiro através do estudo aprofundado sobre a obra de um autor.

Palavras-chave: cenografia, Marcos Flaksman, teatro brasileiro, teatro político, maquete.

ABSTRACT:

This work investigates the scenic designs developed by Marcos Flaksman (1944) between 1964 and 1979, with the purpose of deepening knowledge about his work and highlighting his thoughts on scenography. The research rescues significant moments of the Brazilian theater in the twentieth century, prioritizing productions that presented innovative visual aspects in order to locate the state of the scenographic art and compose a panorama of the aesthetic trends and scenic designers that acted in the decades of 1960 and 1970. In order to base the analysis of works developed in that period, the research clarifies the concepts of political theater and engaged theater, and focuses on movements that became present in that scene. It also emphasizes the physical model of the stage set as a primordial tool of the scenographic creation processes in the twentieth century and proves in this thesis its effectiveness as a tool for reconstruction and support for the analysis of scenographies of past spectacles. The work of Marcos Flaksman is investigated more profoundly in four case studies: the scenographies of Clifford Odets's *Awake and sing* (1965), *Dois perdidos numa noite suja* (1967) by Plínio Marcos, *Os Convalescentes* (1970), by José Vicente and *Rasga Coração* (1979), by Oduvaldo Vianna Filho. This investigative process highlights the continuous work of production of memory of the stage design accomplished by a series of interviews with the artist and the reproduction, in physical model, of the scenic design of three of the selected productions, in a procedure of production of three-dimensional documents that give support to theoretical scenic studies. Methodologically, the research was carried out from the analysis of textual documents (bibliographical and hemerographic research), iconographic documents, three-dimensional documents (models) and oral history (interviews). It uses as theoretical reference the bibliographical sources pertinent to the field of the history of the Brazilian and World Theater, the theory of the art and the theater, cultural studies and scientific research realized in the area of scenic arts. As a result, it offers new data for the field of scenic studies and collaborates with the production of memory of the history of the Brazilian theater through the in-depth study on the work of an author.

Keywords: scenic design, Marcos Flaksman, Brazilian theater, political theater, model.

Índice de Ilustrações.

Ilustração 1 - <i>Onde canta o sabiá</i> , de Gastão Tojeiro. Teatro Trianon- RJ (1921).	38
Ilustração 2 - <i>A ré misteriosa</i> . Cia. Dramática Nacional. Teatro Recreio - RJ (1918).....	38
Ilustração 3 - <i>O terceiro marido</i> . Cia. Leopoldo Fróes. Teatro Trianon - RJ (1920).....	39
Ilustração 4 - Revista <i>Guerra ao mosquito</i> . Teatro Carlos Gomes - RJ (1929).....	40
Ilustração 5 - <i>A casa de Tio Pedro</i> , de Oduvaldo Vianna. Teatro Trianon – RJ (1920).....	41
Ilustração 6 - Cena de <i>Deus lhe pague</i> (1932). Procópio Ferreira (à direita) e elenco.	42
Ilustração 7 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (SP,1933).....	44
Ilustração 8 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (SP, 1933).....	45
Ilustração 9 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (SP, 1933).....	45
Ilustração 10 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (SP,1933).....	45
Ilustração 11 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Teatro Rival – RJ (1934).....	47
Ilustração 12 - <i>Amor...</i> de Oduvaldo Vianna. Companhia Teixeira Pinto.	48
Ilustração 13 - Cena de <i>O bailado do Deus morto</i> . CAM - SP (1933).	49
Ilustração 14 - <i>Romeu e Julieta</i> . Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro (1938).....	51
Ilustração 15 - <i>Romeu e Julieta</i> . Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro (1938).....	51
Ilustração 16 - Cena de <i>Vestido de noiva</i> . Os Comediantes. TMRJ (1943).	58
Ilustração 17 - Cena de <i>Hamlet</i> . Teatro do Estudante do Brasil (1948).	60
Ilustração 18 - <i>O canto da Cotovia</i> , de Jean Anouilh (1954). Cenografia de Gianni Ratto.....	67
Ilustração 19 - Desenho da cenografia de <i>Apesar de Tudo</i> (1925).	77
Ilustração 20 - Planta do <i>Grosses Schauspielhaus</i>	78
Ilustração 21 - <i>Total Theatre</i> - de Walter Gropius. Plantas e cortes.....	79
Ilustração 22 - <i>Total Theatre</i> - de Walter Gropius. Corte longitudinal.	80
Ilustração 23 - Planta do <i>Total Theatre</i> - de Walter Gropius.....	80
Ilustração 24 - Maquete de Traugott Müller para <i>Hoppla, Wir leben!</i> de Ernst Toller.....	82
Ilustração 25 - Cena simultânea de <i>Hoppla, Wir leben!</i> Encenação de Piscator (1927).	82
Ilustração 26 - Cena de <i>Hoppla, Wir leben!</i> de Ernst Toller. Encenação de Piscator (1927).	82
Ilustração 27 - Estrutura cenográfica de <i>Rasputin</i> . <i>Nollendorftheater</i> , Berlim, 1927.....	84
Ilustração 28 - Cena de <i>Rasputin</i> . Teatro de Piscator. <i>Nollendorftheater</i> , Berlim, 1927.	84
Ilustração 29 - Cena de <i>As aventuras do bravo soldado Schwejk</i> (1927/1928).....	85
Ilustração 30 - Croquis de Caspar Neher para <i>A mãe</i> , de Bertolt Brecht (1932).	89
Ilustração 31 - Desenho de Helio Eichbauer para o segundo ato de <i>O rei da vela</i> (1967).....	96
Ilustração 32 - Cena de <i>Galileu Galilei</i> , de Bertolt Brecht. Teatro Oficina (1968).	97
Ilustração 33 - Cenografia de Lina Bo Bardi para <i>Na selva das cidades</i> . Teatro Oficina.	98

Ilustração 34 - Cena de <i>A mais valia vai acabar Seu Edgar</i> (1960).....	100
Ilustração 35 - Cena de <i>O último carro</i> (1976). Cenografia: Germano Blum.....	103
Ilustração 36 - Aracy Balabanian e Paulo Autran em cena em <i>Depois da queda</i> (1964).	117
Ilustração 37 - Maquete de <i>Depois da queda</i> (1964), cenografia de Flávio Império.....	118
Ilustração 38 - Maquete de <i>Mortos sem sepultura</i> (1965), cenografia de Marcos Flaksman...	118
Ilustração 39 - Cena e desenho de Helio Eichbauer para <i>As troianas</i> (1966).....	118
Ilustração 40 - Cena de <i>Roda Viva</i> (1968).	119
Ilustração 41 - Ensaio de <i>Agamêmnon</i> . MAM (1970)	120
Ilustração 42 - <i>Agamêmnon</i> (1970)	120
Ilustração 43 - <i>Depois do Corpo</i> (1971). Em cena: Mário Jorge e Rubens Araújo.	121
Ilustração 44 - Samuca em cena de <i>Galileu Galilei</i> (1968).	122
Ilustração 45 - Cena de <i>Galileu Galilei</i> (1968).....	123
Ilustração 46 - Cena de <i>Galileu Galilei</i> (1968).....	123
Ilustração 47 - Paulo César Pereio em cena de <i>Por mares nunca dantes navegados</i> (1972)....	124
Ilustração 48 - Cena de <i>Os convaléscentes</i> (1970) com cenografia de Flaksman.....	127
Ilustração 49 - Cenografia de Helio Eichbauer para <i>Verão</i> (1968).....	127
Ilustração 50 - Desenho de Helio Eichbauer para o terceiro ato de <i>O rei da vela</i> (1967).....	128
Ilustração 51 - <i>A viagem</i> . Cenografia de Helio Eichbauer. Teatro Ruth Escobar (1972).	129
Ilustração 52 - Suzana Faini e Nildo Parente. Palco-corredor de <i>Hoje é dia de Rock</i> (1971).	130
Ilustração 53 - Jorge Gomes em cena de <i>Avatar</i> , no MAM (1974).	131
Ilustração 54 - Cena de <i>Pano de Boca</i> (1975). Cenografia de Marcos Flaksman.....	132
Ilustração 55 - Miguel Flaksman, Eva e o pequeno Moisés. Khotin, 1921.	134
Ilustração 56 - Ary Coslov como Caliban em <i>A tempestade</i> (1964).	141
Ilustração 57 - Cena de <i>A tempestade</i> (1964). Acervo: Marcos Flaksman.....	141
Ilustração 58 - Programa original de <i>A tempestade</i> . Acervo: Marcos Flaksman.....	142
Ilustração 59 - Cena de <i>A tempestade</i> (1964). Acervo: Marcos Flaksman.....	142
Ilustração 60 - <i>A tempestade</i> . Ato I. Desenho de Marcos Flaksman, 2017.	145
Ilustração 61 - <i>A tempestade</i> . Ato II. Desenho de Marcos Flaksman, 2017.	145
Ilustração 62 - <i>A invasão</i> (1962), de Dias Gomes. Cenografia de Anísio de Medeiros.	146
Ilustração 63 - Teatro de Arena da Guanabara, Largo da Carioca, 1973.	148
Ilustração 64 - Flaksman no cenário de <i>Mortos sem sepultura</i> (1965).	149
Ilustração 65 - <i>O Labirinto</i> (1965).	152
Ilustração 66 - Cena de <i>João, Amor e Maria</i> (1966).....	155
Ilustração 67 - Cena de <i>João, Amor e Maria</i> (1966).....	156

Ilustração 68 - Detalhe da cenografia de <i>João, Amor e Maria</i> (1966).	156
Ilustração 69 - <i>Terror e miséria no III Reich</i> (1966).	157
Ilustração 70 - <i>O Sr. Puntilla e seu criado Matti</i> (1965).	159
Ilustrações 71 e 72 – <i>O Sr. Puntilla e seu criado Matti</i> (1965).	159
Ilustração 73 - Marcos Flaksman (1965).	160
Ilustração 74 - Cena de <i>Quatro num quarto</i> . Teatro Oficina (1967).	161
Ilustração 75 - Ítala Nandi e Antônio Pitanga em cena de <i>O Poder Negro</i> (1968).	168
Ilustração 76 - Cena de <i>Hipólito</i> (1968). Acervo: Marcos Flaksman	171
Ilustração 77 - Prancha com projeto de <i>Hipólito</i> (1968).	171
Ilustração 78 - Marcial Berro, Marcos Flaksman e José Vicente. Paris, 1972.	175
Ilustração 79 - Marcial Berro, José Vicente e Marcos Flaksman. Paris, 1972.	175
Ilustração 80 - Marcos Flaksman (1973).	176
Ilustração 81 - <i>Seria cômico...se não fosse sério</i> (1973).	177
Ilustração 82 - Cena de <i>Coriolano</i> (1974).	179
Ilustração 83 - Desenho sobre foto de maquete de <i>Coriolano</i> (1974).	180
Ilustração 84 - Cena de <i>Antígona</i> (1974).	182
Ilustração 85 - Cenografia de <i>Equus</i> , SP (1974).	184
Ilustração 86 - Desenho de Marcos Flaksman para <i>Pano de Boca</i> (1975).	186
Ilustração 87 - Cena de <i>Pano de Boca</i> (1975).	186
Ilustração 88 - <i>A mais sólida mansão</i> (1976). Acervo: Marcos Flaksman	187
Ilustração 89 - Cena de <i>É...</i> (1974).	190
Ilustração 90 - Carlos Vereza e Antônio Pedro em cena de <i>Nó cego</i> (1978).	192
Ilustração 91 - <i>Nó cego</i> (1978).	192
Ilustração 92 - Cena e público de <i>Nó cego</i> (1978).	192
Ilustração 93 - Equipe de <i>A Serpente</i> (1980).	194
Ilustração 94 - Marcos Flaksman e Nelson Rodrigues. Ensaios de <i>A serpente</i> (1980).	195
Ilustração 95 – Cenografia de Marcos Flaksman para <i>O Inoportuno</i> (2018).	196
Ilustração 96 – Marcos Flaksman na montagem de <i>Relações Aparentes</i> (2014).	196
Ilustração 97 - Marcos Flaksman em reportagem de 1965.	197
Ilustração 98 - Marcos Flaksman na década de 1970.	197
Ilustração 99 - O artista em 1974.	197
Ilustração 100 - Maquete de Pablo Picasso para <i>Le tricorne</i> (1919), Ballets Russos.	201
Ilustração 101 - Edward Gordon Craig e a maquete de <i>Hamlet</i> , 1912.	201
Ilustração 102 - Maquete de Norman Bel Geddes para <i>Joan of Arc</i> , Paris, 1925.	201
Ilustração 103 - Maquete em papel cartão branco.	203

Ilustração 104 - Maquete da primeira proposta de <i>Orfeu</i> (2010). Foto: Andréa Renck	206
Ilustração 105 - Maquete da segunda proposta de <i>Orfeu</i> (2010). Foto: Andréa Renck	207
Ilustração 106 - Maquete da segunda proposta de <i>Orfeu</i> (2010). Foto: Andréa Renck	207
Ilustração 107 - Maquete da terceira proposta cenográfica para <i>Orfeu</i> (2010).	209
Ilustração 108 - Maquete da terceira proposta cenográfica para <i>Orfeu</i> (2010).	209
Ilustração 109 - <i>Orfeu</i> (2010). Em cena: Isabel de Fillardis, Érico Brás, Aline Nepomuceno. ...	210
Ilustração 110 - Marcos Flaksman mostra a maquete de <i>O amor perdoa tudo</i> (2016).....	211
Ilustração 111 - Maquete de <i>Mortos sem sepultura</i> (1965).....	212
Ilustração 112 - Maquete de <i>Mortos sem sepultura</i> (1965).....	212
Ilustração 113 - Confeção de maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019). ..	214
Ilustração 114 - Confeção de maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019). ..	214
Ilustração 115 - Confeção de maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019). ..	214
Ilustração 116 - Maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019).....	215
Ilustração 117 - Maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019).....	215
Ilustração 118 - Maquete reconstitutiva de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019).....	215
Ilustração 119 - Teatro Opinião - Reprodução de O Globo. Data: 03/11/1981.....	216
Ilustração 120 - Norma Bengell em <i>Os convalentes</i> (1970)	216
Ilustrações 121 e 122 - processo de feitura da maquete de <i>Os Convalentes</i> (2018).....	217
Ilustração 123 - Maquete de <i>Os Convalentes</i> . Foto: Samanta Toledo	218
Ilustração 124 - Maquete de <i>Os Convalentes</i> . Vista frontal com duas “portas” abertas.....	218
Ilustração 125 – Maquete de <i>Os Convalentes</i> . Vista frontal do dispositivo fechado.....	218
Ilustração 126 - Maquete da cenografia de <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	219
Ilustração 127 - Maquete da cenografia de <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	219
Ilustração 128 - Cena de <i>Awake and sing</i> pelo <i>The Group Theatre</i>	221
Ilustração 129 – Cena de <i>A vida impressa em dólar</i> . Teatro Dulcina (1965).....	224
Ilustração 130 – Programa de sala de <i>A vida impressa em dólar</i> (1965).	227
Ilustração 131 - Convite para a estreia do espetáculo (frente).	227
Ilustração 132 - Convite para a estreia do espetáculo (verso)	227
Ilustração 133 - Cenografia de <i>A vida impressa em dólar</i> (1965). Teatro Dulcina.	232
Ilustração 134 – Rascunho da planta de <i>A vida impressa em dólar</i>	234
Ilustração 135 - <i>A vida impressa em dólar</i> (1965). Teatro Dulcina.	236
Ilustração 136 - <i>A vida impressa em dólar</i> (1965). Teatro Dulcina.	236
Ilustração 137- <i>A vida impressa em dólar</i> (1965). Teatro Dulcina.....	237
Ilustração 138- Maquete de <i>A vida impressa em dólar</i> (2019).	237

Ilustração 139 - <i>A vida impressa em dólar</i> (1965). Teatro Dulcina.	239
Ilustração 140 – Página do programa de <i>A vida impressa em dólar</i> (1965).....	240
Ilustração 141 - Nelson Xavier e Fauzi Arap em <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1967).	247
Ilustração 142 – Capa e Ficha técnica do programa de <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	249
Ilustração 143 - <i>Dois perdidos numa noite suja</i> . Fauzi Arap e Nelson Xavier da cena final.	251
Ilustração 144 - <i>Dois perdidos numa noite suja</i> . Fauzi Arap e Nelson Xavier em cena.....	252
Ilustração 145 - Foto: Kaoru Higuchi/ CPDoc Jornal do Brasil.	253
Ilustração 146 - <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1967). Fauzi Arap em cena.....	256
Ilustração 147 - <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1967). Fauzi Arap e Nelson Xavier em cena..	257
Ilustração 148 - <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1967).....	257
Ilustração 149 - Prancha expositiva da 10ª Bienal de São Paulo (1969).	258
Ilustração 150 - Detalhe da planta baixa de cenografia, feita à caneta nanquim.	259
Ilustração 151 - Perspectiva da cenografia feita em tinta nanquim e caneta hidrocor.	259
Ilustração 152 - Detalhe do lado esquerdo da prancha.	260
Ilustração 153 - Marcos Flaksman e seu currículo em página do programa.....	262
Ilustração 154 - Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa. Cena de <i>O Assalto</i> (1969).....	266
Ilustração 155 - <i>O Assalto</i> (1969). Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman.....	267
Ilustrações 156 e 157 - Reprodução do programa original de <i>Os convaléscentes</i> (1970).	272
Ilustração 158 - Equipe de <i>Os convaléscentes</i>	272
Ilustração 159 - Norma Bengell, Marcos Flaksman e Gilda Grillo em Paris.	273
Ilustrações 160 e 161 - Dispositivo cênico de <i>Os convaléscentes</i> (1970).....	278
Ilustração 162 - Norma Bengell em cena de <i>Os convaléscentes</i> (1970).....	279
Ilustração 163 – Norma Bengell e Renata Sorrah em cena de <i>Os convaléscentes</i>	280
Ilustrações 164 e 165 – Renata Sorrah e Emílio di Biasi Cena de <i>Os convaléscentes</i> (1970). ...	280
Ilustração 166 - Lourival Pariz, Renata Sorrah, Emílio di Biasi. Cena de <i>Os convaléscentes</i>	281
Ilustração 167 - <i>Os convaléscentes</i> . Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman.	282
Ilustração 168 - <i>Os convaléscentes</i> . Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman.	282
Ilustrações 169 e 170 - Desenhos reconstrutivos da cenografia. Marcos Flaksman, 2017.....	283
Ilustração 171 - Desenho reconstrutivo da cenografia. Marcos Flaksman, 2017.....	283
Ilustração 172 - <i>Os convaléscentes</i> . Fotografia de cena.	286
Ilustração 173 - Maquete da cenografia de <i>Os Convaléscentes</i> (2018).	287
Ilustração 174 - Maquete da cenografia de <i>Os Convaléscentes</i> (2018).	287
Ilustração 175 - Fotografia do elenco no cenário de <i>Os convaléscentes</i> (1970).	288
Ilustração 176 - Cena de <i>Os convaléscentes</i> (1970).....	288

Ilustração 177 - Capas dos programas de <i>Rasga Coração</i>	310
Ilustração 178 - Equipe da montagem original reunida.....	311
Ilustração 179 – Reprodução do Jornal do Brasil. Data: 22/10/1979.	314
Ilustração 180 - Maquete original da cenografia de <i>Rasga Coração</i>	315
Ilustração 181 – Planta original de <i>Rasga Coração</i> (1979). Teatro Villa Lobos, RJ.	316
Ilustração 182 – Planta original de <i>Rasga Coração</i> (1980). Teatro Sérgio Cardoso, SP.	317
Ilustração 183 – Cena de <i>Rasga coração</i>	318
Ilustração 184 – Cena de <i>Antígona</i> (1974).....	319
Ilustração 185 – Maquete de <i>Depois da Queda</i> (1964).	319
Ilustração 186 – Lucélia Santos, Tomil Gonçalves e elenco em cena de <i>Rasga Coração</i>	320
Ilustração 187 – Cena simultânea de <i>Rasga Coração</i>	321
Ilustração 188 – Palco giratório desenhado acima da planta baixa (1980).....	322
Ilustração 189 – Cena de <i>Rasga Coração</i>	323
Ilustração 190 – Raul Cortez em cena de <i>Rasga Coração</i>	323
Ilustração 191 – Raul Cortez e elenco em cena de <i>Rasga Coração</i>	324
Ilustração 192 - Maquete original da cenografia de <i>Rasga Coração</i>	324
Ilustrações 193 e 194 - Cena de <i>Rasga Coração</i>	325
Ilustração 195 – Raul Cortez e elenco em cena de <i>Rasga Coração</i>	325

Índice de Desenhos Técnicos:

1. <i>A vida impressa em dólar</i> . Desenho 1.....	235
Planta baixa de palco – tamanho A3 – Escala 1/75.	
2. <i>Dois perdidos numa noite suja</i> . Desenho 1.....	261
Planta baixa de palco – tamanho A4 – Escala 1/75.	
3. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 1.....	289
Planta baixa de palco – tamanho A4 – Escala 1/75.	
4. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 2.....	290
Planta baixa de palco com o dispositivo fechado – tamanho A4 – Escala 1/75.	
5. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 3.....	291
Planta baixa de palco com o dispositivo aberto – tamanho A4 – Escala 1/75.	
6. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 4.....	292
Planta de palco com camas e rampas abertas – tamanho A4 – escala 1/75.	
7. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 5.....	293
Planta de palco com portas abertas – tamanho A4 – escala 1/75.	
8. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 6.....	294
Vistas – tamanho A4 – Escala 1/75.	
9. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 7.....	295
Detalhamento de portas – tamanho A4 – Escala 1/25.	
10. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 8.....	296
Detalhamento de cama – tamanho A4. Escala 1/50.	
11. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 9.....	297
Detalhamento de rampa 1 – tamanho A4. Escala 1/50.	
12. <i>Os convalescentes</i> . Desenho 10.....	298
Detalhamento de rampa 2 – tamanho A4. Escala 1/50.	

SUMÁRIO:

Introdução.....	22
Capítulo 1. A cenografia teatral brasileira em busca de renovação: 1900-1950.....	37
1.1. Primeiras décadas do século XX: Tradição e indícios de modernidade.....	37
1.2. Anos 1940/1950: Afirmção da modernidade no teatro brasileiro.....	53
1.3. Arte em transformação: Notícias da cena carioca e paulista nos anos 1950.....	69
Capítulo 2. O teatro político de Piscator e Brecht, o engajamento de grupos brasileiros e a reinvenção da cenografia.....	74
2.1. O Teatro político de Piscator: cenografia a serviço de uma causa.....	74
2.2. O Teatro político de Brecht e os princípios épicos na cenografia.....	86
2.3. O engajamento e a força da encenação: Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o CPC e o Grupo Opinião.....	91
Capítulo 3. Apontamentos sobre a cena e a cenografia carioca nos anos 1960/1970.....	105
3.1. Golpe, censura e manifestações culturais.....	105
3.2. Notas sobre os cenógrafos na cena carioca dos anos 1960/1970.....	111
3.3. Uma nova geração de cenógrafos brasileiros: Marcos Flaksman, Helio Eichbauer, Luiz Carlos Mendes Ripper, Flávio Império e Joel de Carvalho.....	115
Capítulo 4. Marcos Flaksman – caminhos do cenógrafo.....	134
4.1. Notas biográficas e os primeiros encontros com o teatro.....	134
4.2. Vivências além-mar ou Europa-Brasil-Europa (1967-1973).....	160
4.3. A consolidação do cenógrafo (1973-1980).....	176
Capítulo 5. A maquete física no processo de criação e resgate de cenografia.....	198
5.1. A confecção da maquete física e sua função no processo de criação cenográfica.....	198
5.2. A maquete física como produção de memória: uma ferramenta de resgate de cenografias de espetáculos passados.....	211

Capítulo 6. Estudo de caso 1: <i>A vida impressa em dólar</i> , de Clifford Odets.....	220
6.1. Histórico.....	220
6.2. A cenografia de <i>A vida impressa em dólar</i> : a construção de uma imagem, a teoria do ângulo reto e o encontro com a cenotecnia.....	228
Capítulo 7. Estudo de caso 2: <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , de Plínio Marcos.....	242
7.1. Notas sobre o dramaturgo e a peça <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	242
7.2. A cenografia de Marcos Flaksman para <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : percursos criativos.....	249
Capítulo 8. Estudo de caso 3: <i>Os convalescentes</i> , de José Vicente.....	263
8.1. Notas sobre o dramaturgo e sua revelação na peça <i>O Assalto</i>	263
8.2. <i>Os convalescentes</i>	268
8.3. A cenografia e o artista: percurso criativo e análise da obra.....	275
Capítulo 9. Estudo de caso 4: <i>Rasga coração</i> , de Oduvaldo Vianna Filho.....	299
9.1. Histórico da peça.....	299
9.2. A cenografia e o artista: do processo de criação ao desenvolvimento e realização do projeto.....	313
Considerações Finais.....	326
Tabela de Entrevistas.....	330
Referências.....	331
Anexos:	
ANEXO A - Currículo de Marcos Flaksman.....	356
ANEXO B - Notícias.....	366
B1- Notícia 1.....	366
B2- Notícia 2.....	367
ANEXO C - Depoimento de Ary Coslov.....	368
ANEXO D - Fichas Técnicas de espetáculos.....	370

D1- <i>A vida impressa em dólar</i>	370
D2- <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	371
D3- <i>Os Convalescentes</i>	372
D4- <i>Les Convalescents</i>	373
D5- <i>Rasga Coração</i>	374
ANEXO E - Letra de música.....	377

INTRODUÇÃO:

Em 1964, um jovem estudante de arquitetura interessado em teatro criou despreziosamente uma cenografia para a peça teatral de seu grupo amador, sem imaginar que se iniciava ali uma importante e longa trajetória nas artes cênicas brasileiras. O rapaz, então com vinte anos, é Marcos Flaksman (1944) e o espetáculo *A Tempestade*, a última peça escrita por William Shakespeare. Flaksman, hoje um dos profissionais brasileiros mais respeitados na área de cenografia e direção de arte, iniciou com *A tempestade* uma carreira de rápida ascensão que, em um período inferior a dois anos, o consagrou como cenógrafo teatral.

Os primeiros quinze anos de atuação de Flaksman como cenógrafo - entre 1964 e 1979 - foram quase integralmente dedicados ao teatro, experiência fundamental que proporcionou ao artista um grande conhecimento sobre o palco e a cenografia teatral, suas técnicas e seus segredos. O período foi marcado, nas artes cênicas, pelas limitações impostas pela ditadura militar brasileira, pelo teatro político, pelas primeiras experimentações de espaços alternativos ao tradicional palco à italiana, pelo surgimento de expressivos nomes na dramaturgia nacional, pelo emprego de uma nova materialidade cenográfica e pela propagação de novas ideias, suscitando uma revolução cênica. Marcos Flaksman integra a geração de cenógrafos que, refletindo uma tendência da vanguarda mundial, rompeu com as tradições e transformou a estética da cena.

Este trabalho investiga realizações cênicas de Flaksman desenvolvidas no referido período, com o objetivo de aprofundar conhecimentos sobre sua obra, identificando procedimentos e características do seu processo de trabalho, para evidenciar o seu pensamento sobre a cenografia e realçar a sua importância para a cenografia brasileira.

A investigação teve um caráter especial: fui assistente de Flaksman em muitas produções, experiência que se configurou fundamental para a minha formação prática como cenógrafa. Entre conversas no atelier, pinceladas de *vieuxchène* em maquetes, desenhos de plantas, acompanhamentos de ensaios e montagens de cenografia no palco, percebi, em algum momento desse percurso, ser a pessoa indicada para resgatar a memória da obra teatral dos seus primeiros anos de atuação. Nesse tempo de convivência, além de observar e buscar apreender a sua forma de trabalhar, fui ouvinte de muitas histórias e tive livre acesso aos documentos de seu acervo, situações que colaboraram para o surgimento da ideia desta pesquisa. Flaksman, atualmente mais

identificado por sua atuação como diretor de arte de cinema, tem um inegável lugar de destaque entre os cenógrafos teatrais brasileiros e essa investigação colabora para esse resgate.

Com o intuito de localizar o estado da arte cenográfica no período em que o artista iniciou sua carreira, recuperamos alguns momentos do teatro brasileiro do século XX, realizando um levantamento de espetáculos que apresentaram aspectos visuais inovadores ou considerados modernos prenunciando as transformações ocorridas na nossa cenografia a partir da década de 1940 e efetivamente, na segunda metade do século. Também consideramos relevante esclarecer os conceitos de teatro político e teatro engajado, para embasar a análise de trabalhos desenvolvidos nos anos 1960 e 1970, quando uma parte significativa da produção teatral brasileira foi motivada por uma reação ao governo militar implantado em 1964.

A pesquisa sobre a obra cênica de Marcos Flaksman foi realizada procurando estabelecer relações de afinidade ou disparidade entre o trabalho do artista e aquele desenvolvido por cenógrafos contemporâneos a ele no mesmo período, a fim de identificar tendências ou movimentos estéticos que possam ter caracterizado a cena da época. Para tanto e dando prosseguimento a investigação, realizamos um mapeamento das atividades artísticas desenvolvidas por Flaksman no recorte temporal definido, com ênfase nas trinta e cinco peças teatrais com cenografia assinada por ele entre 1964 e 1979, incluindo-se toda a fortuna crítica existente no acervo pessoal do artista e no Centro de Documentação da FUNARTE, e uma série de entrevistas com o próprio que contribuíram para definir quais espetáculos, entre os muitos realizados, foram representativos do seu percurso e do seu ideário estético a ponto de merecerem um estudo aprofundado e ilustrativo.

Na pesquisa bibliográfica, foram consultadas todas as publicações existentes sobre a obra de Marcos Flaksman: um livro dedicado ao artista, que traz uma abordagem cronológica da sua carreira, em formato de currículo comentado, contendo importantes depoimentos dele - *Marcos Flaksman: Universos paralelos*, de Wagner Assis (2010); um livro que apresenta uma compilação de biografias de cenógrafos brasileiros, incluindo o artista - *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*, de José Serroni (2013); um livro que investiga, juntamente com outros profissionais, a atuação de Flaksman como diretor de arte de cinema - *Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro*, de Vera Hamburger (2014); e duas dissertações de mestrado que tratam de aspectos específicos de sua obra cenográfica: *Cerejas, assaltos e assassinos*

selvagens - quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema, dissertação que faz uma análise das cenografias de dois espetáculos realizados no Teatro Ipanema - *O Jardim das cerejeiras* (1968) e *O assalto* (1969) - defendida por Reinaldo Cotia Braga em 1996, na UNIRIO, e *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*, dissertação que também analisa, sobre outro enfoque, o espetáculo *O Jardim das cerejeiras* (1968), defendida por Doris Rollemberg Cruz em 2002, também na UNIRIO¹.

A partir do levantamento de dados e dos primeiros depoimentos do artista, optamos por realizar quatro estudos de caso, elegendo os espetáculos *A vida impressa em dólar* (1965), *Dois perdidos numa noite suja* (1967), *Os convalescentes* (1970) e *Rasga Coração* (1979). Definido o recorte temporal e os pontos relevantes para a pesquisa, a tese foi estruturada em nove capítulos, sendo os três primeiros históricos e conceituais, o quarto histórico e biográfico, o quinto dedicado à metodologia do processo de criação cenográfica e os quatro últimos correspondentes aos estudos de caso.

Assim, nosso objeto de tese se configura como um estudo das realizações cenográficas de Marcos Flaksman nos anos 1960 e 1970, analisadas em relação ao momento histórico, destacando procedimentos e processos de criação cenográfica utilizados pelo artista como representativos de sua geração, para localizar o seu lugar de importância dentro da historiografia teatral brasileira.

Metodologicamente, a pesquisa, qualitativa, foi realizada a partir da análise de documentos textuais (pesquisa bibliográfica e hemerográfica), documentos iconográficos, documentos tridimensionais (maquetes) e história oral (entrevistas). Utilizamos como fontes primárias fotografias dos espetáculos, desenhos originais, plantas dos espaços cênicos onde ocorreram as montagens, textos dramaturgicos dos espetáculos, programas de sala originais, fortuna crítica e entrevistas com o autor. A pesquisa documental iconográfica foi realizada no Centro de Documentação da FUNARTE, no acervo particular de Marcos Flaksman e em publicações impressas e digitais.

Destacamos neste processo investigativo o trabalho contínuo de produção de memória da cenografia realizado através de uma série de oito entrevistas com o artista e a reprodução minuciosa, em maquete física, das cenografias de três dos espetáculos

¹Ver Referências – Bibliografia sobre Marcos Flaksman.

selecionados, num procedimento de produção de documentos tridimensionais como ferramenta de resgate de cenografias passadas e apoio aos estudos cênicos teóricos.

Para esta investigação utilizamos como referencial teórico as fontes bibliográficas pertinentes ao campo da história do teatro brasileiro e mundial, a teoria da arte e do teatro, estudos culturais e trabalhos científicos realizados na área de artes cênicas, conforme especificados na descrição de cada capítulo.

No capítulo 1, “A cenografia teatral brasileira em busca de renovação: 1900-1950” apresentamos uma introdução histórica à moderna cenografia brasileira do século XX através de uma compilação de eventos e espetáculos que julgamos significativos para a compreensão dos novos adventos estético-visuais da cena. A estrutura formal da cenografia, que se repetia na combinação de telões bidimensionais com rompimentos e cenários de gabinete, sofreu modificações expressivas em algumas produções da década de 1930 e começou a se transformar efetivamente a partir da década de 1940. Realizamos um levantamento da produção do movimento teatral amadorístico e de companhias modernas, com enfoque na cenografia, pontuando manifestações que se diferenciaram das configurações cenográficas tradicionais, ao mesmo tempo em que nos preocupamos em identificar os cenógrafos envolvidos nestes espetáculos, inserindo pequenas biografias de pé de página, abrindo campo para pesquisas posteriores. Destacamos a importância da figura do encenador estrangeiro nas iniciativas que efetivaram as transformações na cena brasileira, colaborando para promover sua renovação cenográfica.

A partir das transformações ocorridas nos anos 1940 sobretudo na cena carioca e da sistematização de procedimentos modernos nos anos 1950, principalmente na cena paulista, a cenografia brasileira se afirmou enquanto linguagem visual, e passou a se integrar à dramaturgia de forma ativa, propondo soluções espaciais e visuais próprias a cada encenação. A função do cenógrafo se ampliou, firmando uma verdadeira colaboração artística no processo de concepção e no resultado final do espetáculo.

Consideramos que a década de 1950 encerra um ciclo no teatro brasileiro e abre caminho para uma fase de nacionalização dos palcos que foi marcada por um teatro contestador, de cunho político, e na cenografia, por uma quebra de paradigmas formais, que se refletiu na experimentação de novas configurações espaciais e foi influenciada pelas teorias construtivistas russas e pelo teatro épico de Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

Objetivamente, neste primeiro capítulo, procuramos identificar procedimentos inovadores na estética teatral brasileira da primeira metade do século XX, para localizar o estado da arte cenográfica na década de 1960, quando Marcos Flaksman iniciou sua atuação, sem pretender, contudo, dar conta da vasta totalidade deste campo.

Para este estudo utilizamos como principais fontes, no campo da história do teatro brasileiro, os livros fundamentais de Gustavo Dória (1975), Sábato Magaldi (1962 e 1985), Décio de Almeida Prado (1999, 2001 e 2003) e Yan Michalski (1985), além de Tania Brandão (1994 e 2010), Alberto Guzik (1980), Niuxa Drago (2014) e artigos de Clóvis Garcia (1967), Gianni Ratto (1971) e Walter Lima Torres (2001-2002). Na área de estudos cênicos e teoria teatral consultamos Bernard Dort (2010), Jean-Jacques Roubine (1998) e Arnold Aronson (1991). O mapeamento das atividades de grupos e cenógrafos foi complementado com consultas a periódicos acessados principalmente através do website da Biblioteca Nacional Digital.

No capítulo 2, “O teatro político de Piscator e Brecht, o engajamento de grupos brasileiros e a reinvenção da cenografia”, tratamos do teatro político a partir das obras de Erwin Piscator e Bertolt Brecht e esclarecemos o conceito de engajamento cunhado por Eric Bentley. O capítulo tem por objetivo identificar características das cenas de Piscator e Brecht, que, propagadas e assimiladas, influenciaram a geração de artistas brasileiros atuantes em prol de um teatro engajado a partir do final da década de 1950.

O primeiro item apresenta o teatro desenvolvido por Piscator na Alemanha dos anos 1920, a partir do livro *Teatro Político*, publicado em 1929 e reeditado em 1963, que contém as experiências e teorias do encenador sobre o teatro épico, o teatro didático e o drama documentário. Desde as primeiras produções, Piscator rompeu com a cenografia ilusionista e desejou que o espaço cênico concorresse para a compreensão da mensagem do espetáculo como um elemento integrado à própria dramaturgia, colocando a cenografia à serviço de sua causa. A partir das considerações do próprio artista, identificamos procedimentos da cena de Piscator que posteriormente foram desenvolvidos e utilizados na cena do teatro didático de Brecht. As experiências de Piscator na década de 1920 em Berlim foram a base do desenvolvimento do seu teatro político do ponto de vista teórico, dramaturgicamente, espacial e técnico. No teatro de Piscator, o conceito de espaço cênico sofreu uma transformação estética com a eliminação da cenografia ilusionista e com as inovações propiciadas pelo uso de tecnologia no palco: mobilizado na realização de um teatro mediador de uma causa

política e sem a pretensão de efetivamente “fazer arte”, forjou a instauração de procedimentos que colaboraram para a criação de uma nova estética cênica.

No segundo item, tratamos do teatro de Brecht, a fim de localizar características épicas na cenografia. Bertolt Brecht também defendeu a ideia da realização de um teatro que estivesse a serviço de uma transformação social: preconizou uma encenação didática e conseqüente, que fomentasse a conscientização do público frente às questões de seu tempo. No espetáculo de Brecht, a estética da cena funciona como um meio para a realização da forma épica. Os recursos e procedimentos utilizados na cena brechtiniana, com a intenção de provocar a quebra da ilusão, são identificados no capítulo.

No terceiro item, introduzimos a cena sessentista pelo olhar do teatro político através do trabalho de quatro dos principais grupos brasileiros que adotaram a proposta de um teatro engajado: o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Centro Popular de Cultura (CPC) e posteriormente o Grupo Opinião, ressaltando que os espaços cênicos utilizados por estes grupos, nas suas sedes, foram espaços alternativos ao tradicional palco à italiana. A relação de proximidade entre o espaço da cena e o espaço do público favoreceu aos propósitos artístico-políticos destes grupos, e solicitou uma transformação na cenografia, que, concebida para uma *outra* tipologia espacial, precisou encontrar soluções conceituais e técnicas que atendessem as especificidades destes novos espaços. As soluções espaciais para essa nova cena, desenvolvidas na década de 1960 principalmente pelos cenógrafos Flávio Império, Helio Eichbauer, Joel de Carvalho, Lina Bo Bardi e Gianni Ratto, são abordadas no capítulo.

Como referencial teórico utilizamos fundamentalmente Erwin Piscator (1968), Bertolt Brecht (1967) - também apresentado através da análise de Anatol Rosenfeld (2008 e 2012), Fernando Peixoto (1974 e 1981) e Fredric Jameson (1999) - e Eric Bentley (1967). Ainda no campo do teatro consultamos Patrice Pavis (2003), Marvin Carlson (1997), Jacob Guinsburg (2002), Sábato Magaldi (1984 e 1985), Décio de Almeida Prado (2003), Yan Michalski (1985) e Maria Sílvia Betti (2013), complementados com textos sobre teatro político de Silvana Garcia (1990), Kátia Paranhos (2014) e Edélcio Mostaço (1982). Sobre o *Berliner Ensemble* consultamos Klaus-Dieter Winzer (1984), e sobre a obra do cenógrafo Caspar Neher, colaborador de Brecht, consultamos John Willet (1986).

O terceiro capítulo da tese, “Apontamentos sobre a cena e a cenografia carioca nos anos 1960/1970”, enfoca a produção cênica do Rio de Janeiro nestas décadas e seus

principais promovedores, com o objetivo de fazer um panorama do período, identificar práticas e tendências cênicas da cenografia e apresentar a nova geração de cenógrafos que provocou uma revolução na visualidade da cena.

Para Yan Michalski (1985) as décadas de 1960 e 1970 experimentaram um paradoxo: apesar da censura e da forte repressão, o período foi de grande efervescência cultural. O autor identificou uma expressiva modificação no teatro brasileiro a partir de 1966, quando novas tendências estéticas foram esboçadas. Códigos de expressão tradicionais foram contestados e substituídos por alternativas novas e provocadoras, ao mesmo tempo em que se iniciou a assimilação dos princípios da contracultura, revolução cultural que influenciou toda a arte ocidental produzida no fim da década de 1960. Neste contexto, abordamos as diversas transformações sofridas pela cenografia brasileira nas décadas referidas: de ordem espacial, conceitual e política.

Realizamos um levantamento dos grupos teatrais e artistas cênicos mais significativos ou atuantes no período, assim como identificamos as premiações na área e seus vencedores, com o sentido de, através da reunião destes dados, traçar um painel da atuação profissional na época. Este estudo foi amparado por pesquisa esmerada em periódicos cariocas daquelas décadas.

O final do capítulo apresenta o grupo de jovens cenógrafos - nascidos nos anos 1930/1940 - que teve uma ativa participação nas renovações ocorridas no campo da cenografia: Marcos Flaksman (1944), Helio Eichbauer (1941-2018), Flávio Império (1935-1985), Joel de Carvalho (1930-1974) e Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996). Procuramos reconhecer tendências e estabelecer relações entre os trabalhos destes artistas, com o intuito de contextualizar o ambiente teatral da década de 1960/1970, visto sob o ângulo estético visual. A nova geração de cenógrafos inaugurou um outro campo de modernidade ao atuar na transformação do espaço cênico, inovou ao valorizar os processos criativos e iniciou um tipo de participação ativa na construção da encenação.

Considerando a marcante presença da estética construtivista na espacialidade da cena brasileira do período, julgamos relevante elucidar o movimento em suas linhas gerais. Para tanto, utilizamos os conceitos de Vsevolod Meyerhold, apresentados por Beatrice Piccon-Vallin (2006) e os textos de Ivan Aksenov e Raymond Cogniat publicados na coletânea de Redondo Júnior (1964). Também consultamos a dissertação de mestrado de Moara Capellari (2016), que tem por objeto a cenografia do espetáculo construtivista russo *O cornudo magnífico*, defendida na USP-SP.

O contexto cultural das décadas de 1960 e 1970 é trazido a partir das fontes bibliográficas de Yan Michalski (1979, 1985 e 2004), Heloisa Buarque de Hollanda (2004), Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982), João Roberto Faria (2013) e Luiz Carlos Maciel (1996). Consultamos também Jean-Jacques Roubine (1998) e publicações específicas sobre os cenógrafos, especialmente os livros de Helio Eichbauer (2013), Renina Katz e Amélia Hamburguer (1999), e Heloisa Lyra Bulcão (2014 e 2015).

O capítulo quatro, intitulado “Marcos Flaksman – caminhos do cenógrafo” é dedicado ao artista e sua obra. Apresenta sua biografia e sua produção artística, desde a estreia em 1964 até o ano 1980. Para este capítulo, nos baseamos no currículo que nos foi fornecido por Flaksman e na produção documental histórica realizada por meio de oito entrevistas com o autor, que foram complementadas com consultas a outras fontes documentais, especialmente matérias jornalísticas, fotografias de espetáculos, desenhos, projetos, programas de sala originais e fortuna crítica.

Entre as diversas modalidades de ação na prática da história oral contemporânea, optamos por estabelecer, como metodologia, o estilo de pesquisa metódica, de *análise completa*, segundo definição de Jorge Lozano. Para LOZANO (2006) os historiadores que optam pelo estilo do analista completo

(...) consideram a fonte oral em si mesma e não só como mero apoio factual ou de ilustração qualitativa. Na prática, eles colhem, ordenam, sistematizam, e criticam o processo de produção da fonte. Analisam, interpretam e situam historicamente os depoimentos e as evidências orais. Complementam suas fontes orais com as outras fontes documentais tradicionais do trabalho historiográfico. Não se limitam a um único método e a uma técnica, mas as complementam e as tornam mais complexas. Explicitam sua perspectiva teórico – metodológica da análise histórica e, sobretudo, estão abertos e dispostos ao contato com outras disciplinas (LOZANO *In*: FERREIRA; AMADO, p. 23, 2006).

O projeto contemplou entrevistas temáticas, organizadas da seguinte maneira: A primeira objetivou esclarecer os caminhos que levaram Marcos Flaksman a se iniciar na cenografia, gerando depoimentos sobre os seus primeiros trabalhos. A segunda foi específica sobre o espetáculo *Os Convalescentes*, já definido como um dos estudos de casos da tese. Na terceira entrevista, tratamos do tema “Europa” - na primeira parte realizamos perguntas sobre as origens do artista, descendente de judeus do leste europeu, e na segunda parte colhemos informações sobre as atividades desenvolvidas por Flaksman nos dois períodos em que morou na França. No quarto encontro,

retomamos *Os convalescentes*, para redimir dúvidas sobre a construção e a montagem específica da cenografia deste espetáculo, já no processo de reconstrução do projeto cenográfico original. A quinta entrevista foi sobre o espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*. A sexta entrevista tratou do espetáculo *Rasga Coração*. A sétima foi sobre o espetáculo *A vida impressa em dólar*. E por fim, no oitavo encontro, retomamos *Dois perdidos numa noite suja* e questões do pensamento de Flaksman sobre a obra cenográfica desenvolvida por ele no recorte temporal da pesquisa.

Os encontros para tratar de espetáculos definidos como estudos de caso tiveram uma dinâmica específica: foram acompanhados pela observação de fotografias, desenhos e leitura de trechos de reportagens, que colaboraram para lembrar a cena, forjar novos questionamentos e elucidar dúvidas técnicas sobre as cenografias.

Na transcrição dos depoimentos, optamos por reproduzir fielmente as palavras do entrevistado, sem fazer nenhum tipo de edição. Estes arquivos orais foram transcritos na íntegra e estão armazenados no nosso arquivo pessoal. Sua utilização na tese ocorreu de duas maneiras: através da reprodução de trechos como citação direta e através da citação indireta, quando apresentamos uma situação ou fato a partir da descrição verbal do artista.

Fizemos também uma atualização no currículo de Flaksman² (que foi utilizado para pontuar, em ordem cronológica, considerações sobre as realizações cênicas desenvolvidas por ele no recorte temporal da pesquisa) e meticoloso levantamento de notícias publicadas em periódicos cariocas, entre 1964 e 1979, sobre a obra do artista³. O capítulo também conta com dois desenhos inéditos, realizados em 2017, que resgatam a cenografia da peça *A tempestade* (1964) e é complementado com o depoimento do diretor Ary Coslov - parceiro do artista em diversas produções - que traz uma visão particular sobre a trajetória de Flaksman, e da atriz Camilla Amado, que integrou o elenco de *A vida impressa em dólar* em 1965, para obter pontos de vista de dentro da experiência da cena.

No quinto capítulo, reconhecendo a maquete de cenografia como uma importante ferramenta do processo de trabalho de Marcos Flaksman, reunimos dados que localizam no século XX a sistematização da prática da confecção de maquetes nos processos de criação cenográfica, apresentamos sua função dentro do projeto e consideramos as tipologias mais utilizadas em cenografia para promover uma reflexão

²Ver em Anexos.

³As notícias mais significativas estão listadas em Referências - Periódicos - Marcos Flaksman.

sobre as vantagens da permanência do uso da maquete física no projeto específico de cenografia teatral, em oposição à utilização de maquetes virtuais. Como exemplo, revisitamos o processo de concepção da espacialidade do espetáculo *Orfeu*, dirigido por Aderbal Freire-Filho em 2010, com cenografia de Flaksman.

Defendemos que a confecção de uma maquete física de cenografia, além de ser uma ferramenta primordial para a criação da espacialidade e auxiliar do processo construtivo da encenação, também serve de instrumento para a reconstrução de cenografias históricas e a compreensão espacial de espetáculos realizados no passado.

Para o resgate de três cenografias estudadas nesta pesquisa – realizadas para os espetáculos *A vida impressa em dólar*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Os convalescentes* – utilizamos como ferramenta de apoio à pesquisa a elaboração de modelos reduzidos destas cenografias. As maquetes foram confeccionadas a partir da observação de registros fotográficos, das medidas e especificidades dos espaços para onde foram originalmente projetadas as cenografias, e de desenhos reconstrutivos realizados pelo cenógrafo em concomitância com as entrevistas específicas sobre cada espetáculo, a partir das quais cada cenografia foi recuperada e recriada por intermédio da memória do autor. Consideramos desnecessária a realização de uma maquete da cenografia de *Rasga Coração*, o quarto estudo de caso, em virtude da existência de uma maquete desta cenografia - em exposição permanente no Teatro Guaíra, em Curitiba - e dos demais registros do projeto: uma série de fotografias da maquete original e duas cópias das plantas originais, documentos preservados no acervo pessoal de Marcos Flaksman.

O processo de feitura de cada maquete, com suas especificidades e registros fotográficos, é apresentado na continuação do capítulo. As maquetes confeccionadas para esta tese contribuíram para a reelaboração dos desenhos técnicos das cenografias investigadas e serviram como ferramentas de um processo de produção de memória que nesse caso estamos denominando *arqueologia do espetáculo*.

Como fundamentação teórica utilizamos Patrice Pavis (2003), sobre projeto e maquetes consultamos Afonso Martinez (2000), Paulo Mendes da Rocha (2007), Pamela Howard (2015) e Regina Nacca (2006), e sobre o processo de criação artística utilizamos os conceitos de Cecília Almeida Salles (2013).

Entre as diferentes possibilidades de enfoque da pesquisa acadêmica em artes cênicas, optamos por realizar quatro estudos de caso para reconhecer e compreender o processo criativo e projetual da cenografia de Marcos Flaksman e assimilar as técnicas

construtivas empregadas. Assim, os capítulos 6, 7, 8 e 9 contemplam os estudos de caso das montagens dos espetáculos *A vida impressa em dólar*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Os convalescentes* e *Rasga Coração*. As peças definidas para os quatro estudos de caso se passam em ambientes interiores: *A vida impressa em dólar*, *Os convalescentes* e *Rasga Coração* tem sua ação centralizada em um apartamento e *Dois perdidos em uma noite suja*, se passa em um quarto de pensão.

O sexto capítulo apresenta o estudo da cenografia do espetáculo *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, dirigido por Paulo Afonso Grisolli no Teatro Dulcina em outubro de 1965. Iniciamos o capítulo apresentando o histórico da peça, seu contexto, o resumo da trama e a repercussão crítica.

A vida impressa em dólar foi a terceira cenografia de Flaksman para teatro. Esse trabalho foi selecionado por ser um marco na carreira do artista: foi a sua primeira cenografia para uma produção profissional, a primeira experiência em um palco italiano e o início do processo de aprendizado sobre cenotecnia. A cenografia chamou a atenção de público e crítica, revelando o cenógrafo que foi contemplado com dois dos mais importantes prêmios da categoria na época: “Prêmio Molière de Melhor Cenografia” (Prêmio Air France de Teatro) e “Revelação de cenógrafo” (Jornal O Globo).

Na espacialidade deste espetáculo - o apartamento de uma família em Nova York - Marcos Flaksman colocou em prática um pensamento sobre cenografia que se tornaria característico de seus projetos: o uso do ângulo reto – o ângulo do espaço real – na reprodução de ambientes internos. O artista concebeu um cenário de gabinete que se diferenciou do tradicional também pela inclusão de vigas delimitando a parte superior das tapadeiras e pela ausência de teto, o que permitiu que o público visualizasse outra inovação desta proposta: a cenografia de “ambiente externo” criada nos bastidores do palco.

O primeiro passo da nossa pesquisa foi reunir e estudar as fontes documentais da montagem: o texto, o programa de sala, as fotografias de cena e a fortuna crítica. Solicitamos junto ao Centro Técnico da FUNARTE (CTAC) a planta e o corte do Teatro Dulcina para iniciar os estudos do espaço cênico. Com este conhecimento prévio, realizamos uma entrevista sobre esta montagem com o autor, encontro que gerou um rascunho da planta de cenografia e esclareceu a sua teoria do ângulo reto, além de descrições detalhadas dos procedimentos técnicos e artesanais empregados na cenografia. Dando seguimento à investigação, realizamos uma visita técnica ao teatro e,

na última etapa, confeccionamos a maquete da caixa cênica com implantação do cenário, gerando também a planta de cenografia.

Os textos de Marvin Carlson (1997), Raymond Cogniat (1964), Fernando Peixoto (1989) e Jean Pierre Ryngaert (1996) deram suporte teórico ao capítulo.

O sétimo capítulo trata do segundo estudo de caso: a primeira montagem carioca de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, dirigido por Fauzi Arap e Nelson Xavier no Teatro Nacional de Comédia em 1967.

Dois perdidos numa noite suja foi definido como estudo de caso por sua importância histórica - a montagem revelou o dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999) e a peça se tornou um clássico do teatro nacional - e por apresentar uma concepção cênica que confirma a teoria espacial de Flaksman sobre o uso privilegiado do ângulo reto em cena, experimentada pela primeira vez, por ele, em *A vida impressa em dólar*.

Neste capítulo, realizamos um histórico sucinto sobre o autor, apresentamos o contexto em que a obra foi escrita e resumimos a ação: dividida em dois atos, a peça apresenta a relação tensa entre dois personagens excluídos que atuam em um cenário único, um quarto simples de pensão. No prosseguimento, tratamos do processo criativo e das soluções técnicas adotadas.

Para essa cenografia, a décima realizada por Flaksman, o artista privilegiou diferentes texturas em uma ambientação figurativa, ao mesmo tempo em que recusou o tradicional cenário de gabinete, estabelecendo um jogo de correspondências entre o espaço indicado pelo texto e o espaço proposto para ação. O cuidadoso trabalho de criação cenográfica se integrou à proposta da encenação, materializando um espaço que favoreceu a força dramática do texto de Plínio Marcos.

O projeto deste trabalho foi exposto na X Bienal de São Paulo. A prancha original da exposição, preservada no acervo de Flaksman, auxiliou no processo de recuperação da planta de cenografia e confecção da maquete, resgate que incluiu o estudo do palco do Teatro Nacional de Comédia (atual Teatro Glauce Rocha) a partir da planta baixa cedida pelo Centro Técnico da FUNARTE, e entrevista específica sobre a montagem. Como referencial teórico, consultamos Sábado Magaldi (1998) e Patrice Pavis (2003).

O oitavo capítulo apresenta o estudo sobre a cenografia da peça *Os convalescentes*, de José Vicente, dirigida por Gilda Grillo em 1970. O espetáculo foi definido como estudo de caso da tese a partir de uma declaração de Marcos Flaksman,

feita em 1976, na qual ele elegeu *Os convalescentes* como o seu melhor trabalho em teatro.

Iniciamos o capítulo com a biografia de José Vicente (1945-2007), autor que teve uma impressionante e precoce produção dramaturgica no período compreendido entre os anos 1960 e 1970. Vicente foi revelado em *O Assalto*, peça levada à cena no Teatro Ipanema em 1969, também com cenografia de Marcos Flaksman, que abordamos como precedente para o nosso estudo de caso.

O texto de *Os convalescentes*, escrito em 1969, coloca em discussão o papel político dos intelectuais e da classe média frente aos regimes totalitários. O tema refletiu um assunto em voga naquele momento: uma avaliação sobre as formas de luta das organizações opositoras ao Regime Militar estava na pauta da militância brasileira, que precisava encontrar novas e eficientes estratégias de ação frente ao recém-promulgado AI-5. *Os convalescentes* estreou no Teatro Opinião em maio de 1970, marcando a temporada teatral daquele ano. Em 1972, o espetáculo foi remontado - com a cenografia original - em Paris, por Gilda Grillo e Norma Bengell, com o apoio de Simone de Beauvoir.

Marcos Flaksman tinha 26 anos quando fez *Os convalescentes*, sua 16ª cenografia para teatro. O momento histórico e o sentimento de opressão provocado pelo texto incitaram o cenógrafo à criação de uma cenografia composta por um único elemento, que continha em si mesmo a imagem de uma cela: um cubo modulado que gradualmente vai se fechando e aprisionando as personagens em seu interior. Um espaço de confinamento, cujos limites abrigaram os sentimentos de frustração, desespero e falta de perspectiva que moviam a encenação. O cenário geométrico funcional de *Os convalescentes*, de estética evidentemente construtivista, reflete o interesse do artista pelas teorias daquele movimento. O espaço criado por Flaksman propôs uma linguagem para a encenação, apoiou as performances dos atores e contribuiu para a força dramática do espetáculo, compondo imagens sugestivas que remetiam tanto ao enclausuramento psicológico das personagens como aos becos devastados de uma cidade assolada pela violência.

Ao resgatar essa cenografia, avaliamos que este trabalho registra o alcance de uma maturidade estética e técnica de Flaksman como artista cênico. A análise da cenografia de *Os convalescentes* se baseou na iconografia existente, nos depoimentos e desenhos produzidos pelo artista, nas matérias jornalísticas publicadas sobre o espetáculo e no modelo físico confeccionado em escala. A maquete da cenografia

funcionou, neste caso, como uma ferramenta que permitiu um reencontro, por parte do artista, com as soluções técnicas e possibilidades cênicas existentes no cenário original, e como resgate e registro tridimensional de uma cenografia histórica.

Consultamos Cida Moraes (2010) e o próprio José Vicente (1972 e 1984) para a introdução do texto dramático, e como base para a análise teórica utilizamos o livro fundamental de Anne Ubersfeld (2005).

No nono e último capítulo desta tese, desenvolvemos o estudo da cenografia da primeira montagem de *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por José Renato. A peça de 1974, última escrita por Vianninha, premiada pelo Serviço Nacional de Teatro e censurada por cinco anos, é reconhecida como uma das obras primas do teatro brasileiro. Usando como foco o conflito de gerações entre pai e filho, o dramaturgo colocou em questão as lutas políticas a partir do olhar das esquerdas, apresentando como pano de fundo um abrangente panorama histórico do Brasil que se inicia nas primeiras décadas do século XX segue até o ano de 1970.

Em dois atos e dez cenas, a estrutura dramática de *Rasga Coração* alterna a ação entre o tempo passado e o tempo presente, datado de 1972. Marcos trabalhou durante cinco meses na concepção da espacialidade de *Rasga Coração*: o texto exigiu uma cenografia elaborada, que localizasse o *plano do presente (realidade)* e indicasse o *plano do passado (memória)*, permitindo a representação de cenas simultâneas e oferecendo suporte à atuação e a circulação dos nove artistas do elenco e quatorze componentes do coro. A cenografia foi concebida a partir da ideia da estrutura do átomo: Flaksman projetou o apartamento - local gerador da ação no *tempo presente* - em uma posição central, como um núcleo, e os locais onde se desenvolvem as ações do *plano do passado* foram ambientados em praticáveis de diferentes níveis em torno deste local central, como elétrons em órbita ao redor do núcleo do átomo.

A cenografia de *Rasga Coração* possui características construtivistas e pode ser relacionada com trabalhos anteriores do artista, indicando um percurso criativo em que há um desenvolvimento de procedimentos característicos de sua obra, analisados no capítulo.

O texto foi encenado em uma grande produção que estreou em Curitiba em 1979, e a seguir entrou em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo. O espetáculo, cuja luta por sua liberação foi uma das mais longas da história do teatro brasileiro, se tornou um símbolo da abertura política de 1979.

Para este estudo de caso utilizamos, como instrumentos da pesquisa, os depoimentos do cenógrafo, as plantas de cenografia originais, as fotografias da maquete original, e as fotografias da montagem, colhidas no acervo de Marcos Flaksman, no Centro de Documentação da FUNARTE e em revistas e livros. A pesquisa documental incluiu o livro sobre a peça publicado pelo SNT em 1980, depoimentos de José Renato (1982 e 2007), os programas originais do espetáculo, reportagens sobre Oduvaldo Vianna Filho e *Rasga Coração*, a fortuna crítica da peça, e o website da FUNARTE (Acervo Família Vianna). Também foram consultados textos de Fernando Peixoto (1983), Yan Michalski (2004), Maria Silvia Betti (2013) e Gilson Motta (2012).

As referências que orientaram esta pesquisa foram divididas, na ordem, em: bibliografia geral, teses e dissertações, referências específicas sobre Marcos Flaksman (bibliografia, dissertações, websites, catálogos, periódicos, revistas e palestras), bibliografia sobre *A vida impressa em dólar*, bibliografia sobre Plínio Marcos e *Dois perdidos numa noite suja*, bibliografia sobre José Vicente e *Os convalescentes*, bibliografia sobre Oduvaldo Vianna Filho e *Rasga Coração*, revistas (geral), periódicos (geral), textos teatrais, programas de espetáculos, catálogos e por fim, websites.

Apresentados todos os capítulos, concluímos esta introdução esclarecendo que este trabalho é a continuação de uma pesquisa sobre a cenografia teatral que vimos efetuando desde 2005, cujo objetivo é identificar tendências estéticas, processos de criação artística e procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo do século XX e XXI na cena brasileira através da produção de seus artistas cênicos. A investigação sobre as realizações cenográficas do jovem Marcos Flaksman resgata eventos significativos para a história do espetáculo e dá amplitude a obra teatral desse importante cenógrafo, oferecendo novos dados para o campo dos estudos teatrais e colaborando para a produção de memória da nossa cena.

CAPÍTULO 1.

A CENOGRAFIA TEATRAL BRASILEIRA EM BUSCA DA RENOVAÇÃO: 1900-1950.

1.1. Primeiras décadas do século XX: Tradição e indícios de modernidade.

Os movimentos inovadores ocorridos no teatro europeu a partir de fins do século XIX e que frutificaram em diversas experiências nas primeiras décadas do século XX, só foram influenciar efetivamente a produção teatral brasileira, provocando modificações expressivas, a partir da década de 1940. Até então, nosso teatro limitava-se em ser um divertimento, dominado, no princípio do século passado, por comédias de costumes e pelo teatro de revista.

A cenografia para a comédia de costumes evocava o realismo para situar o local e o tempo da ação. A reprodução da realidade prevaleceu em nossos palcos através de uma cenografia pictórica⁴, formada por telões⁵ e rompimentos⁶, que buscava reproduzir com fidelidade os locais sugeridos pelo texto. As tramas se davam, em sua maioria, em ambientes internos, fator que consolidou um tipo de cenografia que ficou conhecida como “cenografia de gabinete”, um espaço que reproduzia um dos cômodos residenciais, recorrentemente a sala de visitas, um salão ou o escritório, ou, com menos

⁴O caráter pictórico concorreu para que o responsável pela estética da cena fosse um artista que dominava técnicas de desenho e pintura e soubesse trabalhar em superfícies de grandes dimensões, era o “pintor de vistas”, ou o “pintor de fundos”, depois reconhecido como o “pintor-cenógrafo”. BEZERRA (1999) apurou que estes artistas, na sua maioria, possuíam formação acadêmica em Belas Artes e se especializavam em um estilo ou temática de cenário. Havia especialistas em exteriores (paisagens marinhas, bosques, jardins) e em interiores. O paulista Antônio Paim Vieira (1895-1986) se definiu como um “cenógrafo de estilo”, especializado em reproduzir estilos artísticos aplicados à decoração, em depoimento à pesquisadora Tania Marcondes Bezerra em 27/07/1978. Paim Vieira, cenógrafo, figurinista, pintor e ilustrador, colaborou com a Cia. de Procópio Ferreira. O depoimento está no Arquivo Multimeios do IDART/Centro Cultural São Paulo.

⁵O telão é uma tela de grandes dimensões, pintada. A pintura era realizada em uma base feita de tecido ou papel a metro emendado por tiras de tecido, que facilitavam a dobragem do mesmo sem danificá-lo (BEZERRA, 1999, p.8).

⁶Termos técnicos para designar elementos da caixa cênica italiana. Bambolina é uma faixa horizontal de tecido que fica na parte superior do palco, suspensa por uma vara cênica. Pode ou não ser estruturada. Sua função é vedar a vara de iluminação e a visão do urdimento pelo público. A bambolina que se encontra mais próxima à boca de cena é chamada “Bambolina Mestra”, ou regulador de boca horizontal, e serve para regular/definir a altura da boca de cena. Pode ser incorporada a cenografia, recebendo pintura ou outro tratamento. As “pernas”, também chamadas de reguladores verticais, são faixas posicionadas verticalmente nas laterais do palco. Possuem a função de delimitar a largura da área cênica e de vedar a visão dos bastidores. O conjunto formado por dois reguladores e uma bambolina recebe o nome de “rompimento”. A preocupação em ocultar do público os instrumentos que produzem a ilusão teatral está vinculada à eficiência e manutenção desta própria ilusão. A tradição ilusionista condicionou a transformação dos equipamentos e das técnicas próprias do palco à italiana.

frequência, a entrada/escritório de uma casa comercial. Estes “gabinetes” eram estruturados em traineis⁷ de madeira, revestidos de tecido pintado. Os mais simples eram formados por um trainel ao fundo, paralelo à linha da boca de cena, dois traineis laterais e bambolinas superiores. Os mais elaborados possuíam quinas e podiam apresentar portas, janelas, arcos e teto (ver ilustrações 1 e 2). Elementos decorativos, como lambris, rodapés, sancas, rosáceas e quadros, eram pintados ou aplicados no tecido que representava as paredes (ver exemplo na ilustração 3). A cena era complementada por móveis, luminárias, objetos de decoração, louças e o que fosse necessário para reproduzir o ambiente de um interior no palco.



Ilustração 1 - *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. Teatro Trianon, RJ (1921).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 2 - *A ré misteriosa*. Com Itália Fausta. Cia. Dramática Nacional. Teatro Recreio - RJ (1918).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

⁷Trainel é o termo técnico que designa, em cenografia, uma armação estruturada em sarrafos de madeira, perfil de ferro ou outro material rígido, que é revestida de materiais maleáveis.



Ilustração 3 - *O terceiro marido*. Cia. Leopoldo Fróes. Teatro Trianon - RJ (1920).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Já o teatro de revista brasileiro⁸, gênero que se caracterizou por comentar os fatos da atualidade de maneira irônica e bem humorada, desenvolveu uma espacialidade própria. Apropriou-se dos recursos da caixa cênica italiana para criar uma cena alegórica que utilizou telões, rompimentos, ciclorama⁹, praticáveis¹⁰ em diferentes níveis, escadas e elementos cênicos em profusão, em composições elaboradas que sofriam mutações e culminavam nas cenas de “apoteose”¹¹ (ver ilustração 4). DÓRIA (1975, p.7) credita a Jayme Silva, Hipólito Colomb e Ângelo Lazary, “hábeis artistas do mais tradicional estilo”, a autoria da maioria das cenografias das revistas da época¹².

⁸Segundo Galante de Souza (1960) a primeira montagem de teatro de revista no Brasil ocorreu em 1859.

⁹Ciclorama é o termo técnico para designar uma estrutura curva que, revestida de tecido (ou materiais vinílicos) em tonalidades claras (azul claro, branco, *off-white*) delimita o fundo do palco.

¹⁰Praticável é o termo que define, a princípio, todo o elemento da cenografia que possa ser utilizado pelo ator. Usualmente, conhecemos por “praticável” a estrutura tridimensional construída em nível diferente do nível do palco, sobre a qual o ator possa se mover. São tablados e plataformas, que podem ser modulares. O praticável pode ter a sua estrutura construída em madeira ou ferro, e a sua face superior deve ser revestida por um material rígido com resistência suficiente para suportar o peso de um ou mais atores, ou ser reforçado para suportar mais peso em um caso específico.

¹¹A partir de BRANDÃO (1988).

¹²“O que dominava eram os trabalhos de Jaime Silva e seus companheiros, que se caracterizavam pelo excesso de coloridos, derramado através de longas paisagens nas chamadas cenas de “gabinete” onde uma profusão de araras e papagaios voava pelas paredes. Ou então, a “verdade” de certos cenários de exterior, executados no mais puro tom operístico. Nestas duas modalidades, Jaime Silva e Lazary eram mestres, sendo que Coulomb já se apresentava um pouco mais evoluído. E o grande campo de ação de todos os três era a revista, quando as cenas de fantasia tinham os seus telões recobertos de purpura colorida, brilhando largamente à luz do mais modesto refletor” (DÓRIA, 1975, p.7).



Ilustração 4 - Revista *Guerra ao mosquito*. Teatro Carlos Gomes - RJ (1929). Direção: Olavo de Barros. FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Os registros iconográficos testemunham a preocupação das companhias em embelezar o espetáculo, funcionando a cenografia como um invólucro de grande apelo visual que, quanto mais decorativo e luxuoso, maior valor agregava à companhia, ao ator/atriz principal e ao cenógrafo. A estrutura formal da cenografia se repetia na combinação dos telões bidimensionais com rompimentos, e posteriormente nos cenários de gabinete.

Algumas variações ocorreram na representação de ambientes externos. Podemos mencionar, nos anos 1920, a cenografia de Mário Tullio (1894-1962)¹³ para *A casa de Tio Pedro*, comédia de Oduvaldo Vianna representada no Rio de Janeiro em 1920. Túllio criou “cenários completamente novos” para a montagem¹⁴. A cenografia do terceiro ato, registrada na ilustração 5, era composta por um telão com paisagem marinha; rompimentos com pinturas de vegetação brasileira, recortados e estruturados, que, dispostos em sequência desde o fundo do palco, produziam a ilusão de uma imagem tridimensional; e do lado direito da cena, uma construção sobre um praticável, com porta, janelas e um balcão com bancos.

¹³Mário Túllio. Italiano, veio para o Brasil em 1911. Foi pintor, chargista, caricaturista e cenógrafo.

¹⁴A peça esteve em cartaz no Teatro Trianon, com Abigail Maia, Apollônia Pinto, Palmyra Silva e Alexandre Azevedo, entre outros. A comédia, em três atos, se passava “na atualidade”, em três ambientes: o primeiro, “no Méier”; o segundo, “em Santa Tereza, com a vista da cidade ao fundo” e o terceiro “na praia do Caju”. Fonte: Semanário Ilustrado *A Rua*. Data: 24/12/1920. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.



Ilustração 5 - *A casa de Tio Pedro*, de Oduvaldo Vianna. Teatro Trianon – RJ (1920). Cenografia: Mário Túllio FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

No ano seguinte, uma cenografia nos mesmos moldes foi criada por Ângelo Lazary (1887-1956)¹⁵ para *Manhãs de Sol*¹⁶, outra peça de Oduvaldo Vianna, numa montagem da Companhia Abigail Maia. Composta por ciclorama e rompimentos com vegetação, continha, no lado direito da cena, a fachada de uma casa de campo, com um alpendre construído sobre praticáveis, contando com escadas de acesso e portas que faziam a ligação com as coxias. Estas cenografias de Mário Túllio e Ângelo Lazary são relevantes por mesclar diversas técnicas numa mesma proposta, criando uma nova espacialidade a partir da união do tridimensional com o telão e a vegetação pintada.

Nos anos 1930 ocorreram as primeiras transformações na cenografia brasileira, impulsionadas por inovações na dramaturgia e pelo empenho de alguns artistas em promover uma atualização da nossa estética teatral em relação à cena europeia.

¹⁵ Ângelo Lazary ou Ângelo Lazarí (1887-1956) Carioca, cursou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e foi aluno de Heitor Malagutti. Estreou como cenógrafo em 1909. Desenvolveu uma profícua e ininterrupta carreira, trabalhando no Rio de Janeiro e em São Paulo. Exímio pintor, atuou como cenógrafo, destacando-se no teatro de revista e como carnavalesco. Foi diretor de cenografia do Theatro Municipal do RJ em 1940 e sócio benemérito do Clube dos Democráticos, realizando os desfiles carnavalescos daquela Associação. Faleceu em 1956, vítima de um enfarte. Ver notícias no Jornal de Brasil - Datas: 05/02/1954 (p. 8) e 17/05/1956. Publicou em 1938 um importante artigo sobre história da cenografia brasileira, intitulado "A cenografia antiga e a atual no cenário brasileiro", reproduzido no catálogo Diário das Escolas, da 11ª Quadrienal de Praga e acessível em <https://vdocuments.mx/artigo-sobre-cenografia-de-angelo-lazary.html>

¹⁶ *Manhãs de Sol* estreou em São Paulo em 1921. Em 1922 esteve em cartaz no Rio de Janeiro (Teatro Trianon) e em Recife.

O ator Procópio Ferreira (1898-1979) foi uma das figuras que esteve à frente desse processo. Segundo DÓRIA (1975, p.7), Procópio “tinha um desejo de renovação no aspecto de seus espetáculos, ainda que somente através de cenografia, enquadrando-a para isso dentro de um ‘espírito modernista’, muito ao gosto da época”¹⁷.

Acreditamos que a preocupação de Procópio em uma atualização não se restringia à estética do palco. Em 1932, sua companhia representou *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1898-1973), um texto inovador na sua temática: é considerado por historiadores um marco da cena brasileira, por ser iniciador de uma dramaturgia que levou aos palcos uma reflexão sobre classes e conflitos sociais. A montagem teve cenografia do paulista Henrique Manzo (1896-1982)¹⁸.



Ilustração 6 – Cena de *Deus lhe pague* (1932). Procópio Ferreira (à direita) e elenco. Reprodução da dissertação de BEZERRA (1999).

A novidade da cenografia de Manzo para *Deus lhe pague* estava nos temas “modernos” dos painéis utilizados, já que, formalmente, sua concepção manteve o telão de fundo e o cenário de gabinete. Assim, a cenografia se diferenciou de propostas precedentes pelo *estilo*: o cenógrafo concebeu, para indicar a cena de exterior, um telão de fundo com inspiração cubista, e, no gabinete, abandonou o *art nouveau*, estilo contemporâneo à época, para utilizar elementos geométricos (ver ilustração 6) e móveis de linhas retas desenhados por ele especialmente para a produção.

¹⁷Gustavo Dória complementou registrando que Procópio Ferreira convidou pintores ligados ao movimento modernista, como Osvaldo Sampaio [Oswaldo Sampaio], Lula Cardozo Aires [Lula Cardoso Ayres] e Paim [Antônio Paim Vieira] para assinarem os cenários (DÓRIA, 1975, p.7).

¹⁸Henrique Manzo (1896-1984). Paulista de São Bernardo do Campo, estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo entre 1913 e 1917, data da conclusão do curso. Participou da fundação da Sociedade Paulista de Belas Artes em 1922 e lecionou pintura na Escola Paulista de Belas Artes. Trabalhou com as companhias de Clara Weiss, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. Atuou como pintor e restaurador de telas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Museu do Ipiranga), que conserva algumas de suas obras, entre elas uma série de pinturas a óleo retratando a paisagem paulistana do século XIX, realização feita nos anos 1920, a partir de fotografias tiradas por Militão de Azevedo (1837-1915) na década de 1860.

A dramaturgia de Oduvaldo Vianna (1892-1972) também promoveu uma transformação na cenografia: sua peça *Amor...* (1933) oportunizou a criação de uma estrutura formal inovadora na estética da nossa cena.

A peça faz uma crítica aos relacionamentos obsessivos e defende o divórcio, através de uma trama que envolve as desventuras de um casamento marcado pelo ciúme da esposa. *Amor...* foi denominada uma comédia-filme: propunha aproximar o teatro de uma narrativa cinematográfica. O texto se divide em três atos e trinta e oito quadros, e a ação se desenvolve em dezesseis locais diferentes. A história é narrada em *flash-back* em cenas rápidas, fragmentadas e simultâneas¹⁹. A estrutura dramaturgic de *Amor...*, revolucionária para os padrões da época, é identificada por pesquisadores²⁰ como precursora de uma vertente moderna, em que o texto é estruturado a partir de uma relação entre tempo, memória e história, que se tornou frequente na dramaturgia brasileira a partir de *Vestido de Noiva*, obra de Nelson Rodrigues escrita na década seguinte²¹. Para COSTA (2006) o teatro encenado de Oduvaldo Vianna preparou o terreno onde germinaria a dramaturgia rodrigueana e antecipou procedimentos técnicos considerados inovadores.

Amor... foi o primeiro texto brasileiro a solicitar, para a ação dramática, espaços múltiplos que pudessem ser visualizados em simultaneidade, desafiando a criação de uma espacialidade complexa.

Identificamos fotografias de três montagens distintas desta obra de Oduvaldo Vianna na década de 1930. A primeira montagem de *Amor...* ocorreu em 1933, no Teatro Boa Vista, em São Paulo, representada pela Companhia Dulcina de Moraes - Manuel Durães²², com direção do autor e cenografia de Henrique Manzo.

Manzo foi pioneiro na realização de uma cena simultânea. A cenografia foi estruturada em diferentes planos dispostos frontalmente ao público, divididos em cinco áreas de representação visíveis simultaneamente: um espaço central, no nível do palco, ladeado por duas construções de dois níveis (ver ilustração 7). Estas áreas cênicas sofreram modificações em seu interior, ao longo da representação, contando com o

¹⁹A partir de COSTA, Jeanette Ferreira da. *Oduvaldo Vianna*. Um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros (2006). Disponível em: www.funarte.gov/brasilmemoriadasartes

²⁰ Jeannete Costa (2006); Sérgio Fonta (2010); Gilson Motta (2012).

²¹A partir de MOTTA (2012) e FONTA (2010).

²²A peça foi o primeiro grande sucesso de Dulcina de Moraes (1908-1996), que interpretou a ciumenta Lainha.

recurso de cortinas independentes, que possibilitavam o fechamento frontal de cada espaço e impediam que o público visse a desmontagem/montagem do novo cenário.

Segundo Décio de Almeida Prado (2001)

[...] a novidade da peça consistia no desejo de livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e de tempo. O cenário dividia-se no sentido vertical e horizontal, dando origem a cinco áreas de representação e permitindo ao espectador, por exemplo, acompanhar uma ligação telefônica em suas diversas fases: primeiro, alguém fazendo a chamada, a seguir, a telefonista atendendo, e, por fim, a campainha começando a tilintar no outro extremo do palco. Os três atos habituais fragmentavam-se em 38 quadros, usando-se a iluminação, o corte da luz por alguns segundos, como um pano de boca que funcionasse instantaneamente, deixando correr sem outras interrupções o espetáculo. Era a maneira nacional, menos sofisticada do que os palcos giratórios europeus, de competir com o cinema, roubando-lhe um pouco de sua fluidez narrativa. (PRADO, 2001, 26-27).



Ilustração 7 - *Amor...* de Oduvaldo Vianna – São Paulo (1933). Cenografia de Henrique Manzo.
Ao centro, “sala da casa de Lainha”, e no espaço superior direito, “céu”.
Reprodução da dissertação de BEZERRA (1999).

A seguir, podemos observar detalhes dos ambientes da cenografia de Henrique Manzo para *Amor...*: o cenário central, “sala da casa de Lainha” (ilustração 8); e dois dos cenários laterais, a “redação de um jornal” (ilustração 9) e o “botequim” (ilustração 10).



Ilustração 8 - *Amor...* de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (São Paulo, 1933).
Em cena: Odilon Azevedo, Manuel Durães, Dulcina de Moraes e Edith.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 9 - *Amor...* de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (São Paulo, 1933).
Manuel Durães, Odilon Azevedo e elenco.
FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 10 - *Amor...* de Oduvaldo Vianna. Cenografia de Henrique Manzo (São Paulo, 1933).
Manuel Durães, Roque da Cunha, Durval Rebouças.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

A cenografia de Henrique Manzo para *Amor...* inseriu um procedimento moderno na cena brasileira ao colocar no palco, pela primeira vez, uma construção em níveis com cenários expostos em simultaneidade, rompendo conceitualmente a relação com o realismo e revolucionando a estética da cena.

No ano seguinte, Oduvaldo Vianna e a Cia. de Dulcina de Moraes²³ representaram *Amor...* no Rio de Janeiro. A peça inaugurou e teve uma temporada de sucesso²⁴ no Teatro Rival, na Cinelândia²⁵. A montagem carioca teve uma nova cenografia, assinada por Monteiro Filho (1909-1992)²⁶, autoria que tem sido equivocadamente atribuída a Henrique Manzo. Em entrevista de março de 1934 ao *Jornal do Brasil*, Dulcina de Moraes esclareceu:

Amor, que toda a capital de São Paulo viu e gostou (...), aqui, terá novos cenários. Monteiro Filho, que é um cenografista que procura requintar a síntese, desenhou algumas cenas que irão causar celeuma, tanta descoberta inventiva e tantos símbolos ele colocou em cada uma delas. E desta maneira, é certo que ainda mais sugestão encontrarão os seus frequentadores na comédia *Amor*, de Oduvaldo (Dulcina de Moraes, *Jornal do Brasil*, 10/03/1934).

As características do Teatro Rival, um teatro sem urdimento por ser instalado no subsolo do Edifício Rex²⁷, impediram que o cenógrafo solucionasse a espacialidade de *Amor...* com áreas em níveis sobrepostos, como Henrique Manzo realizou em São Paulo. No projeto da área cênica do Teatro Rival, a falta de altura procurou ser compensada por uma grande largura, onde foram construídos três palcos²⁸.

²³A Cia. adotou a denominação Companhia Dulcina-Odilon.

²⁴Segundo FONTA (2010) *Amor...* teve 243 representações consecutivas no Rio de Janeiro.

²⁵A estreia da peça e inauguração do Teatro ocorreu no dia 22/03/1934. Fontes: *Jornal do Brasil*. Título: *A inauguração do Rival*. Coluna Teatros. Data: 10/03/1934, Arquivo Biblioteca Nacional Digital; Título: *Como Manuel Durães nos falou sobre Amor, a peça que vai inaugurar amanhã o "Rival"*. Data: 21/03/1934. Arquivo: FUNARTE/Centro de Documentação.

²⁶Monteiro Filho (Alcebiades Monteiro Filho) foi arquiteto, ilustrador, cenógrafo, pintor, caricaturista, carnavalesco, cartunista. Filho do cenógrafo português Alcebiades Monteiro, veio para o Brasil com os pais em 1920. Realizou suas primeiras cenografias no início dos anos 1930. Participou do projeto de edificações marcantes, como o Hotel Quitandinha, em Petrópolis, junto com o arquiteto Luiz Fossati. Fez a cenografia dos filmes *Maridinho de Luxo* (1938) e *Agulha no palheiro* (1952). Foi um dos pioneiros da história em quadrinhos no Brasil. O artista teve quatro filhos, entre este o cenógrafo Mário Monteiro, da Rede Globo de TV.

²⁷O Edifício Rex localiza-se na Rua Álvaro Alvim nº 33, Cinelândia. O prédio abrigou duas casas de espetáculos: O Cine -Teatro Rex e o Teatro Rival, ambos inaugurados em 1934. O projeto arquitetônico do Cine-Teatro Rex é de autoria de Luiz Fossati. Ver LIMA (2000, pp.282-284) e DIAS (2012, pp. 355-362).

²⁸Dulcina de Moraes forneceu informações relevantes sobre a estrutura e os equipamentos do Teatro Rival em entrevista ao *Jornal do Brasil*. Ao final a atriz declarou: "Afora o desenho arquitetônico, que é, com efeito, a mais agradável novidade, o Rival possui três palcos, pois acompanha dessa maneira tudo aquilo que as inovações dos grandes homens de teatro estão realizando na Europa". (A grafia original foi mantida). Fonte: *Jornal do Brasil*. Título: *A inauguração do Rival*. Coluna Teatros. Data: 10/03/1934. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Além de cenógrafo da peça, Monteiro Filho foi também o responsável pelo acompanhamento técnico da construção dos palcos e pela decoração da nova casa de espetáculos²⁹. Com a área cênica configurada em três seções, o cenógrafo utilizou o palco central para o cenário fixo de *Amor...* - a sala de estar da residência de Lainha - e os palcos laterais, muito provavelmente equipados com discos giratórios, para os outros diversos locais solicitados pelo texto, conforme ilustração³⁰ a seguir.

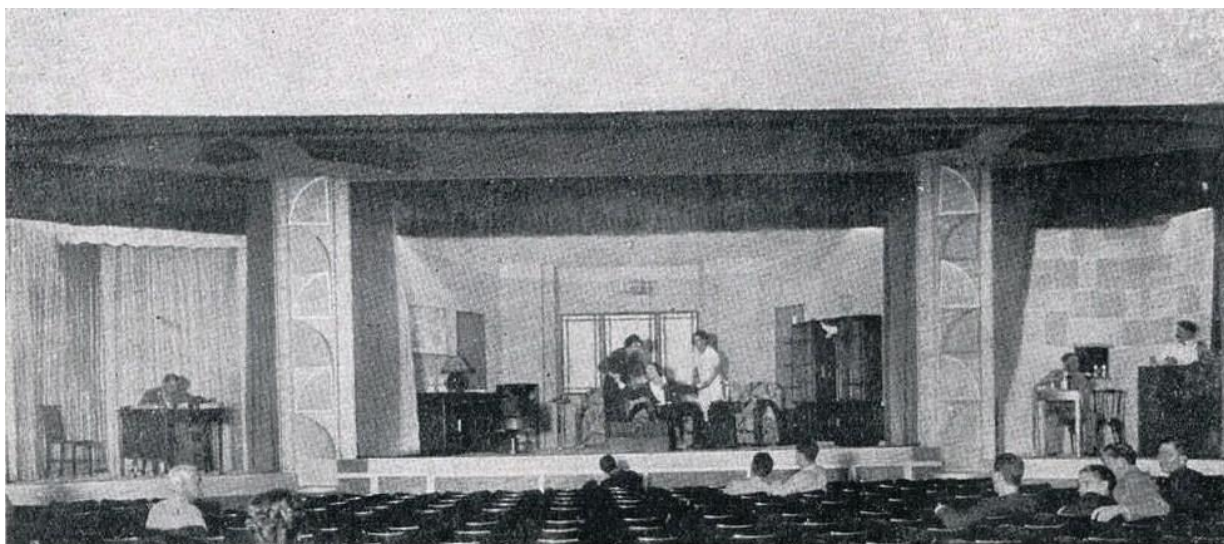


Ilustração 11: *Amor...* de Oduvaldo Vianna. Teatro Rival – RJ (1934).
Companhia Dulcina-Odilon. Cenografia de Monteiro Filho.
Reprodução da revista Fru-Fru. Edição de maio de 1934, p.58.

Uma outra montagem de *Amor...* realizada pela Companhia Teixeira Pinto, possivelmente em 1935³¹, teve sua cenografia - de autoria não identificada - documentada através de uma série de fotografias. As imagens registram cenas em um palco italiano de boa altura e largura, com parte da bambolina régia à mostra. A cenografia foi composta por três áreas de representação contíguas e independentes entre si, dispostas frontalmente ao público, revestidas internamente por tecido pintado e

²⁹Uma nota no Diário da Noite divulgou a contratação “do scenographo Monteiro Filho, artista moderno, que acompanhará a parte technica das obras do palco giratório e de adaptações que ali vão ser feitas”. Fonte: Diário da Noite - RJ. Título: *Os preparativos para a inauguração do Rival Theatro*. Data: 13/01/1934. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁰Fotografia de ensaio da peça *Amor...* no Teatro Rival, em 1934, publicada originalmente na Revista Fru Fru, p.58, edição de Maio de 1934, sem identificação de autor. Na parte inferior da imagem consta a seguinte legenda: “Um aspecto do ensaio da peça Amor, de Oduvaldo Vianna, nos três palcos do Rival Theatro”. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³¹A Companhia Teixeira Pinto representou *Amor...* no Teatro Santa Isabel, em Recife, em 1935, com elenco que confere com os nomes indicados no verso das fotografias originais. Fonte: Jornal do Brasil, Data: 31/10/1934, p.15. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

emoldurados por um telão cenográfico que reproduzia três bocas de cena, encimado por uma pintura de damas e cavalheiros aos pares em uma paisagem exterior (ilustração 12).

Os espaços laterais eram transformados ao longo da representação, e a presença de cortinas impedia que o público assistisse às mudanças de cenário. Na área central, de maiores dimensões e ao nível do palco, localizava-se o cenário da sala de estar, e nas áreas laterais, menores e elevadas por praticáveis, os demais cenários: a lateral esquerda transformava-se em farmácia, biblioteca, redação de jornal e um espaço celeste; e a lateral direita ambientava uma salinha para senhoras (*boudoir*); vagão de trem, um botequim, uma biblioteca e um cemitério.



Ilustração 12 - *Amor...* de Oduvaldo Vianna. Companhia Teixeira Pinto.
À esquerda “redação”, ao centro “casa de Lainha”, à direita “botequim”.
FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte.

Consideramos importante uma reflexão sobre as cenografias das montagens de *Amor...* realizadas nos anos 1930 por se tratarem das primeiras cenas com cenários múltiplos exibidos em simultaneidade registradas na historiografia teatral brasileira, relevantes como inovação estética e técnica, e por serem eventos que anunciam a modernidade na cenografia brasileira. Ampliaremos o debate sobre a cena simultânea no estudo de caso da cenografia de Marcos Flaksman para *Rasga Coração*, escrita por Oduvaldo Vianna, Filho, peça que também indica, na sua estrutura dramática, a necessidade de uma espacialidade que ofereça diversas áreas de atuação, fragmentadas e simultâneas.

Também foi inovadora, na década de 1930, a proposta de Flávio de Carvalho (1899-1973), com *O Bailado do Deus morto*³² (1933), uma encenação do Teatro de Experiência, no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo. *O Bailado do Deus morto* foi uma proposta experimental que enfatizou a ação cênica em detrimento ao texto. Em um pequeno espaço com uma porta corrediça de ferro ocupando o fundo da cena, Flávio de Carvalho encenou uma alegoria ritualística numa cenografia metálica: centralizou um elemento que remete a um totem - indicação de uma divindade zoomorfa - em torno do qual atores vestidos de branco e usando máscaras de alumínio, evoluíam em uma movimentação de inspiração expressionista (ilustração 13). Efeitos de iluminação e música instrumental complementaram a cena.

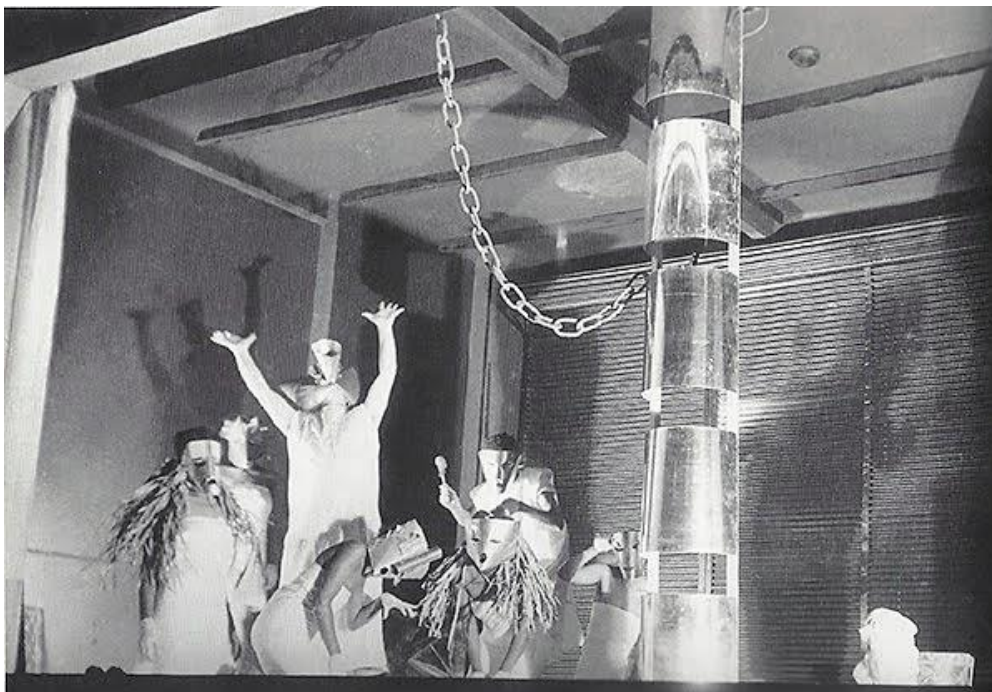


Ilustração 13 - Cena de *O bailado do Deus morto*. CAM - SP (1933).
Reprodução do livro *A origem animal de deus*, de Flávio de Carvalho.

Os espetáculos abordados até o momento foram exceções à estética vigente na representação de comédias de costumes, ainda limitadas às configurações cenográficas tradicionais. Enquanto as artes visuais receberam um impulso renovador com o movimento que gerou e ganhou expressão na Semana de Arte Moderna de 1922, e a dramaturgia da década de 1930³³ já atestava uma transformação no sentido de indicação

³²Escrito e dirigido por Flávio de Carvalho, assessorado por Oswaldo Sampaio.

³³As peças de Joracy Camargo (*Deus lhe Pague...*), Renato Viana (*Sexo*), Oswald de Andrade (*O Rei da Vela; O homem e o cavalo; A morta*) e Oduvaldo Vianna (*Amor...*) anunciaram uma nova era na dramaturgia nacional.

do teatro moderno, a renovação da cena e da cenografia brasileiras só ocorreu verdadeiramente a partir da década de 1940, com a contribuição do encenador, figura que passou a ser o eixo centralizador do espetáculo e que concorreu para uma transformação nas concepções teatrais.

O marco do teatro moderno no Brasil tem sido considerado a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, realizada em 1943 por Os Comediantes, com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa. Pesquisadores³⁴ identificaram alguns eventos anteriores ao espetáculo que contribuíram de maneira fundamental para o processo de modernização do nosso teatro, defendendo que *Vestido de Noiva* não deveria ser considerado o acontecimento fundador do movimento moderno na nossa cena teatral, mas sim o espetáculo em que este atingiu sua maturidade.

Mariangela Alves de Lima (1980) reconhece no ano de surgimento dos grupos amadores Os Comediantes e Teatro do Estudante do Brasil (TEB)³⁵, o início de um novo processo no teatro brasileiro, que transfere o centro da representação teatral do ator para o encenador, em favor da totalidade do espetáculo, atualizando sua estética em relação à história do teatro universal e demandando outro tipo de público, que deixa de procurar no teatro a presença de um determinado ator para buscar qualidade artística³⁶. LIMA (1980, p.23) defende que esse novo processo procura racionalizar a criação teatral e inicia um teatro de comunicação intelectual, onde se admite que “os efeitos teatrais podem ser conseguidos através de uma técnica, de uma elaboração consciente do espetáculo”. Ambos os grupos foram fundados em 1938, mas somente o TEB estreou naquele ano: realizaram a montagem de *Romeu e Julieta*³⁷ (ilustrações 14 e 15), texto de Shakespeare, enquanto Os Comediantes só subiram ao palco oficialmente em 1940.

Tania Brandão (2010) defende que *Romeu e Julieta* foi o acontecimento fundador da modernidade no teatro brasileiro, contestando a afirmação - segundo a autora, tradicionalmente aceita - que a encenação de *Vestido de Noiva* seja a merecedora deste crédito. Segundo Brandão, com a peça de Shakespeare, o TEB, grupo amador

³⁴Tania Brandão, Walter Martins Madeira (2004), Berillo Nosella (2008) e Angela Reis (2008), estes dois últimos informados por Gilson Motta (2012).

³⁵Sobre o TEB ver Revista Dionysos n°23, Rio de Janeiro, MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1978; e a dissertação de mestrado *Teatro, cultura e estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*, de Fabiana Siqueira Fontana, defendida no PPGAC, UNIRIO, em 2009.

³⁶A partir de LIMA *In: Revista Dionysos /TBC*, n°25, Rio de Janeiro, MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1980, p.23.

³⁷O espetáculo estreou em 28 de outubro de 1938, no Teatro João Caetano, com direção de Itália Fausta, cenografia de Tilde Cavalcanti, figurinos de Tilde Cavalcanti e Gabriela Bezanson Lage. Os protagonistas foram Sônia Oiticica (Julieta) e Paulo Porto (Romeu). Depois da temporada no João Caetano, a montagem teve três apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

idealizado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980) iniciou uma modificação no processo do fazer teatral, rompendo com os paradigmas vigentes e realizando uma produção inovadora, como abordaremos mais adiante.



Ilustração 14 - *Romeu e Julieta*. Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro (1938).
Em cena Sônia Oiticica e Paulo Porto.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 15 - *Romeu e Julieta*. Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro (1938).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Paschoal Carlos Magno, diplomata e entusiasta da cultura e das artes, fundou o TEB com o propósito de divulgar grandes obras da dramaturgia universal, em espetáculos atualizados com a cena europeia. Magno retornava ao Brasil depois de cumprir compromissos diplomáticos na Inglaterra, e almejava que o grupo tivesse um “diretor de cena, à maneira dos *metteurs-em-scènes* europeus” (DÓRIA, 1975, p.48). Para tanto, confiou à atriz Itália Fausta a direção do grupo, composto por jovens inexperientes em teatro. Fausta trabalhou com o conceito de unidade, concebendo um espetáculo que já continha as sementes dos processos modernos de encenação.

Também FONTANA (2009), em sua pesquisa sobre a fundação do TEB, considera que esta montagem de *Romeu e Julieta*, a primeira realizada por um “conjunto brasileiro, em vernáculo nacional”, marcou uma ruptura com o teatro da época ao propor a realização de um “teatro sério”, e lançou o teatro universitário no país, institucionalizando o teatro amador e estudantil.

DRAGO (2014, p.74) reconhece o pioneirismo do Teatro do Estudante em evidenciar a figura do encenador, e em buscar uma nova forma de realização do espetáculo, mas aponta para a “falta de uma construção visual autoral que constituiria a encenação”. Devido à escassez de verbas, a cenografia e os figurinos de *Romeu e Julieta* foram compostos através do empréstimo de peças do acervo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Somente o figurino dos intérpretes principais foi desenhado especialmente para a peça, por Tilde Canti³⁸. Assim, a cenografia não foi concebida para o espetáculo, mas forjada a partir de elementos pré existentes. Para BRANDÃO (2010), mesmo nestas circunstâncias, foi inovadora a opção de compor uma cenografia com poucos elementos, combinados com panejamentos que colaboraram para promover efeitos de iluminação.

Gustavo Dória (1975) destacou a atuação precursora do TEB em relação ao emprego de práticas modernas na nossa cena ao afirmar que

(...) Esse teatro obteve ressonância nacional. Impôs a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo. Valorizou a contribuição do cenarista e do figurinista, trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Destruiu também o preconceito contra a profissão do teatro. Impôs a fala brasileira no nosso palco, onde até então imperava o sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo (DÓRIA, 1975, p. 49).

³⁸Clotilde Cavalcanti ou Tilde Canti (? – 1984) Pintora, cenógrafa, figurinista. Escreveu o livro “O móvel no Brasil: origem, evolução e características” (Rio de Janeiro: Ed. Cândido Guinle de Paula Machado, 1980).

Considerando o exposto, defendemos que alguns eventos ocorridos na década de 1930 concorreram para construir, paulatinamente, a noção moderna de encenação na cena brasileira, e que a ação dos grupos amadores TEB e Os Comediantes, a partir de 1938 no Rio de Janeiro, teve uma importância fundamental nesse processo, promovendo uma transformação na cenografia da década seguinte.

1.2. Anos 1940/1950: Afirmção da modernidade no teatro brasileiro.

A modernização do teatro no Rio de Janeiro ocorreu efetivamente nos anos 1940 motivada por um conjunto de fatores: as sementes inovadoras lançadas em eventos na década anterior; a iniciativa e o empenho de artistas, intelectuais e literatos brasileiros que fundaram companhias amadoras (com destaque para Os Comediantes, Teatro do Estudante do Brasil e Artistas Unidos) e à ação destas; à associação destes conjuntos a encenadores estrangeiros que, inteirados com os processos de criação cênica europeus, imprimiram métodos modernos ao nosso fazer teatral; e a uma atualização de repertório, que substituiu a comédia de costumes pelo drama e pelo teatro poético.

A participação de diretores estrangeiros que, no contexto da segunda grande guerra, atravessaram o oceano para se refugiarem no Brasil, oportunizou uma transformação no nosso fazer teatral: o diretor assumiu o eixo principal do espetáculo, atuando como um encenador. Para DORT (2010) o encenador se torna o elemento fundamental da representação teatral, aquele que faz a mediação necessária entre um texto e um espetáculo. Tratando do advento do encenador e da diferença entre esta atividade e a do diretor, afirmou que

(...) o encenador se atém à própria obra: determina seu “verdadeiro caráter”. Isso é, faz com que seja representada não mais como tem sido comumente recebida, mas tal como ele, encenador, a concebe, como pretende que ela seja compreendida. (...) O encenador se volta para o sentido do espetáculo (...) (DORT, 2010, p.67).

Neste sentido, foi fundamental para o desenvolvimento do teatro carioca a colaboração dos encenadores Zibgniew Ziembinski, Henriette Mourineau, Harnisch-Hoffmann, Ziegmunt Turcow, Ruggero Jaccobbi e Esther Leão.

A presença de Louis Jouvet (1887-1951) e sua Companhia no início da década de 1940 no Brasil também proporcionou uma atualização dos artistas brasileiros em relação ao moderno teatro francês, provocando uma reflexão e estimulando novas práticas. Em junho de 1941, Jouvet empreendeu uma *tournee* na América do Sul,

realizando duas temporadas no Rio de Janeiro, em 1941 e 1942³⁹. A turnê da companhia de Louis Juvet teve um diferencial em relação às demais turnês de companhias teatrais francesas: trouxe da França cenários, equipamentos e todo o material necessário para apresentar um espetáculo equivalente ao da temporada parisiense. Entre os espetáculos da primeira temporada, destacam-se quatro produções com cenografias originais de Christian Bérard (1902-1949), cenógrafo francês que teve uma profícua atuação na década de 1930 em Paris: *A escola de mulheres* e *Os ciúmes de Barbouillé*, ambas de Molière; *La folle journée*, de Émile Mazaud, e *La coupe enchantée*, de La Fontaine e Champmeslé. Impedido de retornar à França em função do agravamento da guerra, Louis Juvet permaneceu quatro anos na América do Sul⁴⁰. Os espetáculos da segunda temporada, produzidos no Rio de Janeiro, contaram com a colaboração de arquitetos e cenógrafos brasileiros (Henrique Liberal, Wladimir Alves de Souza e Eduardo Anahori), uma cenógrafa argentina (Ana Inês Carcano) e um cenógrafo português (João Maria dos Santos)⁴¹.

Segundo Walter Lima Torres (2001/2002) o legado desta turnê de Juvet está

(...) na capacidade de fazer ver aos artistas de teatro do eixo Rio-São Paulo a posição do diretor teatral como intermediário e porta voz do autor dramático, interpretando sua obra à luz de sua própria imagem poética engendrada pelo texto. Esta capacidade singular de síntese na cena teatral da poesia do autor, evocada pela construção de uma escrita cênica, é o diferencial mostrado pela direção de Louis Juvet em seus espetáculos. Num momento em que no teatro carioca o trabalho de organização e coordenação de uma transposição à cena se dava através da pessoa do ensaiador, (...) a maior contribuição da passagem de Juvet foi a possibilidade de seu trabalho, esta forma nova de pensar e apresentar a cena, poder ter sido assimilada pelos artistas da prática teatral do período, a exemplo do grupo Os Comediantes (...) A passagem de Louis Juvet foi uma espécie de ação disseminadora de um teatro dito de arte que necessitava saber comercializar esta forma nova (TORRES, 2001/2002, p.130).

DRAGO (2014) credita à companhia de Juvet o mérito de ter sido a primeira a apresentar, no Brasil, uma encenação nos moldes modernos, “o que significa não apenas a unidade de uma obra assinada pelo encenador, mas a obra visualmente moderna, ambientada num espaço que não se pretende uma ilusão do mundo real” (DRAGO, 2014, p.77).

³⁹A Companhia Louis Juvet apresentou dez espetáculos na temporada de 1941 e nove novas montagens na temporada de 1942.

⁴⁰Juvet registrou as memórias deste período no livro: *Prestiges et perspectives du théâtre français: quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-45*. Paris: Gallimard, 1945.

⁴¹A partir de TORRES (2001/2002). Ver em Referências – Revistas (Geral).

A autora também afirmou que, apesar da colaboração de cenógrafos locais com a companhia de Jouvet ter sido restrita a arquitetos ou artistas com formação europeia, impossibilitando um intercâmbio entre os cenógrafos amadores e não gerando desdobramentos mais amplos⁴², a temporada de Louis Jouvet tem um lugar de destaque entre as iniciativas que precederam as transformações na cena brasileira, sendo uma grande inspiração para renovação cenográfica que se deu com a temporada de Os Comediantes em 1943 (DRAGO, 2014).

Para Anísio de Medeiros (1961) a presença da companhia de Louis Jouvet no Brasil

(...) foi uma oportunidade única para que se desenvolvesse o gosto, depois de ter despertado em alguns a consciência da importância do setor visual do espetáculo: cenários, figurinos, iluminação. (...) Seu entusiasmo pela técnica italiana, seu deslumbramento pelos ensinamentos de Sabbatini (...) foram de uma decisiva importância na formação dos cenógrafos que iriam aparecer mais tarde, já conscientes de sua responsabilidade e conhecedores da limitação de sua colaboração na conjuntura do espetáculo teatral (MEDEIROS *In: Dionysos* nº11, 1961, p.19).

O movimento amadorístico e a colaboração de encenadores estrangeiros:

O TEB e Esther Leão

Paschoal Carlos Magno, depois do êxito de *Romeu e Julieta*, convidou a atriz portuguesa Esther Leão (1892-1971) para dirigir a segunda temporada do Teatro do Estudante do Brasil. A contribuição de Esther Leão, que tinha realizado sua formação teatral em Paris e acabava de chegar da Europa, foi importante por inserir no teatro brasileiro uma nova forma de atuação dramática, sem o uso do “ponto” e com uma visão inovadora sobre a preparação profissional do ator⁴³.

A cenografia e o figurino das duas montagens que se seguiram a *Romeu e Julieta* foram projetos originais. *Romanescos*, de F. Rostand, teve cenografia e figurino realizados por Sandro Polloni (1922-1995)⁴⁴ e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves

⁴²Entre os colaboradores de Jouvet, João Maria dos Santos prosseguiu trabalhando como cenógrafo no Brasil e Edoardo Anahory fez apenas um dos cenários do Ballet do IV Centenário de São Paulo, em 1954. A partir de DRAGO (2014, p.82).

⁴³Esta nova visão refere-se à introdução, em seu curso, de novos sistemas relativos à atuação. Para Esther Leão, a tarefa do ator não se limitava a repetir o ponto ou decorar as falas dos personagens, mas à criação de uma interpretação expressiva, para a qual os artistas deveriam trabalhar a voz e a postura corporal.

⁴⁴Sandro Polloni ou Sandro Polônio (1922-1995). Paulista, cresceu no Rio de Janeiro. Era sobrinho de Itália Fausta, cujo convívio favoreceu o despertar de seu interesse pelas artes cênicas. Sandro estudou na Escola de Belas Artes, o que lhe permitiu desenvolver a atividade de cenógrafo. Trabalhou nas

Dias, teve cenografia de Oswaldo Sampaio (1912-1996)⁴⁵, que inovou desenhando também os móveis de cena, construídos especificamente para o espetáculo. Sampaio tinha colaborado com Flávio de Carvalho no projeto pioneiro *O bailado do Deus morto*, no início da década de 1930, sendo um dos primeiros artistas a experimentar uma renovação na cenografia brasileira.

Depois de realizar três espetáculos em dois anos, Paschoal Carlos Magno retomou a sua função consular na Inglaterra, deixando em 1940 a direção geral do TEB com a dramaturga Maria Jachinta (1906-1994), e a direção cênica com Esther Leão. O grupo realizou algumas montagens⁴⁶, mas somente em 1948, com o retorno definitivo de Magno ao Brasil, o Teatro do Estudante realizou um dos seus mais marcantes espetáculos: *Hamlet*, de Shakespeare.

Os Comediantes e Ziembinski

O grupo Os Comediantes surgiu em 1938 reunindo artistas, jornalistas e intelectuais, entre estes Tomás Santa Rosa (1909-1956)⁴⁷, Luiza Barreto Leite, Jorge de Castro, Brutus Pedreira, Gustavo Dória e Agostinho Olavo. A estreia ocorreu oficialmente em 1940, com a peça *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello⁴⁸, dirigida por Adacto Filho no Teatro Ginástico. A cenografia, de Tomás Santa Rosa, foi improvisada a partir de painéis pertencentes à Comédia Brasileira⁴⁹ e de mobiliário cedido por antiquários e amigos do grupo. Santa Rosa utilizou os painéis transformando-os em suportes para reposteiros - imponentes cortinas que adornavam as

Companhias de Procópio Ferreira, Jaime Costa, TEB, e em produções do Copacabana Palace, onde foi cenógrafo fixo durante um período. Polloni foi também ator, iluminador, técnico de som, produtor e empresário. Casado com Maria Della Costa, fundou o Teatro Popular de Arte, depois denominado Companhia Maria Della Costa, onde se sobrepôs como empresário.

⁴⁵Oswaldo Sampaio (1912-1996), paulista, foi pintor, cenógrafo, editor de livros, cineasta. Fez teatro de revista e trabalhou com Renato Viana e com Procópio Ferreira. Nos anos 1940 fundou a Editora Flama. A partir da década de 1950 dedicou-se ao cinema, como roteirista e diretor.

⁴⁶Além de Sandro Polloni, também foi cenógrafo do TEB o artista Oswaldo Mota.

⁴⁷Tomás Santa Rosa Júnior, paraibano de João Pessoa, viveu no Rio de Janeiro a partir dos 22 anos. Bacharel em Letras (Liceu Paraibano), teve formação autodidata em artes: foi desenhista, pintor, cenógrafo, ilustrador. Também desenvolveu um importante papel como professor. Foi cenógrafo da Companhia de Arte Dramática de Álvaro Moreyra (onde fez sua primeira cenografia, para *Ásia*, 1937); Companhia de Comédias Jaime Costa; Os Comediantes; Teatro Experimental do Negro; Companhia Dramática Nacional; Companhia de Maria Della Costa, e realizou cenografias para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para a Escola de Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro e para o Ballet do IV Centenário de São Paulo. Santa Rosa faleceu aos 47 anos, durante uma viagem à Índia, na qual representava o Brasil em uma Conferência Internacional de Teatro. Ver: BARSANTE (1982 e 1993) e DRAGO (2014), assim como o livro *Teatro: realidade mágica*, de autoria de Santa Rosa.

⁴⁸*Così è (se vi pare)*, mais conhecida pela tradução "Assim é, se lhe parece".

⁴⁹Emprestados ao grupo por Abadie de Faria Rosa, então diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT).

portas de um salão. Logo ao abrir o pano, a cenografia causou impacto no público, recebendo aplausos e surpreendendo os atores que aguardavam para entrar em cena (DÓRIA, 1975).

A verdade de cada um foi remontada em 1941. O espetáculo teve uma nova cenografia, realizada pela estreada Bellá Paes Leme⁵⁰, e foi a primeira colaboração de Zbigniew Ziembinski (1908-1978) com o grupo⁵¹.

O ingresso do diretor polonês promoveu o contato do grupo com os processos de encenação em voga na Europa. No final de 1943, Os Comediantes realizaram a emblemática montagem de *Vestido de noiva*⁵², no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A encenação da peça de Nelson Rodrigues (1912-1980), então expoente da nova dramaturgia nacional, teve cenografia de Santa Rosa e direção de Ziembinski. Sabato Magaldi resalta a novidade da obra de Nelson Rodrigues:

Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os padrões da ficção (MAGALDI, 1962, 218).

A estrutura do texto, cuja ação se passa em três planos – realidade, alucinação e memória – favoreceu a realização de uma encenação expressionista e inspirou o cenógrafo à criação de uma nova conceituação espacial. Santa Rosa defendia uma cenografia que sugerisse uma atmosfera cênica e servisse como suporte para a realização dramática.

De acordo com Cássio Emmanuel Barsante

Santa Rosa dividiu o espaço cênico em dois planos e amarrou os três tempos da peça: em cima, *realidade*; em baixo, *memória e alucinação*. A fragmentação das cenas e a sequência não cronológica

⁵⁰Isabel Betim Paes Leme/ Nome de casada: Isabel Paes Leme Zamoyski (1906-?). Paulista radicada no Rio de Janeiro, foi pintora, cenógrafa e figurinista. Desenvolveu uma produtiva carreira no teatro iniciada em 1941 em *A verdade de cada um*, de Pirandello, para Os Comediantes; a seguir fez, em 1949, a cenografia de *Nossa querida Gilda*, para a Cia. Dulcina-Odilon. Retornou à cena em 1955, desenvolvendo cerca de trinta trabalhos até 1975, quando se afastou dos palcos e se dedicou à pintura. Prêmios: Menção Honrosa na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro (1957) por *Electra no Circo*; Prêmio de melhor cenógrafo ABCT (1958); Prêmio de melhor cenógrafo Distrito federal (1958); Prêmio Padre Ventura de melhor cenógrafo e melhor figurinista Associação de Críticos Independentes (1958) por *Jóia*; *Antes da missa*; e *Chapéu de palha de Itália*; Medalha de Ouro na II Bienal de Artes Plásticas de Teatro (1959); Prêmio APCT (1960); Prêmio de melhor figurino (1963). Bellá Paes Leme realizou uma exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes em maio de 1985 e participou, aos 92 anos, de uma exposição coletiva sobre cenografia no CCB. Fontes: Dossiê da artista no CEDOC/FUNARTE; Jornal Última Hora, RJ, Data: 16/05/1985. Autor: Walmir Ayala; Jornal do Brasil, RJ, Data: 27/02/1999. Caderno B, capa. Título: *Mestres dos cenários e dos figurinos*. Autor: Cristian Klein.

⁵¹Ziembinski foi o iluminador do espetáculo.

⁵²*Vestido de noiva* estreou em 29 de dezembro de 1943.

dos fatos foram ligadas por esta concepção genial de espaço e tempo, ordenando o que poderia ser um caos interpretativo [...] No plano principal várias arcadas montadas com praticáveis sugeriram, alternadamente, as diversas situações que são relembradas com a ajuda do espírito de Madame Clessy, ponto de ligação entre o real e o imaginário [...] Couberam aos *spots* isolar com feixes de luzes quadros que ora se passam no plano principal, ora se desenvolvem no superior, ora dos lados (BARSANTE, 1993, pp. 47-51).

ROLLEMBERG CRUZ (2002) identifica em *Vestido de noiva* o início da parceria cenógrafo-diretor, um processo de trabalho em conjunto inédito no país até então. DRAGO (2014) reafirma a inovação da parceria ao sublinhar que Santa Rosa e Ziembinski trabalharam em conjunto “criando uma obra teatral visualmente simbólica, seguindo as concepções do teatro moderno”. A parceria entre Ziembinski e Santa Rosa foi fundamental para o desenvolvimento das propostas inovadoras realizadas em *Vestido de noiva* (ilustração 16). Com esta montagem, uma nova relação entre cenógrafo e diretor se revelou possível, ampliando o espaço criador do cenógrafo no resultado final do espetáculo.



Ilustração 16 - Cena de *Vestido de noiva*. Os Comediantes. Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1943).
Foto: Carlos Moskovics. FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

O espaço sugestivo construído em diferentes níveis, com os elementos arquitetônicos sendo destacados alternadamente pela iluminação⁵³, abrigou a atmosfera dramática introduzindo o conceito de cenografia a serviço da totalidade do espetáculo. O trabalho conjunto entre direção, interpretação, cenografia, figurinos, iluminação e sonoplastia transformou a encenação de *Vestido de noiva* em um dos espetáculos mais representativos da renovação do teatro brasileiro.

Tomás Santa Rosa é considerado o primeiro artista moderno da cenografia brasileira⁵⁴. As cenografias dos espetáculos *Pelleas et Melisanda* (1943), de Maurice Maeterlinck, e *A Rainha Morta* (1946), de Henry de Montherlant, ambas montagens de Os Comediantes com direção de Ziembinski, atestam a mudança estética na cena provocada pelo artista.

Artistas Unidos e Henriette Morineau

Outra importante iniciativa de amadores carioca foi empreendida pela Companhia Artistas Unidos, fundada Carlos Brant e Hélio Rodrigues em 1946. Com o propósito de realizar espetáculos “elaborados e com qualidade artística”, Brant convidou para a direção artística a francesa Henriette Morineau (1908-1990)⁵⁵, revelada pela Companhia de Louis Jouvet, uma das primeiras propagadoras de um “teatro de arte” no Rio de Janeiro. Madame Morineau foi a primeira (e mais constante) diretora da companhia, atuando também como destaque do elenco.

Os Artistas Unidos estrearam em outubro de 1946 com a peça *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis e estiveram em atividade por treze anos, até o falecimento de Carlos Brant em 1959. A companhia contou com a colaboração de representantes cenógrafos e figurinistas⁵⁶, como Santa Rosa, Isabel Pons, Kalma Murinho, Gianni Ratto e João Maria dos Santos. Destacamos a atuação do espanhol Benet Domingo⁵⁷, cenógrafo fixo da companhia durante a década de 1950.

⁵³Ziembinski também foi o responsável pela iluminação da peça, que inovou ao utilizar cento e quarenta efeitos de iluminação cênica, numa época em que as produções eram comumente iluminadas por um foco central fixo.

⁵⁴De acordo com LIMA *In*: DRAGO (2014).

⁵⁵Henriette Mourineau, atriz francesa, veio para o Rio de Janeiro em 1931, para se casar. Retornou aos palcos em 1942, na peça *Léopold le bien aimé*, de Jean Sarment, no Theatro Municipal, uma produção da segunda temporada da Companhia de Louis Jouvet.

⁵⁶Segundo Gustavo Dória “Os Artistas Unidos tiveram a colaboração de pintores e figurinistas de renome, o que fez com que os espetáculos daquela organização fossem sempre conhecidos como os que atingiam um aspecto incontestado de boa qualidade em seu todo” (DÓRIA, 1975, p. 104).

⁵⁷Pere Benet Domingo (1914-1969) ou Pedro Benet Domingo. Natural da Catalunha, foi arquiteto, pintor e cenógrafo. Atuou a partir do início da década de 1950 no Rio de Janeiro, destacando sua longa

Teatro do Estudante do Brasil e Hoffmann-Harnisch

Uma década após a sua estreia, o TEB realizou um dos mais importantes acontecimentos teatrais do final da década de quarenta: a montagem de *Hamlet*, de Shakespeare. Com direção do encenador alemão Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1893-1965)⁵⁸ e cenografia do então estreado Pernambuco de Oliveira (1922-1983), esta produção de 1948 - ano do retorno ao país de seu idealizador Paschoal Carlos Magno - é representativa das transformações pelas quais passava a estética da cena no teatro brasileiro. A cenografia, uma grande escadaria construída que nos remete à obra de Adolphe Appia, era, de acordo com GARCIA (2013), uma proposta inédita nos nossos palcos (ver ilustração 17). Pernambuco de Oliveira trabalhou dois anos no Teatro do Estudante, transferindo-se, em 1950, para a Companhia de Bibi Ferreira, onde colaborou como cenógrafo e diretor de cena, dando continuidade a uma fecunda e premiada carreira no teatro e na televisão brasileira, onde foi pioneiro, trabalhando a partir de 1951 na TV Tupi, no Rio de Janeiro.

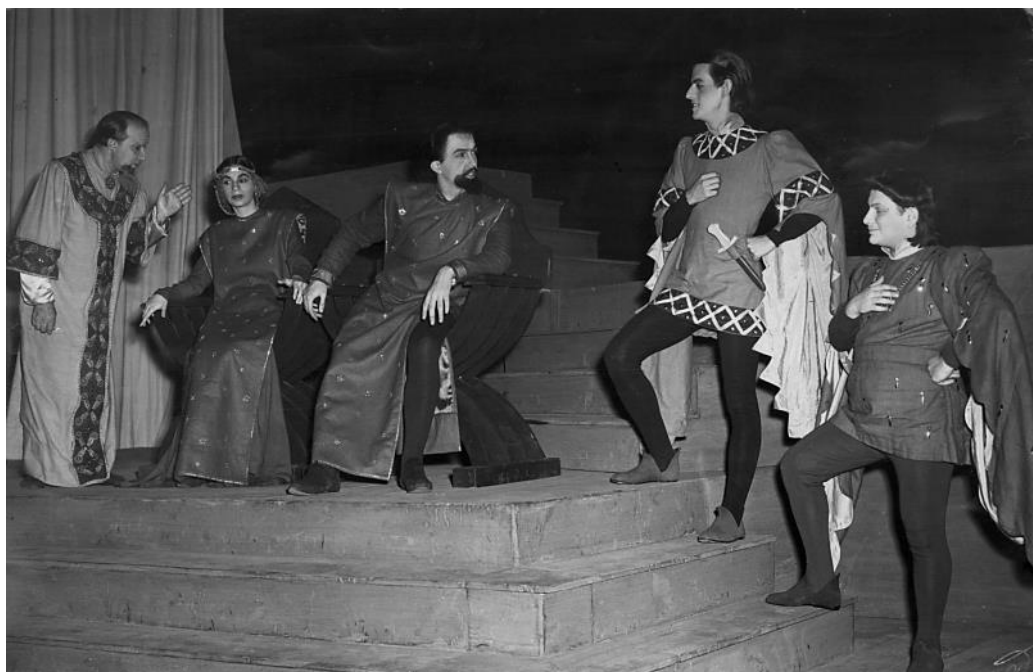


Ilustração 17 – Cena de *Hamlet*. Teatro do Estudante do Brasil (1948).
FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte.

colaboração com a Cia. Artistas Unidos e seu pioneirismo como carnavalesco. Ver www.casabenedomingo.com

⁵⁸Hoffmann-Harnisch, escritor, ator e diretor alemão, residiu no Brasil entre 1938 e 1951. Antes de vir para o Brasil, trabalhou em Berlim com Max Reinhardt e com Leopold Jessner. Harnisch deixou vários livros publicados, entre eles “*O Brasil que eu vi - Retrato de uma potência tropical*”.

O fluxo renovador que se iniciou no Rio de Janeiro, centro das atividades teatrais do país até meados dos anos 1940, alcançou a capital paulista no fim da década. GARCIA (1967) identifica o movimento amadorístico e a repercussão das temporadas dos cariocas Os Comediantes e TEB como responsáveis por suscitar uma reação contra a estagnação do teatro paulista. Estavam em atividade em São Paulo o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado por Alfredo Mesquita (1907-1986) em 1942, o Grupo de Teatro Universitário (GUT), de Décio de Almeida Prado e o Teatro Universitário do Centro Acadêmico (TUCA) Horácio Berlinck, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz. Estes grupos amadores revelaram os cenógrafos Clóvis Graciano (1907-1988), Hilde Weber (1913-1994) e Francisco Giachieri (1925-1985), entre outros.

A companhia Os Comediantes encenou em 1947 quatro peças em São Paulo: *Desejo*, de Eugene O'Neill; *Vestido de noiva*; *A Rainha Morta*, de Montherlant; e *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh – apresentando aos paulistas a moderna cenografia carioca. Além do trabalho de Tomás Santa Rosa em *Vestido de noiva* e *A Rainha Morta*, também foi inovadora a proposta de Eros Martim Gonçalves (1919-1973)⁵⁹ que concebeu uma cenografia com espaços simultâneos para a peça *Desejo*. O Teatro do Estudante do Brasil fez uma temporada de *Hamlet* no Teatro Municipal de São Paulo em 1948.

Teatro Brasileiro de Comédia – TBC

O movimento de revitalização da cena teatral paulista foi consolidado com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, pelo industrial italiano Franco Zampari (1898-1966). O TBC foi uma das mais importantes companhias teatrais do país e marcou a época, deslocando o centro da vida teatral do Rio de Janeiro para São Paulo. Fundado a princípio para oferecer um espaço de atuação para o movimento amadorístico, Franco Zampari instituiu um caráter empresarial ao teatro: O TBC possuía uma sede própria e mantinha uma equipe de diretores, atores, atrizes e técnicos - carpinteiros, maquinistas, eletricitas, contrarregras, e costureiras. Com um pequeno palco e uma sala para trezentas e sessenta e cinco pessoas, a sede do TBC também contava com camarins, sala de ensaios, escritórios, marcenaria, espaço para pré-

⁵⁹Eros Martim Gonçalves (1919-1973). Médico de formação, foi cenógrafo, figurinista, diretor, crítico teatral, professor. Estreou como cenógrafo em 1944, no espetáculo *Bodas de sangue*, de Lorca, montagem da Companhia Dulcina - Odilon. Martim Gonçalves foi cofundador de O Tablado, com Maria Clara Machado, em 1951, onde atuou como cenógrafo, figurinista e estreou na direção cênica. Em 1955, transferiu-se para Salvador para fundar a Escola de Teatro da Bahia, onde ocupou o cargo de diretor e também lecionou. Retornou ao Rio de Janeiro em 1962, dedicando-se a direção teatral.

montagem⁶⁰ e local para armazenamento do acervo de cenários e figurinos. O Teatro Brasileiro de Comédia foi a primeira companhia a se preocupar com a infraestrutura teatral⁶¹. Depois de um primeiro ano dedicado aos amadores, a Companhia se profissionalizou: contratou encenadores⁶² e cenógrafos europeus, em sua maioria italianos, que imprimiram um alto padrão de qualidade às montagens e solidificaram a ideia de unidade artística do espetáculo.

O trabalho desenvolvido pelos cenógrafos estrangeiros contratados pelo TBC na década de cinquenta foi importante para a incorporação de modernas técnicas de cenotecnia e para um refinamento na execução de cenografia pelos profissionais brasileiros. Aldo Calvo (1906-1991) foi fundamental neste processo: ele foi o primeiro cenógrafo contratado pela empresa⁶³, projetou a sala de espetáculos do TBC e instalou as oficinas de marcenaria e cenotécnica na sede. Segundo Calvo, no período inicial do Teatro Brasileiro de Comédia, ele dispunha de uma equipe que “(...) se defrontava, pela primeira vez, com as incógnitas da cenotécnica, uma atividade da qual muitos provavelmente ignoravam a existência” (CALVO *In*: FERRARA; SERRONI, 1980, p.27).

A marcenaria do TBC foi equipada com maquinária para a construção de cenografia, mobiliário e adereços cênicos:

[Na marcenaria] eram confeccionadas todas as peças de cenário, móveis dos mais variados estilos, valises de couro, pianos sem corda, tudo quanto necessário, trabalhado em sua textura, sendo que muitas vezes essas peças eram envelhecidas convenientemente para terem o sabor da época (FERRARA; SERRONI, 1980).

Aldo Calvo, ao analisar o estado da arte cenográfica no Brasil antes do TBC, numa generalização, não reconheceu os esforços e as inovações empreendidos antes da formação da empresa, apontando a cenografia brasileira como “ingênua”. Para o cenógrafo, a atenção dada ao aspecto visual da cena nos espetáculos do TBC foi um dos fatores que impulsionaram o sucesso da companhia:

⁶⁰Segundo Franco Zampari, em entrevista concedida à Sábato Magaldi em 1955, o TBC dispunha de uma “seção de cenografia, com as mesmas dimensões do palco, permitindo que o cenário fosse preparado e verificado nos pormenores”. Zampari citado por GUZIK *In*: FERRARA; SERRONI, 1980.

⁶¹Segundo SERRONI (1980, p.35).

⁶²Oito diretores estrangeiros trabalharam no TBC: os italianos Adolfo Celi, Gianni Ratto, Alberto D’Aversa, Luciano Salce, Flaminio Bollini e Ruggero Jaccobbi, o polonês Ziembinski e o belga Maurice Vaneau.

⁶³Aldo Calvo trabalhou no TBC desde a sua fundação, em 1948, até 1956. Antes de imigrar para o Brasil, em 1947, trabalhou como cenógrafo em teatros de ópera de Berlim, Trieste, Salzburgo, Florença e Milão.

(...) O TBC, entre outras coisas, teve o mérito de mostrar outro tipo de espetáculo: mais homogêneo e mais sofisticado, até então inédito no país. [...] Deve-se admitir que o sucesso (da companhia) foi, em parte, devido aos seus cenógrafos (...). (CALVO *In*: FERRARA; SERRONI, 1980, p.27).

O Teatro Brasileiro de Comédia se caracterizou pela produção de espetáculos de qualidade estética e artística, que incluiu cenografia e figurinos executados com esmero pelas equipes, um projeto de iluminação próprio para cada montagem, e um repertório que alternou textos clássicos e obras comerciais interpretados com séria dedicação por um elenco que reuniu grandes artistas. Para GUZIK (1994) o TBC estabeleceu um padrão de qualidade “no sentido da produção, do apuro, da criação de atores talentosos, com grande penetração de mercado e capacidade de fazer o nome do Teatro circular pelo país”. O público, identificado com a sofisticada proposta tebeciana, era formado pela classe média alta paulistana.

A cenografia dos espetáculos do TBC seguiu, em sua maioria, uma estética realista, e reproduziu o requinte dos espetáculos europeus e americanos. Alberto Guzik afirmou que

(...) o traço característico de toda a área visual do TBC é o realismo. [...] Os caminhos novos não eram trilhados, mas os já conhecidos eram levados à perfeição. Isso representou uma opção pelo teatro ilusionista, de mero lazer, onde as ambições culturais caminhavam passo a passo com as preocupações comerciais de seus responsáveis (GUZIK *In*: FERRARA; SERRONI, 1980, p.31).

Clóvis Garcia (1921-2012) e Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007) avaliaram que o papel da cenografia no TBC não foi promover uma renovação, mas consolidar uma posição conquistada.

No seu período áureo, os espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia procuraram reconstruir para os paulistas as experiências de quase um século na cenografia europeia, mas tendo como nota dominante o realismo. Atendendo a um público burguês com peças americanas de sentido realista, sofrendo interferência do cinema, de diretores e cenógrafos italianos que trouxeram da Academia de Arte Dramática de Roma o gosto pelo realismo, este seria a tônica dos espetáculos e, portanto, da cenografia. O realismo cenográfico chegava muitas vezes ao naturalismo de Antoine. Se não tínhamos carne sangrenta dependurada nos cenários, havia lareiras com fogo e fumaça, água nas torneiras e uma construção arquitetônica cuidada nos mínimos detalhes. Não obstante, algumas tentativas eram feitas, num sentido de outras soluções, inclusive nas mudanças de cena com palcos giratórios, verdadeiro milagre nas condições técnicas do acanhado palco do TBC (CRUZ; GARCIA, 1967).

Se não houve uma inovação formal significativa no sentido do desenvolvimento de uma estética de vanguarda, pode-se afirmar que as condições financeiras e a infraestrutura profissional do TBC, aliadas à contratação de profissionais experientes⁶⁴, que coordenaram e formaram mão de obra especializada, foram fatores que possibilitaram a concepção e construção de cenários realistas muito bem executados tecnicamente, tanto na parte de maquinaria e cenotecnia, como nos acabamentos e adereços de cena. As técnicas europeias foram apreendidas, formando uma geração de competentes cenotécnicos brasileiros. Há muito contávamos com o carpinteiro e com o maquinista - chamado no início do século XX de “puxa-vistas” - mas a profissionalização do cenotécnico se deu principalmente a partir do contato com os conhecimentos dos cenógrafos estrangeiros.

Durante um período, Franco Zampari, interessado em alcançar também o público carioca, alugou o Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, para realizar temporadas de produções tebecianas de sucesso. O TBC esteve em atividade por dezesseis anos, entre 1948 e 1964, sendo o seu período áureo os primeiros dez anos de atividades⁶⁵.

Alberto Guzik reconhece como iniciadores da modernização do teatro brasileiro as companhias Os Comediantes e Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), ao lado dos grupos amadores liderados por Alfredo Mesquita e Décio da Almeida Prado, e identifica o Teatro Brasileiro de Comédia como o *sistematizador* dessa modernização

(...) lançando entre nós uma companhia organizada empresarialmente, contando com uma direção artística dotada de nítidos, embora muitas vezes contraditórios, princípios estéticos. O TBC estabeleceu critérios de qualidade para seu repertório, pôs em prática uma noção definida de profissionalismo (GUZIK *In*: FERRARA, SERRONI, 1980, p.5).

A partir da experiência do TBC o teatro brasileiro se modificou rapidamente. A cena teatral paulista, renovada, passou a ser o centro da produção teatral nacional. A década de cinquenta consolidou as modificações da cena ocorridas nos anos anteriores, a partir da iniciativa de intelectuais e do movimento amadorístico. O surgimento de

⁶⁴Foram cenógrafos contratados pelo TBC, além do já citado Aldo Calvo: Mauro Francini, Bassano Vaccarinni, Sofia Lebre Assunção, Carlos Giacchieri, Tullio Costa, Joseph Guerreiro, Sérgio Cardoso, Noêmia Mourão, Rui Affonso, João Maria dos Santos, Gianni Ratto, Napoleão Moniz Freire, Bellá Paes Leme, Cyro Del Nero, Darcy Penteado, Maria Bonomi, Marie-Claire Vaneau e Norman Westwater. O nome de Arquimedes Ribeiro figura na maior parte das produções, como executor de cenários ou como maquinista-chefe. Fonte: Pesquisa de Maria Lúcia Pereira a partir de fichas técnicas do TBC. Revista *Dionysos* n. 25, set. 1980.

⁶⁵Entre 1949 e 1958, os espetáculos do TBC foram registrados pelo fotógrafo e ator Fredi Kleeman.

novas companhias, muitas formadas por atores e atrizes egressos⁶⁶ da empresa de Zampari, proporcionou uma ampliação do mercado teatral e em consequência também ampliou o mercado de trabalho do cenógrafo, que adquiriu novos conhecimentos e se profissionalizou.

Ainda na década de 1950, ocorreram em São Paulo dois eventos relevantes para o desenvolvimento da cenografia: as comemorações dos quatrocentos anos da cidade, em 1954, e a criação da Bienal de Artes Plásticas de Teatro, em 1957.

O IV Centenário de São Paulo

O IV Centenário de São Paulo foi um evento comemorativo com ampla e variada programação, que incluiu dezenas de apresentações de dança. Foi criada uma companhia especialmente para a ocasião: o Ballet do IV Centenário. O corpo de baile, sob a coordenação do coreógrafo húngaro (naturalizado italiano) Aurelio Milloss, foi formado por bailarinos selecionados através de testes. A criação do Ballet do IV Centenário demandou a contratação de cenógrafos e figurinistas, assim como a instalação de um local para a realização do trabalho, que resultou em um grande atelier para a construção e confecção de cenografia, adereços e figurinos. Aldo Calvo, ainda cenógrafo do TBC na época, ficou responsável pela coordenação geral da cenografia do evento. Para a criação das cenografias, a Comissão Organizadora convidou pintores reconhecidos e alguns poucos cenógrafos, uma decisão que recebeu críticas⁶⁷, tanto pelo desconhecimento dos artistas plásticos sobre cenografia como pela perda da oportunidade de ocupação deste espaço pelos cenógrafos atuantes no período.

Os artistas convidados foram Di Cavalcanti, Lasar Segall, Candido Portinari, Burle-Marx, Irene Ruchti, Oswaldo de Andrade Filho, Toti Scialoja, Noêmia Mourão, Quirino da Silva e Heitor dos Prazeres. Os cenógrafos participantes foram (além do próprio Aldo Calvo) Tomás Santa Rosa, Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Darcy Penteadó e Edoardo Anahory. Os pintores foram assessorados por Calvo, que, com sua vasta experiência em cenografia e palco italiano, viabilizou a colocação do trabalho em cena, em alguns casos transformando as pinturas em cenários tridimensionais.

⁶⁶Companhia de Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi; Companhia de Sérgio Cardoso, Nydia Lícia e Leonardo Villar; Companhia Tonia-Celi-Autran; Companhia Cacilda Becker e Companhia de Thereza Rachel (BRANDÃO, 2002, p. 59).

⁶⁷Clóvis Garcia (1967 e 2013) criticou o convite da Comissão Organizadora aos artistas plásticos: para ele, a intenção de valorizar o evento com a contratação de pintores famosos - que não possuíam experiência anterior com cenografia - foi um erro que repercutiu em diversos problemas técnicos.

Foram realizadas cenografias para dezessete espetáculos, mas somente três foram apresentados durante o evento⁶⁸. Os espetáculos estiveram em temporada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e foram apresentados na capital paulista somente no ano seguinte. O grande atelier, que seria um importante legado do evento, foi desativado após as comemorações. Décadas depois, Gianni Ratto (1916-2005) posicionou-se publicamente sobre este assunto em artigo publicado na revista *Cultura*⁶⁹:

Em 1954 deu-se em São Paulo um acontecimento que poderia ter mudado todo o rumo da cenografia nacional. (...) A sala de cenografia ocupava a área total correspondente ao teto da plateia do Teatro Municipal e permitia a realização de cenários de qualquer tipo e tamanho. Ao lado de pessoas especializadas, foram colocados elementos novos, que foram aprendendo enquanto colaboravam. Para os projetos cenográficos foram convidados - e praticamente todos aceitaram - os maiores nomes da pintura brasileira, desde Portinari até Lasar Segall, passando por Heitor dos Prazeres. Pela primeira vez na história do teatro brasileiro as artes plásticas entravam no palco pela porta principal. O que aconteceu depois disso? Nada. Acabou o IV Centenário, acabou o Ballet, acabou o *atelier* de cenografia; as costureiras voltaram para casa, os pintores-realizadores e os aderecistas procuraram outros empregos (RATTO, 1971, p. 86).

O italiano Gianni Ratto chegou ao Brasil no mesmo ano das comemorações do IV Centenário de São Paulo, convidado por Sandro Polloni e Maria Della Costa para dirigir a peça de estreia do Teatro Maria Della Costa. Ratto escolheu *O canto da Cotovia*⁷⁰ (ver ilustração 18), de Jean Anouilh, para inaugurar a nova casa de espetáculos. O artista colaborou intensamente para o desenvolvimento da cena nacional, tanto na função de cenógrafo como na função de diretor e professor, contribuindo para a formação de várias gerações de atores, atrizes, cenógrafos e técnicos teatrais, incentivando e disseminando conhecimento e cultura⁷¹.

Gianni Ratto e Aldo Calvo foram dois grandes mestres da cenografia que adotaram o Brasil, desenvolveram uma identificação com o país e aqui permaneceram até o fim de suas vidas, sempre dedicados às artes cênicas.

⁶⁸O Teatro Municipal de São Paulo esteve fechado para obras justamente no ano do IV Centenário da cidade e alguns espetáculos foram apresentados numa quadra de esportes no Pacaembu (GARCIA, 2013, p.374).

⁶⁹Fonte: Revista *Cultura*. Brasília: MEC, v.1, nº 4, pp. 81-87, 1971.

⁷⁰*L'Alouette*. Ratto assinou a direção e a cenografia do espetáculo para a Companhia de Maria Della Costa - então Teatro Popular de Arte - em novembro de 1954.

⁷¹Sobre a vida e a obra de Gianni Ratto ver: *Cotovia, moratória, mambembe*: Uma investigação sobre a cenografia de Gianni Ratto. Dissertação de Mestrado defendida pela autora em 2007, no PPGAC da UNIRIO. Acessível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11873>

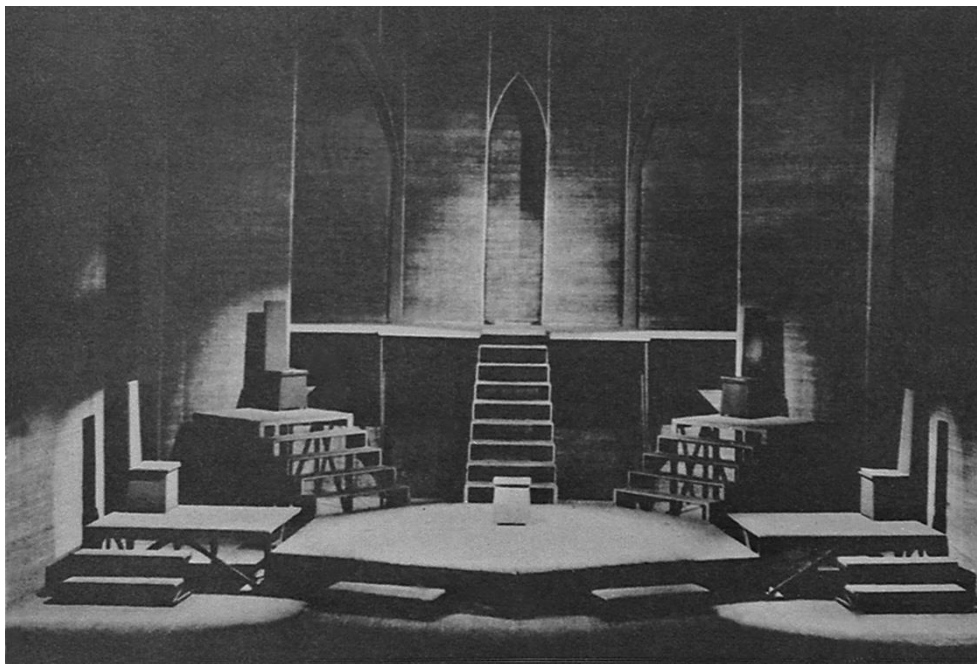


Ilustração 18 - *O canto da Cotovia*, de Jean Anouilh. Cenografia de Gianni Ratto para a CMDC, 1954. Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo

A Bienal de Artes Plásticas de Teatro

Aldo Calvo criou, em parceria com Sábato Magaldi, Paschoal Carlos Magno e Agostinho Olavo⁷², o projeto de uma grande exposição de artes cênicas vinculada à programação da IV Bienal de São Paulo⁷³: a I Bienal de Artes Plásticas de Teatro. A exposição, criada em 1957, teve abrangência internacional e foi a primeira mostra expositiva regular nesta área - reuniu trabalhos de arquitetura cênica, cenografia, indumentária e cenotecnia. No catálogo do evento, em texto de apresentação assinado por Calvo e Magaldi, os autores ressaltaram a iniciativa pioneira e, depois de apresentar os quatorze países participantes, afirmaram:

(...) O Brasil, finalmente, dá uma prova de vitalidade de seu teatro atual, apresentando numerosos artistas que puderam exprimir-se em virtude da renovação processada entre nós, há menos de duas décadas. (CALVO; MAGALDI, Catálogo da IV Bienal de São Paulo, SP, 1957).

Na primeira edição o Brasil teve duas salas: uma sala geral e uma sala destinada aos trabalhos realizados para o Ballet do IV Centenário de São Paulo. A exposição contou com croquis, maquetes, figurinos expostos em manequins, desenhos e

⁷²Membros participantes da Comissão Executiva da Bienal de Teatro. Em 1961 esta comissão passou a se chamar Comissão de Artes Cênicas.

⁷³Até a sexta edição, em 1961, o evento foi denominado Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

fotografias dos espetáculos. Sábado Magaldi, em crítica⁷⁴ ao evento, elogiou o trabalho de Bellá Paes Leme e o “poder criador” de Flávio de Carvalho. Os premiados da Primeira Bienal de Artes Plásticas de Teatro foram: Mauro Francini (na época contratado pelo TBC) - Melhor Cenógrafo, Anísio de Medeiros - Melhor Figurinista, Flávio de Carvalho - Medalha de Ouro, e Bellá Paes Leme - Menção Honrosa⁷⁵. Entre os expositores internacionais, obteve grande sucesso a mostra da delegação Suíça, que expôs uma retrospectiva de desenhos de Adolphe Appia.

A I Bienal de Teatro atestou a importância adquirida pela cenografia nos anos anteriores à sua primeira edição, e obteve por mérito não só apresentar o trabalho desenvolvido pelos cenógrafos atuantes no Brasil como também colocá-los em contato com a obra de artistas estrangeiros, promovendo um fundamental intercâmbio de informações. A República Checa (então Checoslováquia) participou da II Bienal de Teatro (1959) e se inspirou no evento - juntamente com outras mostras expositivas como o Salão de Paris e a Expo58 na Bélgica - para a criação de uma grande exposição de artes cênicas em seu país, a Quadrienal de Praga, que vem acontecendo na cidade de Praga desde a sua primeira edição, em 1967, e é considerada o maior evento internacional de cenografia, espaço cênico e *performance design*.

A criação de uma Bienal de Teatro foi consequência de uma valorização da estética da cena. Na década de 1950, a cenografia brasileira vivenciou um momento de significativo desenvolvimento técnico e artístico, e os procedimentos modernos foram sistematizados pelos cenógrafos e pelas equipes.

A cenografia moderna propôs uma nova concepção do espaço cênico. Conceitualmente, ela passou a integrar organicamente o espetáculo, deixando de existir como um complemento da cena. Nesse sentido, para cada espetáculo é concebida uma cenografia original que busca expressar, através da composição de uma imagem cênica, o clima dramático para a encenação. A cenografia passou a ter uma unidade visual e conceitual. Para pensar os aspectos da cenografia moderna lançamos mão da visão de Arnold Aronson, quando define que a cenografia moderna incluía um conceito fundamental ou uma metáfora da produção e, através do uso de motivos extraordinários, o projeto proporcionava uma unidade estrutural para toda a produção (ARONSON, 1991, p. 12).

⁷⁴MAGALDI, Sábado. *A sala Brasileira*. Jornal *O Estado de São Paulo*, SP. Data: 05/10/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Segundo, nº 51, p. 04. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.

⁷⁵A artista recebeu Menção Honrosa pela cenografia de *Electra no Circo*, de Hermilo Borba Filho.

Já ROUBINE (1998) sublinhou a preocupação constante do moderno teatro europeu do início do século XX com a unidade formal e orgânica do espetáculo. Neste sentido o tratamento do espaço decorre, na sua concepção geral

de um trabalho de análise da peça e da definição, feita em comum acordo com o encenador, de uma opção dominante que regerá a totalidade do espetáculo (ROUBINE, 1998, p.129).

ARONSON (1991) identificou alguns procedimentos e características presentes na cenografia moderna: esteticamente, a cenografia moderna rompe com o ilusionismo, deixando o palco aparecer como espaço de representação; a cenografia associada ao teatro moderno não possui uma unidade nos parâmetros formais, abrangendo as mais diversas propostas estéticas, do realismo à abstração; a cenografia apresenta uma harmonia entre o texto e a sua representação; a cenografia moderna dá importância fundamental aos objetos de cena; e a criação de espaços sugestivos prevalece sobre espaços que se propõem a reproduzir fielmente o real.

Ao tentar elaborar uma definição de cenografia moderna, entendemos que ela é concebida a partir de um conceito - discutido e acordado previamente com o diretor - e apresenta uma unidade visual, se integrando à ideia predominante da encenação. A cenografia moderna rompe com o ilusionismo, criando espaços que sugerem atmosferas dramáticas, podendo abranger todas as propostas estéticas.

A partir das transformações ocorridas nos anos 1940 e da sistematização de procedimentos modernos nos anos 1950, a cenografia brasileira se afirmou enquanto linguagem visual e passou a se integrar à dramaturgia de forma ativa, propondo soluções espaciais e visuais originais e próprias a cada encenação. A função do cenógrafo se ampliou, firmando uma verdadeira colaboração artística no processo de concepção e no resultado final do espetáculo.

1.3. Arte em transformação: Notícias da cena carioca e paulista nos anos 1950.

As inovações realizadas por Os Comediantes e pelo Teatro do Estudante do Brasil pontuaram o início de um movimento modernizador que foi apreendido aos poucos pelos artistas cênicos do Rio de Janeiro. Nos primeiros anos da década de 1950, a cena carioca ainda estava em um processo de transição entre o sistema antigo e o moderno. A programação deu destaque para o teatro musicado, na forma de revista, e para as comédias de costumes. O teatro de revista foi aprimorado nos anos cinquenta

com a produção de grandes espetáculos, que incluíram figurinos luxuosos e cenografias com várias mutações e apoteoses elaboradas⁷⁶. As comédias constituíram o outro destaque da programação, obtendo muito sucesso as temporadas de Bibi Ferreira, Eva Todor (Eva e seus Artistas), Dulcina de Moraes (Companhia Dulcina-Odilon), Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Jaime Costa, alguns dos principais artistas atuantes na cena teatral do Rio de Janeiro no início da década. O Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, e a Companhia Artistas Unidos⁷⁷, continuaram as pesquisas para a realização um teatro atualizado, através de uma nova postura em relação ao repertório, à representação e à estética da cena. O teatro infantil foi valorizado com a fundação do Teatro Tablado em 1951, por Maria Clara Machado (1921-2001) e Eros Martim Gonçalves. O Tablado se destacou também por se tornar um centro formador de artistas cênicos que revelou cenógrafos como Napoleão Moniz Freire⁷⁸, Carlos Perry, Joel de Carvalho⁷⁹ e Anna Letycia⁸⁰.

Novas companhias foram incorporadas à cena carioca a partir do meio da década, muitas formadas por dissidentes do Teatro Brasileiro de Comédia, como a Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), fundada em 1956; o Teatro Cacilda Becker, em 1958, que reuniu Cacilda, Walmor Chagas e Ziembinski; e o Teatro dos Sete, fundado em 1959 por Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi e Sérgio Britto.

⁷⁶As companhias de revistas de maior destaque na época foram: Companhia de Revistas de Walter Pinto; Companhia de Revistas de Luiz Iglezias; Companhia de Revistas de Juan Daniel, Companhia de Revistas de Helio Ribeiro, revistas de Carlos Machado e revistas produzidas por Geysa Boscoli.

⁷⁷Artistas Unidos apresentou *Jezebel*, de Anouhill (1952) com direção de Henriette Mourineau e elogiada cenografia do espanhol Benet Domingo. Em 1953 representou *Mulheres feias*, de Achille Saitta, novamente com cenografia de Domingo, que “reproduziu uma sala de estar de uma casa de campo”. Integraram o elenco Jardel Filho e a jovem revelação Fernanda Montenegro.

⁷⁸Napoleão Moniz Freire (1928-1971). Carioca, com formação em engenharia, foi ator, cenógrafo e figurinista. Trabalhou no Tablado desde a sua fundação, estreando como cenógrafo em 1954. Moniz Freire assinou a cenografia da montagem original de *Pluft, o fantasminha*, em 1955. O artista colaborou com as principais companhias atuantes no Rio de Janeiro e São Paulo nos anos 1950 e 1960 e teve o seu trabalho reconhecido por diversas premiações.

⁷⁹Joel Lopes de Carvalho (1930-1974). Ver capítulo 3.

⁸⁰Anna Letycia Quadros (1929-2018). Também chamada Anna Letycia ou Ana Letícia. Natural de Teresópolis, Anna Letycia especializou-se em gravura, mas foi também desenhista, pintora, cenógrafa, figurinista. Estudou na Associação Brasileira de Desenho, na Escola Nacional de Belas Artes, no Instituto Municipal de Belas Artes, na Escolinha de Arte do Brasil, e no Atelier do MAM/RJ, onde lecionou gravura entre 1960 e 1966. Em 1977, criou a oficina de gravura do Museu do Ingá, em Niterói, que coordenou até 1998. Também nos anos 1990, foi diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE. Participou de diversas exposições individuais e coletivas. Sua atuação como cenógrafa foi mais constante junto ao Teatro Tablado. Ver: LUZ, Angela Ancora da. *Anna Letycia*. São Paulo: EDUSP, 1998; O Globo - RJ. Data: 31/10/2018. Coluna Artes Visuais. *Morre aos 89 anos a gravurista e professora Anna Letycia*. Data: 31/10/2018.

Neste período, vários cenógrafos atuaram no Rio de Janeiro, desenvolvendo e assimilando técnicas cênicas em uma cena dominada por grandes produções de teatro musicado e por comédias representadas majoritariamente em cenografias realistas. Oportunamente, cenógrafos puderam experimentar propostas que romperam com o realismo em espetáculos de companhias e artistas que estavam interessados em outra estética. Realizamos um levantamento de “Colunas de Teatro” em periódicos dos anos 1950⁸¹, onde identificamos os nomes dos cenógrafos de maior atuação na cena teatral carioca, na década citada: Tomás Santa Rosa, Pernambuco de Oliveira, Carlos Perry, Mario Conde⁸², Carlos Thiré⁸³, Luciano Trigo⁸⁴, Ângelo Lazary, Armando Iglesias, Hans Sachs, Eduard Loeffler, Oscar Lopes, Ademar Alvim, Ricardo Braga, Monteiro Filho, Darcy Evangelista⁸⁵, Darcy Penteado, Nilson Pena⁸⁶, Manuel de Lima, Joselito Matos, Otávio Goulart, Lauro Lessa, Miguel Hochman, Irênio Maia, João Maria dos Santos, Astolfi Marques, Dorloff Lopes⁸⁷, Geraldo Queiroz, Luciano Maurício, Mauro Francini, Túlio Costa, Fernando Pamplona⁸⁸, Eros Martim Gonçalves, Clóvis Graciano, Napoleão Moniz Freire, Anísio de Medeiros, Arlindo Rodrigues, Benet Domingo e Gianni Ratto. As mulheres que se destacaram na cenografia foram Bellá Paes Leme e Anna Letycia.

⁸¹Os principais periódicos pesquisados foram o Jornal do Brasil e o Jornal do Comércio.

⁸²Mario Conde foi eleito o “Melhor Cenógrafo de 1949” pela ABCT - Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Conde também foi cenotécnico chefe do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: Jornal do Brasil-RJ. Data: 11/01/1950.

⁸³Carlos Thiré (1917-1963) formou-se em direito, mas exerceu diversas atividades artísticas. Foi artista plástico, cenógrafo e diretor cinematográfico. Recebeu o prêmio “Cenógrafo Revelação de 1949” da ABCT, pela cenografia da peça *Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, com direção de Silveira Sampaio. Paulo Autran e Tônia Carrero, que foi casada com Thiré, receberam os prêmios de ator e atriz revelação por esta mesma produção. Fonte: Jornal do Brasil-RJ. Datas: 11/01/1950; 05/02/1950 e 13/12/1953.

⁸⁴Luciano Trigo trabalhou na década de 1950 para a companhia Dulcina-Odilon. Recebeu o Prêmio da Municipalidade (SNT) de “Melhor Cenógrafo de Drama” de 1953 por *O imperador galante*. Foi um dos mestres de Marcos Flaksman, como veremos no estudo de caso de *A vida impressa em dólar*.

⁸⁵Darcy Evangelista foi eleito o “Melhor Cenógrafo de 1953” pela ABCT - Associação Brasileira de Críticos Teatrais, pela cenografia de *Dona Xepa*, de Pedro Bloch.

⁸⁶Nilson Penna ou Nilson Pena (1916-2011) foi bailarino, ator, figurinista, cenógrafo e crítico de dança. Natural de Belém do Pará, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1937. Foi aluno de Tomás Santa Rosa no SNT. Recebeu o prêmio de “Cenógrafo Revelação” por *O casaco encantado* (1948) e o prêmio da Municipalidade (SNT) de “Melhor Cenógrafo de Comédia” de 1953 por *Canção dentro do pão*, de R. Magalhães Júnior.

⁸⁷Dorloff foi também cenotécnico: executou todos os cenários concebidos por Gianni Ratto para a companhia Teatro dos Sete.

⁸⁸Fernando Pamplona (1926 -2013). Cenógrafo, carnavalesco e professor da EBA-UFRJ. Foi cenógrafo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Destacou-se como carnavalesco a partir de 1960, na Escola de Samba Salgueiro, influenciando os carnavalescos das gerações seguintes.

Em 1956, a cenografia brasileira perdeu dois de seus mais ilustres representantes: Ângelo Lazary e Tomás Santa Rosa. De diferentes gerações - Lazary estreou como cenógrafo no ano que Santa Rosa nasceu - os dois foram inovadores e dedicaram suas vidas à arte. Lazary, nos seus últimos anos, teve uma intensa atuação como cenógrafo de revistas e como carnavalesco. Tomás Santa Rosa, artista múltiplo e grande incentivador da cultura nacional, deixou um importante legado. Muitos dos cenógrafos atuantes na década de 1950 foram alunos de Santa Rosa no Curso de Cenografia do Conservatório Nacional de Teatro, a escola do Serviço Nacional de Teatro que durante um período ofereceu cursos relacionados às artes cênicas.

No mesmo ano ganhou projeção Anísio de Medeiros (1922-2003)⁸⁹, com a cenografia e o figurino de *Memórias de um Sargento de Milícias*, produção do Teatro Nacional de Comédia (TNC), dirigida por João Bethencourt. Por este trabalho, Anísio recebeu o Prêmio Prefeitura do Distrito Federal como “Melhor Cenógrafo”, e também foi eleito o “Melhor Figurinista” da Bienal de Artes Plásticas de Teatro em 1957.

Em São Paulo, no mesmo período, a cena artística sofreu um novo processo de transformação, com o início de um movimento de nacionalização dos palcos e de um questionamento sobre a recepção. Décio de Almeida Prado reconhece na “nacionalização do teatro” um fenômeno amplo, que investiu no autor brasileiro e se estendeu também aos encenadores nacionais, que começaram a substituir os europeus com competência (PRADO, 2003, p.62). O nosso teatro, que tinha absorvido o modelo de encenação europeu – difundido através dos encenadores estrangeiros – começou a incorporar a esse modelo textos de dramaturgos nacionais, iniciando um entrecruzamento cultural que buscava por um tipo de encenação que pudesse ser identificado como “brasileiro”. MICHALSKI (1985) identifica o movimento de nacionalização dos palcos como uma consequência da situação sócio-política vivida pelo país durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek⁹⁰:

⁸⁹Anísio Araújo de Medeiros (1922-2003). Nasceu em Teresina, Piauí e faleceu no Rio de Janeiro. Estudou arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura, nos anos 1940. Foi arquiteto, cenógrafo, figurinista e professor. Estreou como cenógrafo amador no ballet *A sonata ao luar*, do Ballet da Juventude. Como profissional, estreou em 1953, no Rio de Janeiro, em *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo, com direção de Bibi Ferreira para a Companhia Dramática Nacional. Foi professor de desenho na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de desenho artístico na Universidade Santa Úrsula, e de cenografia na Escola de Teatro da UNIRIO. Destacamos sua colaboração no projeto arquitetônico do Teatro Ipanema e a direção de arte para os filmes *Macunaíma* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Ver: MEDEIROS, Anísio. *O arquiteto de um momento*. Revista Dionysos, nº11, Ano X, Rio de Janeiro: dezembro de 1961.

⁹⁰Juscelino Kubitschek governou o Brasil de 1956 à 1961.

A euforia nacionalista desencadeada sob o governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o correto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar. Era inevitável que uma reação surgisse (MICHALSKI, 1985, p.13).

Ainda segundo MICHALSKI (1985), a preocupação com a realidade brasileira fomentou uma nova dramaturgia⁹¹, que ressaltou questões nacionais e se empenhou em refletir o modo de viver do homem brasileiro.

Nanci Fernandes considera o final da década de 1950 um período de transição entre um teatro tido como conservador, representado pelo TBC, e um teatro de busca político-identitária (FERNANDES *In*: ROSENFELD, 2012, p.14). A autora destaca o ano de 1958 como um marco no teatro nacional: Foi o ano da estreia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena; o ano da fundação do Teatro Oficina; e também o ano da primeira montagem profissional de Brecht no Brasil⁹². Segundo a autora, o ano de 1958 assinala

(...) a própria evolução do teatro brasileiro, que transitou da fase de renovação propiciada pela criação do TBC, para a nova fase de introdução acentuada da cultura popular e do homem brasileiro em seu processo. Configurou-se, a partir de então, com o reposicionamento estético e ideológico do fazer teatral, a prática de um teatro ativo e questionador (...) (FERNANDES *In*: ROSENFELD, 2012, p.11).

A década de 1950 fechou um ciclo no teatro brasileiro e abriu caminho para uma fase de nacionalização dos palcos que foi marcada por um teatro contestador, de cunho político, e na cenografia, por uma quebra de paradigmas formais, que se refletiu na experimentação de novas configurações espaciais, como o teatro em formato de arena e a apropriação do espaço público como espaço cênico, e foi influenciada pelas teorias construtivistas russas e pelo teatro épico de Piscator e Brecht.

⁹¹Michalski citou as peças *A Moratória* (1954), de Jorge Andrade; *O auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna; *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri; *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes, e a dramaturgia desenvolvida pelos autores surgidos ou ligados ao Teatro de Arena (Além de Guarnieri: Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Edy Lima, Benedito Ruy Barbosa, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis e o próprio Augusto Boal).

⁹²Uma produção da Companhia Maria Della Costa.

CAPÍTULO 2.

O TEATRO POLÍTICO DE PISCATOR E BRECHT, O ENGAJAMENTO DE GRUPOS BRASILEIROS E A REINVENÇÃO DA CENOGRAFIA.

Os anos 1960 e 1970 podem ser definidos, no campo da cenografia teatral brasileira, como uma época em que houve uma renovação estética, associada aos movimentos da vanguarda artística mundial que floresceram na década de 1960 e às grandes transformações políticas e sociais ocorridas no período.

A busca por uma identidade brasileira para o teatro foi acompanhada por uma crescente politização que abarcou o trabalho de expressivos artistas e grupos. A cenografia, dando continuidade ao processo de desenvolvimento iniciado com as inovações estéticas e técnicas ocorridas na década de 1940 e o seu aprimoramento na década de 1950, sofreu uma inevitável reinvenção, afetada pelas novas ideias que começaram a circular.

Para Kátia Paranhos

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda (PARANHOS, 2014, p.190).

Segundo CARLSON (1997, p.409) o tema desse debate foi a preocupação com a forma e o papel próprios a esse teatro. Para tratar deste tema, julgamos necessário introduzir a obra de dois encenadores alemães que se notabilizaram pela fundação das ideias de um teatro com finalidades políticas e que tiveram forte influência sobre o trabalho dos artistas que estavam empenhados na realização de uma arte *engajada*: Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

2.1. O Teatro político de Piscator: cenografia à serviço de uma causa.

Erwin Piscator (1893-1966) desempenhou um trabalho inovador na Alemanha, na década de 1920, imprimindo ao teatro uma nova função social - o teatro como veículo para um fim político - que influenciou os modos de criação teatral em diferentes instâncias: na escritura das peças pelos autores, na forma de atuação dos atores e na estética da cena. O encenador consolidou um programa teórico e formal para o seu

teatro, documentado no livro intitulado Teatro Político⁹³ - publicado na Alemanha em 1929 e reeditado em 1963 - que contém suas experiências e teorias sobre o teatro épico, o teatro didático e sobre o drama documentário, desenvolvidas entre 1919 e 1929, em Berlim e arredores. MAGALDI (1986) afirmou que o conceito de teatro político ficou historicamente associado à experiência dramática de Piscator, precedida especialmente pelos trabalhos de teóricos soviéticos, e a publicação do livro lhe assegurou a autoria da ideia. Erwin Piscator é reconhecido também como um dos homens que tiveram influência decisiva no desenvolvimento do teatro épico (ROSENFELD, 2012) e como o precursor do teatro de propaganda alemão (GARCIA, 1990).

Piscator era marxista e defendia a radicalização da proposta política de um teatro operário: queria fazer um teatro popular, do e para o proletariado. Não acreditava na “arte pela arte”. Propôs uma revisão da estética burguesa (a arte como elevação do ser humano) para a formação de um novo conceito, em que a arte fosse um meio para alcançar um fim, assim, concebeu seu teatro como um meio para expor e discutir as questões sociais, servindo como um propagador consciente de seu ideal político socialista. PISCATOR (1968, p.263) afirmava que um teatro que estivesse sob a sua responsabilidade seria sempre um teatro revolucionário.

Para atingir seu objetivo político-didático, utilizou todos os recursos técnicos disponíveis para auxiliar na compreensão da mensagem e na conscientização do público, valendo-se da cena como propaganda, e iniciando o *agit-prop* alemão.

Para PAVIS (2003, p.379) o *agit-prop*, traduzido como teatro de agitação e propaganda, é “uma forma de animação teatral que visa sensibilizar o público para uma situação política ou social”. O autor afirmou que

(...) O *agit-prop* ocorre, antes de tudo, como uma atividade ideológica e não como uma nova forma artística: ele proclama seu desejo de ação imediata definindo-se como “jogo agitatório em vez de teatro” ou como “informação mais efeitos cênicos” (PAVIS, 2003, p.379).

O *agit-prop* foi uma entre as técnicas desenvolvidas por Piscator que intensificaram a função propagandística de seu teatro e que envolveram desde a escolha do tema e a adaptação do texto dramático⁹⁴, que era ampliado ou atualizado, até todo

⁹³ *Das politische theater* no original em alemão. A primeira publicação brasileira do livro *Teatro Político* ocorreu em 1968, pela editora Civilização Brasileira.

⁹⁴ O encenador alemão contava com uma equipe de colaboradores, sendo os mais constantes Felix Gasbarra, Leo Lania e Bertolt Brecht. “O que se tinha forçosamente de exigir de um dramaturgo, em nossa especialíssima situação, era uma verdadeira colaboração artística comigo ou com o escritor que era autor do trabalho. O nosso dramaturgo, partindo da nossa atitude política, devia ser capaz de

o tipo de recurso audiovisual que pudesse favorecer esse efeito de intensificação. Suas realizações fomentaram questionamentos sobre a arquitetura teatral e demandaram o desenvolvimento de novas soluções técnicas para adequar o espaço cênico às suas propostas.

Piscator utilizou a mais avançada tecnologia da sua época para desenvolver o seu trabalho teatral, muitas vezes integrando elementos considerados extra teatrais ao texto dramático. Estes elementos foram empregados pelo encenador com um sentido épico: podem ser identificados como narradores que esclarecem e comentam a ação, ou interrompem a mesma, enaltecendo uma questão específica. Como exemplo, citamos as projeções de textos e imagens (fílmicas, documentais e fotomontagens) realizadas em simultaneidade com as cenas dos atores ou intercalando estas.

O espaço cênico no teatro político de Piscator: cenografia a serviço de uma causa.

Desde as primeiras produções, Piscator rompeu com a cenografia ilusionista e desejou que o espaço cênico concorresse para a compreensão da mensagem do espetáculo como um elemento integrado à própria dramaturgia. Na década de 1920, ele teve a colaboração dos cenógrafos Edward Suhr (1899-1971), John Heartfield (1891-1968), Traugott Müller (1895-1944) e George Grosz (1893-1959).

Segundo o encenador, a função didática da cenografia em seus espetáculos foi iniciada em 1920 em *O dia da Rússia*, produção com cenografia simples de John Heartfield, formada por um telão com a imagem de um mapa pintado:

Em *O dia da Rússia*, o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. Não se tratava de uma simples “decoreação”, mas também de um recorte social, geográfico-político e econômico. A decoreação participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramático. E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico (PISCATOR, 1968, p.53).

Em 1924, para a Cena Popular, Piscator encenou *Bandeiras*, de Alfons Paquet (1881-1944), produção pioneira de um teatro de revista revolucionário e a primeira a ser reconhecida como teatro épico. Piscator aproveitou as modernas instalações do Teatro

refundir uma peça e de, em estreita ligação com os meus propósitos de direção artística, desenvolvê-la cenicamente e renová-la no texto” (PISCATOR, 1968, p.164).

da *Volksbühne*⁹⁵ colocando-as à serviço do sentido político da peça. Com a colaboração do cenógrafo Edward Suhr, ergueu duas grandes telas nas laterais do palco, onde foram projetadas imagens com intenção didática, que *ampliaram* e esclareceram a situação social e econômica da ação, servindo também de elemento de ligação entre as cenas. Além de textos e imagens fílmicas, o encenador inovou nesta produção ao projetar fotografias das personalidades reais em simultaneidade com as cenas em que as mesmas eram representadas por atores, sendo pioneiro na utilização de projeções com este sentido.

No espetáculo seguinte, um teatro de revista político-partidário, a *Revista Clamor Vermelha*, Piscator utilizou diversos recursos para que a cena funcionasse como instrumento de propaganda, realizando através do teatro uma “ação política direta”: além das cenas com os atores, usou projeções de filmes documentais, filmes dramáticos e desenho animado, demonstrou estatísticas, inseriu música, locuções, canções e cenas de acrobacia e esporte. Esta encenação influenciou grupos de teatro de agitação e propaganda e popularizou o formato de revista na Alemanha.

Em 1925, fez uma nova revista política: *Apesar de tudo* (tradução do original alemão *Trotz Auedem*), considerada por historiadores o primeiro drama documentário. A peça, encomendada pelo Partido Comunista Alemão, mostrava a situação da Alemanha desde o início da guerra até o assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo em 1919. Para ROSENFELD (2012, p.43) “(...) a ideia do drama documentário impunha uma ligação entre a ação cênica e as grandes forças atuantes da história”.

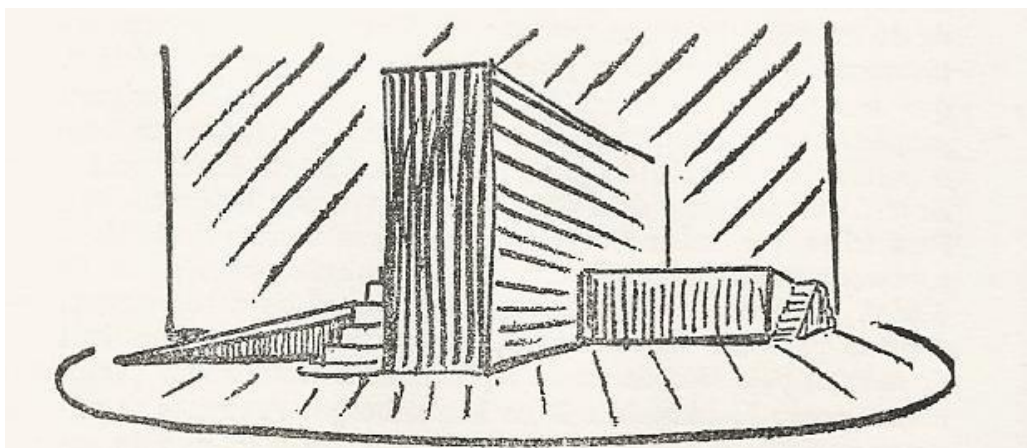


Ilustração 19 – Desenho da cenografia de *Apesar de Tudo* (1925).

Fonte: PISCATOR, 1968, p.80.

⁹⁵O encenador afirmou ser a Cena Popular (*Volksbühne*) o teatro mais moderno de Berlim na época (PISCATOR, 1968, p.68.).

A apresentação foi no *Grosses Schauspielhaus*⁹⁶, grande teatro berlinense que contava com um palco italiano equipado com um disco giratório, e, em frente deste, como um proscênio prolongado, possuía uma área em formato de U que poderia ser utilizada como espaço cênico ou como espaço para o público, com a colocação de cadeiras (ilustração 20). A cenografia, montada sobre o palco giratório, foi uma composição geométrica de praticáveis, rampas e escadas (ilustração 19), um espaço funcional, sem elementos decorativos, complementado pela projeção de filmes e slides. A inovação, nas projeções, foi a inclusão de imagens documentais de guerra. O encenador afirmou que *Apesar de tudo* foi “uma única montagem de discurso autêntico, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas” (PISCATOR, 1968, p.82).

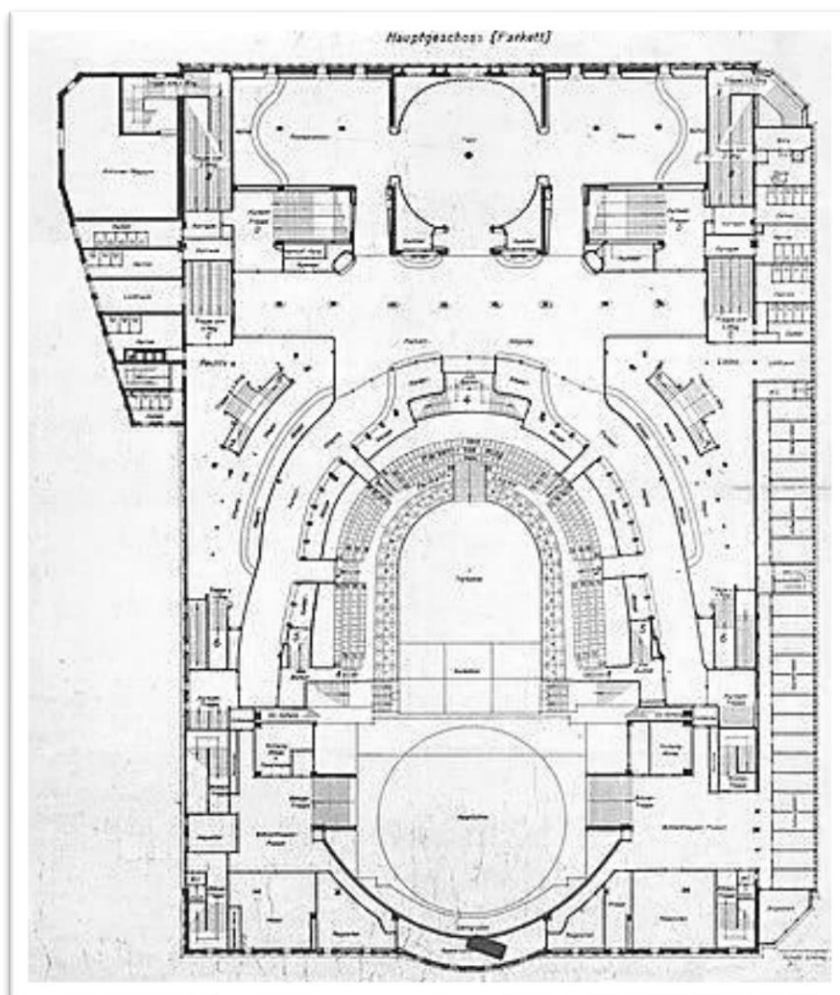


Ilustração 20 - Planta do *Grosses Schauspielhaus*.
Fonte: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/>
(Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin)

⁹⁶“Grande Teatro”. Casa de Espetáculos construída pelo arquiteto Hans Poelzig para Max Reinhardt em 1919, com capacidade para cinco mil pessoas.

A cada produção, Piscator aprimorou as projeções: Em *Dilúvio* (1926), de Alfons Paquet, o encenador inovou inserindo imagens de cenas especialmente filmadas para o espetáculo; em *Navio embriagado*, projetou desenhos de George Grosz que ilustraram o ambiente e os fatos sócio-políticos referentes à ação da peça.

Em meio à crise social e econômica pela qual passou a Alemanha nos anos que antecederam a ascensão de Hitler, Piscator montou *Tormenta sobre a terra de Deus*⁹⁷ (1927), um drama cuja ação se passava em 1400, que o encenador e seus colaboradores atualizaram para expor os princípios da revolução russa. O cenário foi de Traugott Müller, que também pesquisou as imagens documentais que foram projetadas. Esta produção repercutiu nos grupos conservadores, desencadeando uma crise política que culminou com o afastamento de Piscator da direção artística da Cena Popular⁹⁸.

Em 1927, fundou uma companhia autônoma, o *Piscator-Bühne*, cujo teatro foi financiado por Tilla Durieux (1880-1971), uma atriz alemã interessada em seu trabalho. Neste período Piscator já sonhava com numa nova arquitetura teatral, que possibilitasse tecnicamente a realização de uma nova encenação. A partir das necessidades de Piscator, Walter Gropius (1883-1969) desenvolveu o projeto de uma revolucionária edificação teatral que seria construída pela Bauhaus: o Teatro Total (ilustrações 21, 22 e 23)⁹⁹.

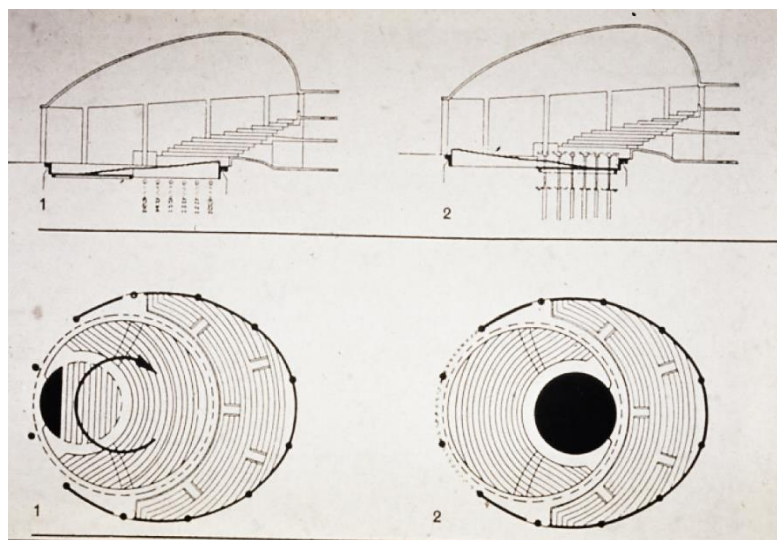


Ilustração 21 – *Total Theatre* - de Walter Gropius. Plantas e cortes.

Fonte: <https://www.theatre-architecture.eu/>

⁹⁷*Sturm über gottland*, de Ehm Welk (1884-1966).

⁹⁸O encenador trabalhou como diretor artístico para diversas organizações até elaborar a sua própria companhia, em 1927. Dirigiu o Teatro Tribunal, em Königsberg (1919-1920), o Teatro Proletário (1920-1921), o Teatro Central (1923/1924) e o Teatro da Cena Popular (1924-1927), estes três últimos mantidos por associações e sindicatos de trabalhadores.

⁹⁹O Teatro Total de Gropius nunca foi construído, por questões financeiras e políticas. Considerado uma obra prima, é destaque em todos os estudos sobre arquitetura teatral e história do teatro.

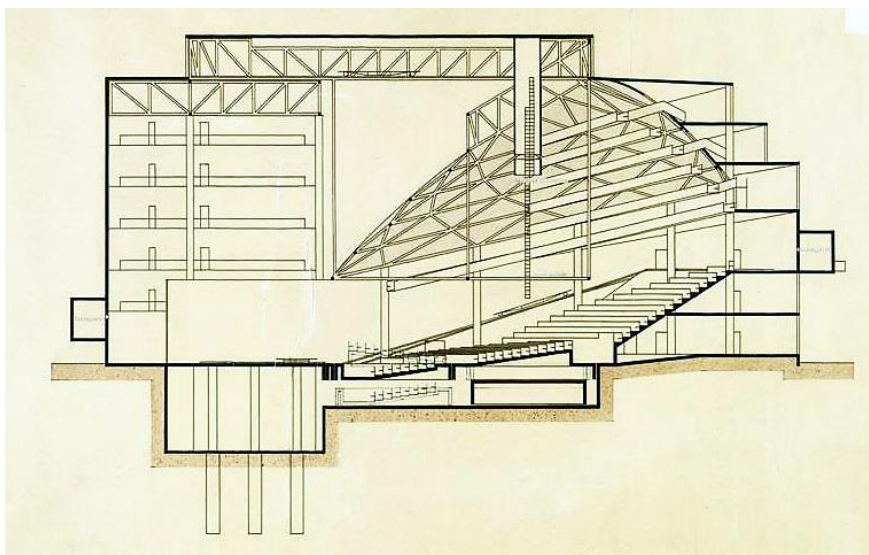


Ilustração 22 - *Total Theatre* - de Walter Gropius. Corte longitudinal.

Fonte: <https://www.theatre-architecture.eu/>

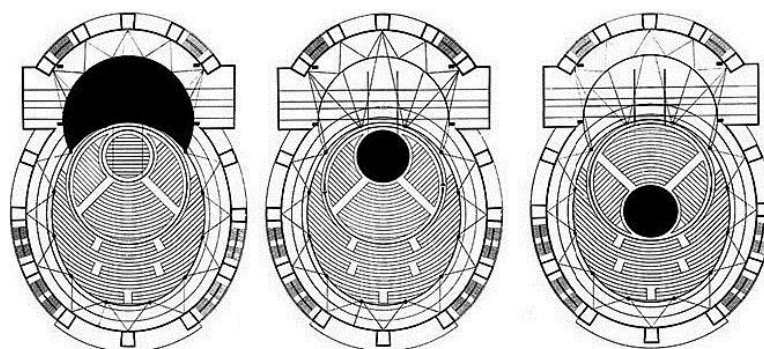


Ilustração 23 - Planta do *Total Theatre* - de Walter Gropius. Três possibilidades de uso do espaço.

Fonte: <https://www.theatre-architecture.eu/>

Enquanto buscava a viabilização desse empreendimento, Piscator ocupou o *Nollendorftheater*, um teatro com palco italiano e capacidade para mil e cem espectadores. O teatro foi equipado com uma moderna cabine de projeção, situada no fundo do palco, que possibilitou o funcionamento de quatro projetores simultaneamente, representando um significativo avanço técnico.

Não obstante, a inadequação da arquitetura teatral tradicional para a cena de Piscator se mantinha: ele desejava um espaço que contasse com um palco e uma sala de ensaio com as mesmas dimensões deste, permitindo a montagem simultânea da cenografia do espetáculo em cartaz e da cenografia do espetáculo em processo de ensaio, além de locais para depósito e oficinas de produção de cenografia (serralheria e marcenaria) condizentes com as suas propostas. Irredutível na sua metodologia de trabalho, que previa a experimentação de todos os recursos na concepção do espetáculo – incluindo testes de projeção, de iluminação e movimentação de atores – o encenador

requeria que estruturas complexas¹⁰⁰ fossem montadas e desmontadas no mesmo dia, demandando um alto custo e impondo um rigor ao ritmo de produção que gerava um inevitável desgaste. Piscator explicou como seria o seu teatro ideal¹⁰¹:

Não precisamos de um palco com todos os dispositivos possíveis e impossíveis; o nosso ideal seria uma grande sala de montagem com numerosas pontes móveis, elevadores, guindastes, guinchos e motores, grandes depósitos laterais, retro palcos, palcos deslizantes, onde, com uma pressão de alavanca, é possível em pouco tempo levar para o palco milhares de quilos, sem força humana e sem prejuízo para os ensaios ou outros trabalhos (PISCATOR, 1968, p.163).

O Teatro de Piscator foi inaugurado com a peça *Oba, estamos vivendo! (Hoppla, Wir leben!)* de Ernst Toller (1893-1939), que trata da revolução alemã através da história de um homem que ficou internado entre os anos 1917 e 1927 em um hospício. Com o pretexto de apresentar o mundo de 1927 para o personagem, Piscator fez um resumo de fatos históricos e políticos do período - começando pela revolução russa - que foram exibidos em cena através de videoclipes jornalísticos.

Para esta produção, o encenador solicitou uma cenografia que representasse os diferentes níveis sociais, permitisse a realização de cenas simultâneas e fosse ao mesmo tempo uma grande tela de projeção. Sua intenção era utilizar o filme como um elemento de ligação com a cena teatral, de forma que a projeção terminasse em uma seção do cenário que correspondesse ao local exibido pela narrativa cinematográfica.

A cenografia de Traugott Müller¹⁰², de influência construtivista, foi uma grande estrutura construída em ferro tubular que possibilitou a realização das cenas simultâneas e as projeções de imagens. A construção ficava em cima do palco giratório do *Nollendorftheater*, e o acesso aos diferentes níveis se dava por escadas de madeira vazadas, nas duas laterais da estrutura, como podemos observar na maquete da cenografia (ilustração 24). Cada secção da estrutura era fechada ao fundo por uma tela de projeção. As ilustrações 25 e 26 registram cenas desta montagem.

¹⁰⁰Segundo Otto Richter - cenógrafo, maquinista e diretor de palco - a cenografia de Piscator não era decorativa, e sim construtiva. As construções consistiam principalmente de ferro, madeira e tecido.

¹⁰¹O projeto do Teatro Total de Gropius atende a algumas destas questões.

¹⁰²O cenógrafo Traugott Müller trabalhou em sete produções de Erwin Piscator; em algumas contou com a assessoria técnica Otto Richter. Há um inventário com 636 objetos de Müller na Universidade Livre de Berlim. O artista foi influenciado pelo construtivismo russo e pelo expressionismo alemão.

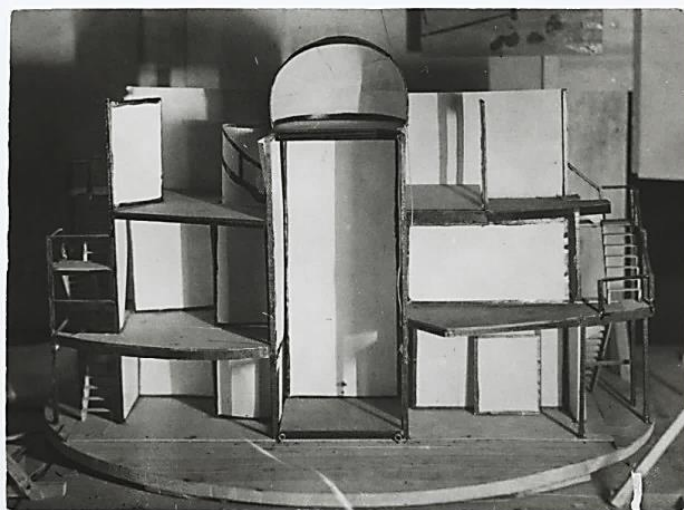


Ilustração 24 - Maquete de Traugott Müller para *Hoppla, Wir leben!* de Ernst Toller.

Fonte: <http://wikis.fu-berlin.de/>



Ilustração 25 – Cena simultânea de *Hoppla, Wir leben!* de Ernst Toller. Encenação de Piscator (1927).

Fonte: <http://wikis.fu-berlin.de/>



Ilustração 26 – Cena de *Hoppla, Wir leben!* de Ernst Toller. Encenação de Piscator (1927).

Fonte: <http://wikis.fu-berlin.de/>

Piscator descreveu os mecanismos que movimentavam a cenografia e o mobiliário, com seus acertos e falhas:

Para possibilitar isso, [a ligação entre a projeção e a cena teatral] Traugott Müller e Otto Richter tinham projetado um aparelho mediante o qual as diferentes superfícies quadrangulares parciais, deslizando sobre corrediças, podiam ser avançadas e recuadas por um movimento de alavanca. Além disso, os móveis, deitados sobre o piso, só seriam levantados depois da abertura da cena, mediante um mecanismo de tesouras. A entrada em cena dos atores se faria pelo lado, por escadas, como também sucedeu mais tarde. A ideia principal de desenrolar, diretamente do cinematográfico, a ação viva, não pôde ser inteiramente levada a efeito, porque as corrediças não funcionaram da maneira ideal (PISCATOR, 1968, p.177).

Segundo Oscar Brockett a encenação de *Oba, estamos vivendo!* foi “a maior tentativa feita, até aquele momento, de combinar filme e atuação para fornecer um contexto histórico visual para os eventos de uma peça” (BROCKETT, 2010, p.277).

A segunda montagem do Teatro de Piscator foi também a de maior repercussão. *Rasputin*, de Alexei Tolstói, trata dos fatos políticos acontecidos na Europa a partir de 1914 e que culminaram com a revolução russa em 1917, a partir da história pessoal do monge Grigori Rasputin e sua influência sobre a família real da Rússia, os Romanovs. Ao estudar o tema da peça, Piscator e sua equipe perceberam que os acontecimentos interligavam a política Russa, Alemã e Inglesa, originando a imagem simbólica de um globo terrestre, que norteou a concepção cenográfica.

A cenografia consistiu em uma semiesfera com seções estruturadas em ferro e revestidas com tecido¹⁰³, que recebia projeções nas suas faces e abria-se para revelar as várias áreas de atuação contidas em seu interior (ver ilustração 27). Todo o espetáculo foi amparado por projeções de imagens fílmicas, documentais¹⁰⁴ ou apontamentos da direção, na estrutura cenográfica e em três telas: uma ao fundo do palco, uma tela transparente na frente da cena (que recebia projeções sobre as cenas de atores, simultaneamente), e uma tela menor, de dois metros e meio de largura pela altura da boca de cena, situada no lado direito do palco, que funcionava como um “caderno de notas”, respondendo à ação. Sobre a função desta última, declarou Piscator:

Os inúmeros fatos militares e políticos que exerciam uma função dramática na peça precisavam de um instrumento especial, com o qual eu pudesse, se possível ao mesmo tempo, acrescentar todos aqueles momentos à representação. O calendário era, de certo modo, um

¹⁰³O tecido, próprio para a confecção de balões, passou por um processo para receber uma camada prateada que favorecia as projeções.

¹⁰⁴Bernhardt Diebold compara o filme documentário ao antigo coro grego. “No drama de Piscator, o filme seria o coro moderno”.

caderno de notas, sobre o qual documentávamos os fatos do drama, fazíamos observações, nos voltávamos para o público etc. Para que também neste ponto se conseguisse a continuidade de um movimento, o texto era projetado num rolo que se movia de baixo para cima (PISCATOR, 1968, p.200).

Piscator pretendia mover os segmentos estruturais da semiesfera, durante a cena, mecanicamente. Essa movimentação, que ele almejava que fosse ágil e silenciosa, foi realizada com lentidão e provocou muitos ruídos, o que o obrigou a deixar as “tampas” dos segmentos abertas desde o início do espetáculo (ilustração 28). A estética revolucionária do Teatro de Piscator foi prejudicada pela insuficiência da tecnologia cênica dos anos 1920, pelo alto custo dos equipamentos e pela impossibilidade de construir uma nova arquitetura teatral que atendesse às suas demandas técnicas.



Ilustração 27 - Estrutura cenográfica de *Rasputin*. Nollendorftheater, Berlim, 1927.

Fonte: Pinterest

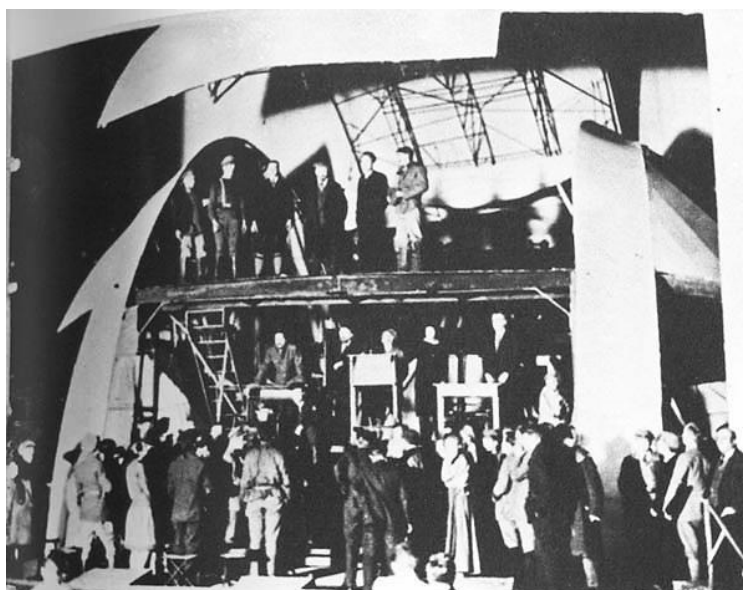


Ilustração 28- Cena de *Rasputin*. Teatro de Piscator. Nollendorftheater, Berlim, 1927.

Fonte: SCHNEERSON, G. M. *Ernst Bush e seu tempo*. Moscou: 1971, p. 36-57.

Após *Rasputin*, Piscator encenou uma das suas produções mais famosas: *As aventuras do bravo soldado Schwejk*¹⁰⁵, uma sátira épica sobre a guerra. A cenografia foi realizada por uma equipe de criação que incluiu o cenógrafo Traugott Müller, os cenotécnicos Otto Richter e Otto Kratz e o artista visual Georg Grosz (1893-1959). Refutando as construções complexas dos espetáculos anteriores, a cenografia desta encenação foi composta por esteiras rolantes, uma tela de projeção ao fundo e outras duas telas emolduradas nas laterais. Piscator declarou que a cena de *Schwejk* se deu “no palco mais simples, mais limpo e também mais capaz de mudanças” que ele construiu: “Tudo se fez depressa e aparentemente sem esforço” (PISCATOR, 1968, 222).

A estética deste espetáculo foi marcada pelo traço caricatural de Grosz: Ele foi o autor de uma sátira política em formato de desenho animado e também das personagens que o soldado encontrava - figuras bidimensionais emolduradas em papelão. Além do desenho animado, foram projetados mapas (para indicar o caminho do soldado) e registros fílmicos de eventos e lugares reais. Algumas fitas de filmagens de locais, chamadas por Piscator de “filme natural”, receberam intervenção de Grosz, que desenhou sobre as imagens. Completando a cena, duas esteiras rolantes¹⁰⁶, paralelas à boca de cena, se moviam em direções opostas: em uma ficava o ator que interpretava *Schwejk*, e na outra, os personagens caricaturais que ele encontrava, em tamanho próximo ao natural, como podemos observar na ilustração 29.

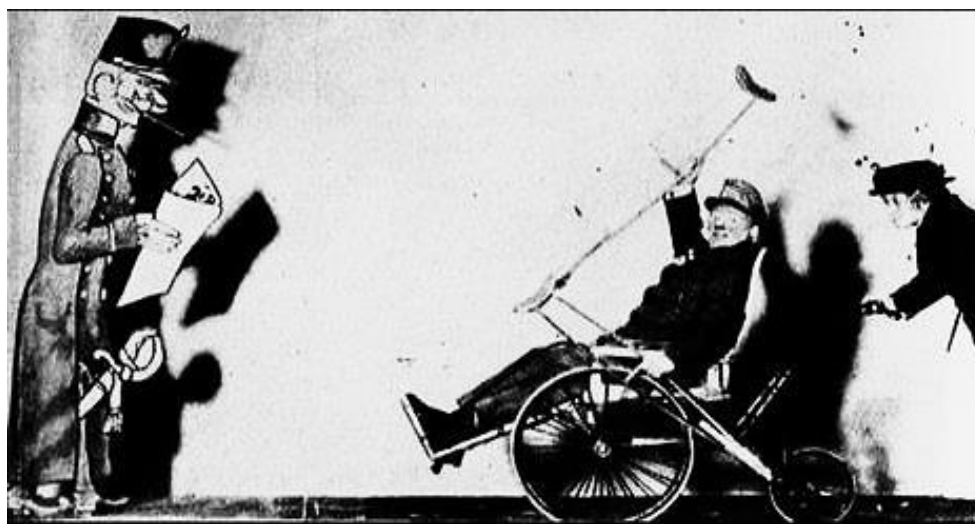


Ilustração 29 - Cena de *As aventuras do bravo soldado Schwejk* (1927/1928).

Fonte: Pinterest

¹⁰⁵Romance do checo Jaroslav Hasek (1883-1923), adaptado por B. Brecht, Félix Gasbarra e Leo Lania.

¹⁰⁶Para diminuir o barulho das esteiras rolantes, foi necessário um travamento no piso do palco, colocação de feltro sob as esteiras, óleo nas engrenagens e outros atenuadores.

As experiências de Erwin Piscator na década de 1920 em Berlim foram a base do desenvolvimento do seu teatro político do ponto de vista teórico, dramaturgicamente, espacial e técnico. No teatro de Piscator, o conceito de espaço cênico sofreu uma transformação estética com a eliminação da cenografia ilusionista e com as inovações propiciadas pelo uso de tecnologia no palco. Suas realizações proporcionaram diversos avanços técnicos, especialmente em relação às movimentações mecânicas (esteiras que movimentaram o piso do palco, mecanismos que movimentaram estruturas cenográficas) e ao emprego de projeções de diversos tipos: o encenador projetou em cena fotomontagens, textos, desenhos animados, filmes documentais, filmes dramáticos, legendas e anotações, em simultaneidade ou como elemento de ligação entre as cenas com atores, configurando um procedimento épico. ROSENFELD (2012) destaca a função de *ampliação épica* das projeções:

(...) Piscator usava as projeções não apenas como comentários e elementos didáticos, mas também como ampliação cênica e plano de fundo, logo, geográfico, logo, histórico, para relacionar o palco com a realidade contemporânea da peça (ROSENFELD, 2012, p.45).

Piscator, mobilizado na realização de um teatro mediador de uma causa política e sem a pretensão de efetivamente “fazer arte”, forjou a instauração de procedimentos que colaboraram para a criação de uma nova estética cênica.

A função didática do teatro de Piscator foi exaltada por Bertolt Brecht (1898-1956), que colaborou com o encenador nos anos 1920, em Berlim:

Foi Piscator quem empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático. Participei de todas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena. Tratava-se expressamente de dominar pela representação cênica os grandes problemas contemporâneos: as lutas pelo petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, a questão racial, etc. O que trouxe a necessidade de transformar completamente o palco (BRECHT, 1967, p.127)¹⁰⁷.

2.2. O Teatro Político de Brecht e os princípios épicos na cenografia.

De acordo com GUINSBURG (2002, p.146) os principais preceitos do teatro político de Piscator encontrariam sua formulação mais madura na obra de Brecht.

¹⁰⁷Trecho do artigo *Über Experimentelles Theater* (O teatro experimental). Uma Conferência proferida por Bertolt Brecht em 1939 originou este texto, publicado em 1959 na revista alemã *Theater der Zeit*, e reunido no livro *O teatro dialético* (1967).

Brecht, o mais político dos dramaturgos modernos - como afirma o crítico teatral e professor norte-americano Eric Bentley¹⁰⁸ - também defendeu a ideia da realização de um teatro que estivesse a serviço de uma transformação social: preconizou uma encenação didática e consequente, que fomentasse a conscientização do público frente às questões de seu tempo. Se o conceito moderno de teatro político está historicamente ligado a Erwin Piscator, o conceito moderno de teatro épico está atualmente mais atrelado à Bertolt Brecht do que ao seu precursor.

Para BENTLEY (1969, p.102), Brecht defendia que o papel único do teatro devia consistir em contribuir para as transformações sociais e revolucionárias. Brecht desenvolveu teorias a partir de sua experiência prática, que definiram os princípios para uma forma de *encenação épica* própria para a sua dramaturgia. Seu objetivo era resgatar a função social do teatro e sua vida foi dedicada à experimentação de meios e ao desenvolvimento de métodos eficazes para isso. O dramaturgo elaborou a teoria do *efeito de distanciamento* (*verfremdungseffekt*) que, segundo PAVIS (2003) pretende, através de uma tomada de distância da realidade representada, modificar a atitude aprovadora do espectador e ativar a sua percepção crítica. Patrice Pavis identificou *níveis de distanciamento* que atuam simultaneamente na representação teatral, procedimentos brechtinianos que colaboram para romper com a ilusão, como: *a fábula* (conta duas histórias, uma é concreta, outra é sua parábola abstrata e metafórica); *o cenário* (apresenta o objeto a ser reconhecido e a crítica a ser feita); *a gestualidade* (informa sobre o indivíduo e sua pertinência social, sua relação com o mundo do trabalho, seu *gestus*); *a dicção* (não psicologiza o texto, banalizando-o, ela lhe restitui o ritmo e a fatura artificial); *a atuação* (o ator não encarna a personagem; ele a mostra, mantendo-a a distância); o ato de dirigir-se ao público, o uso de música e a mudança de cenários à vista do público¹⁰⁹.

Para BRECHT (1967) na forma épica, “o palco narra um fato, transforma o espectador em observador do fato” enquanto na forma dramática, o palco “encarna um fato, envolve o espectador em uma ação”.

No espetáculo de Brecht, a estética da cena funciona como um meio para a realização da forma épica. O palco é despojado, a cenografia rejeita o realismo e não reproduz o lugar da ação, ela cria este espaço através da sugestão. Alguns recursos ou

¹⁰⁸Eric Russell Bentley (1916) é considerado um dos maiores especialistas sobre a obra de Brecht. Completou 101 anos em dezembro de 2017.

¹⁰⁹A partir de PAVIS, 2003, pp. 106-107.

procedimentos, como a exibição dos meios de produção do espetáculo (a maquinaria, as varas cênicas, os equipamentos de iluminação e demais equipamentos dos bastidores), a realização das mutações de cenários à vista do público, a utilização de imagens e textos (literalização da cena) em cartazes, legendas e projeções fílmicas (narradores da ação) e a iluminação clara e estática, colaboram para o princípio do *efeito de distanciamento*, cujo objetivo é provocar a quebra da ilusão e fomentar a consciência crítica no espectador.

De acordo com PAVIS “a cena (o palco) não é ‘transfigurada’ pelo lugar da ação; ela exhibe sua materialidade, seu caráter ostentatório e demonstrativo (pódio). Ela não encarna a ação, mas a mantém à distância” (PAVIS, 2003, p.111).

GUINSBURG (2002) sublinha o clima coletivista que predomina no trabalho de Brecht, que “assimila e reelabora todas as contribuições que recebe do círculo de seus colaboradores”. Neste processo, o cenógrafo participa ativamente da criação do espetáculo, acompanhando ensaios e propondo soluções que sejam eficientes para a narrativa brechtiana.

Bertolt Brecht trabalhou com três cenógrafos: Caspar Neher (1897-1962), Teo Otto (1904-1968) e Karl Von Appen (1900-1981). Seus colaboradores aplicaram, cada um ao seu modo, os princípios do teatro épico ao espaço cênico, criando cenografias não realistas, que sugeriam ou comentavam o local da ação, complementadas pelo uso de projeções de imagens e legendas, e pela presença de elementos cênicos considerados essenciais à ação.

Caspar Neher foi o seu colaborador mais constante. Em texto de 1951, intitulado *Cenografia para o teatro épico*¹¹⁰, Brecht escreveu sobre o trabalho de Neher e relatou um dos procedimentos recorrentes de suas criações cenográficas: a construção de um dispositivo de pouca altura, que define uma horizontalidade na cena, complementado por uma tela de projeção ao fundo.

¹¹⁰*Stage design for the epic theatre* (reproduzido a seguir e em livre tradução nossa na próxima página): “(...) He knows better than anyone that whatever does not further the narrative harms it. Accordingly he is always content to give indications wherever something ‘plays no part’. At the same time these indications are stimulating. They arouse the spectator’s imagination, which perfect reproduction would stun. He often makes use of a device which has become an international commonplace and is generally divorced from its sense. That is the division of the stage, an arrangement by which a room, a yard or place of work is built up to half height downstage while another environment is projected or painted behind, changing with every scene or remaining throughout the play. This second milieu can be made up of documentary material or a picture or a tapestry. Such an arrangement naturally gives depth to the story while acting as a continual reminder to the audience that the scene designer has built a setting: what he sees is presented differently from the world outside the theatre” (BRECHT *In*: WILLET, 1986, p.72).

(...) Ele [Neher] sabe melhor que ninguém que tudo o que não ajuda a narrativa a prejudica. Por conseguinte, ele sempre gosta de dar indicações quando alguma coisa “não faz parte da peça”. Ao mesmo tempo essas indicações são estimulantes. Elas despertam a imaginação do espectador, o que uma reprodução perfeita confundiria.

Ele frequentemente utiliza um dispositivo que se tornou um lugar comum internacionalmente, e é geralmente divorciado de seu sentido. Trata-se de uma divisão do palco, um arranjo onde um quarto, um jardim ou um escritório é construído até a metade da altura do palco, enquanto outro ambiente é projetado ou pintado atrás, mudando a cada cena ou permanecendo durante toda a peça. Este segundo meio pode ser feito de material documentário ou através de pintura ou tapeçaria. Esse arranjo naturalmente dá profundidade à história enquanto atua como um lembrete contínuo para o público que o cenógrafo construiu uma cenografia: o que ele vê é apresentado de forma diferente do mundo fora do teatro. Esse método, por toda a sua flexibilidade, é obviamente um entre os muitos que ele usa. Suas cenografias são tão diferentes umas das outras quanto as próprias peças de teatro (BRECHT *In*: WILLET, 1986, p.72).

A divisão horizontal da cena, em suas variações, se tornou uma característica da cenografia realizada por Caspar Neher para Brecht. Como exemplo, destacamos um estudo de Neher para a cenografia da peça *A mãe* (ilustração 30) que apresenta um ambiente de pouca altura, em primeiro plano, complementado por uma grande tela de projeção ao fundo.

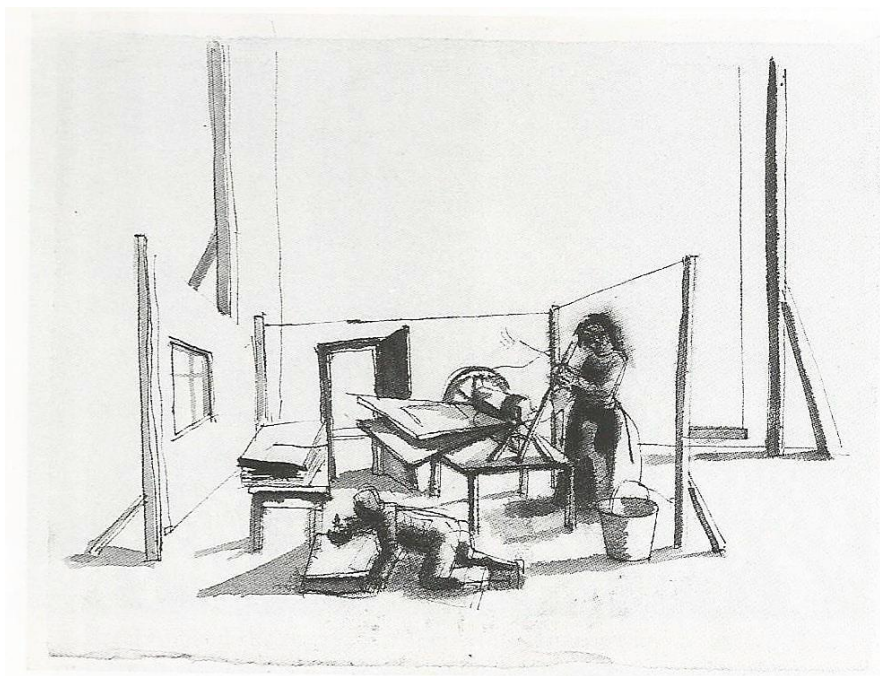


Ilustração 30 - Croquis de Caspar Neher para *A mãe*, de Bertolt Brecht (1932).
Reprodução de WILLET (1986).

Em 1933, quando Adolf Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha, Brecht deixou Berlim, fugindo das perseguições aos opositores do regime nazista. Exilou-se em

diversos países europeus - Áustria, Suíça, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Inglaterra, Rússia – e por fim nos Estados Unidos. Esteve fora de seu país durante todo o período da Segunda Guerra Mundial, retornando à Alemanha somente em 1948.

No ano seguinte ao seu regresso, fundou a companhia *Berliner Ensemble*. As teorias e a dramaturgia de Brecht ganharam fama mundial com a projeção alcançada pelo *Berliner Ensemble* a partir da participação da companhia no Festival Internacional de Teatro de Paris¹¹¹, em 1954, se propagando também no Brasil. Em São Paulo, alunos da EAD, sob a direção de Alfredo Mesquita, realizaram no início dos anos 1950 uma montagem amadora de *A Exceção e a regra*, de Brecht, e em 1958 a Companhia Maria Della Costa (CMDC) encenou *A alma boa de Setsuan*, tomando para si o mérito da realização da primeira montagem profissional de um texto do autor no Brasil. O interesse dos brasileiros pela obra de Brecht foi intensificado a partir desta produção¹¹². Artigos sobre o dramaturgo e seu teatro épico foram publicados por Anatol Rosenfeld e, a partir de 1966, começaram a ser publicados livros de Bertolt Brecht traduzidos para o português¹¹³.

Para Fernando Peixoto, na apresentação do livro de WINZER (1984), o *Berliner Ensemble* foi um projeto cultural corajoso, que pôde ser transformado em realidade pelo regime socialista da República Democrática Alemã (RDA) e se tornou um marco da história da cultura contemporânea:

Brecht regressou do exílio para Berlim trazendo uma dramaturgia dialética revolucionária, sobretudo porque definitivamente instaurava um teatro consequente e lúdico fundamentado no aprofundamento da reflexão crítica permanente, e com um poderoso mas antes não exercitado arsenal de propostas teóricas de encenação, empenhadas em transformar também de forma irreversível o significado e a função social do espetáculo teatral, fazendo da linguagem da encenação, engendrada por uma lúcida assimilação do materialismo-dialético, um instrumento vigoroso e extremamente criativo de conhecimento e participação sócio-política (PEIXOTO *In*: WINZER, 1984, p.7).

As obras e teorias de Piscator e de Brecht foram propagadas e assimiladas, influenciando toda uma geração de artistas que estava trabalhando com a proposta de um teatro engajado.

¹¹¹*Théâtre des Nations*.

¹¹²Sobre a difusão da obra de Brecht no Brasil ver: FERNANDES, Nanci. *In*: ROSENFELD, 2012, pp. 9-26.

¹¹³O texto *O Sr. Puntilla e seu criado Matti* foi publicado no Brasil em 1966; o *Teatro Dialético* foi publicado em 1967; *A vida de Galileu* ou *Galileu Galilei* e *A alma boa de Setsuan* no ano seguinte. Todos os títulos foram publicados pela Editora Civilização Brasileira.

2.3. O engajamento e a força da encenação: Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o CPC e o Grupo Opinião.

Eric Bentley colaborou para expor as relações entre teatro e política e elucidar o conceito de engajamento¹¹⁴, em um momento de efervescência cultural marcada por debates que questionavam e buscavam a eficácia da arte como militância. O termo, em francês *engagement*, tem sua origem na obra existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e é na noção de engajamento sartreana que Bentley se baseou para tratar do tema.

Para BENTLEY (1969) o engajamento é uma posição de natureza política e cultural que sempre terá consequências sociais. Assim, o teatro engajado é aquele que tem por objetivo elucidar e defender uma ideia para, através da arte, favorecer uma transformação social. O autor defende que “a missão do teatro engajado não consiste em se pronunciar a favor do engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem” (BENTLEY, 1969, p.175).

O autor dividiu os artistas da época em dois tipos: os engajados (linha de ação) e os alienados (linha de inação). Eric Bentley argumenta que ambos os posicionamentos são políticos, alegando que o fato de abster-se de uma tomada de posição pode ter consequências tão importantes quanto aquelas que podem surgir da luta por uma causa. Na sua definição, o artista engajado é comprometido com suas ideias e as assume publicamente, fazendo com que o seu posicionamento político seja parte integrante de sua obra.

Bentley sublinha que o teatro é uma arte propícia ao engajamento porque une o potencial político da literatura com a força do fenômeno teatral:

O teatro é supra-real. O pequeno ritual da encenação, celebrado com uma modesta dose de competência, pode emprestar aos acontecimentos uma dimensão diferente, uma realidade mais direta. E à força concreta e tangível que uma encenação exerce sobre os espectadores que a ela assistem, devemos acrescentar o seu poder simbólico sobre aqueles que dela ouviram falar (BENTLEY, 1969, p.162).

No Brasil, entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, a proposta de realizar um teatro engajado foi adotada por grupos de diversas regiões do país. No eixo

¹¹⁴Bentley publicou em 1967 o *Teatro engajado*, livro composto por sete ensaios escritos entre 1954 e 1966. A primeira edição brasileira, com tradução de Yan Michalski, é de 1969.

Rio-São Paulo, os maiores representantes desta vertente foram o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Centro Popular de Cultura (CPC) e posteriormente o Grupo Opinião.

É interessante notar que o espaço cênico utilizado por estes quatro grupos, nas suas sedes, foram espaços alternativos ao tradicional palco à italiana, que modificaram a disposição cena-plateia instaurando uma relação de proximidade com o público que favoreceu aos propósitos artístico-políticos, e solicitaram também uma transformação na cenografia, que, concebida para uma “nova” tipologia espacial, precisou encontrar soluções conceituais e técnicas que atendessem as especificidades destes novos espaços.

Teatro de Arena

O Teatro de Arena foi fundado na capital paulista em 1953, por José Renato Pécora (1926-2011) e um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática (EAD). Do ponto de vista estético, a ideia inicial era formar um grupo de teatro que utilizasse um espaço em formato de arena, pelas facilidades propiciadas pelo mesmo.

O espaço cênico em formato circular antecede, em circunstâncias primitivas, o formato grego de três quartos de círculo (teatro do período helênico), e foi utilizado posteriormente pelos romanos para os espetáculos de variedades (o anfiteatro romano), sofrendo diversas variações e usos ao longo da história do teatro e do espetáculo¹¹⁵. Com a configuração do palco à italiana a partir do século XVII, e sua propagação, sobretudo a partir do século XVIII, o formato em arena praticamente deixou de ser utilizado para atividades teatrais no ocidente. A arena foi redescoberta como espaço cênico no século XX, e suas possibilidades foram o tema de um livro publicado pela americana Margo Jones¹¹⁶ em 1951. O interesse do grupo paulista por esse tipo de espaço cênico se deu através de Décio de Almeida Prado, que tinha lido a pesquisa de Jones, conforme afirmou Maria Silvia Betti:

O contato com essa concepção de espaço havia surgido através de Décio de Almeida Prado, que havia lido na revista *Theatre Arts* parte do livro *Theatre-in-the-round*, de Margo Jones, a grande divulgadora da encenação em arena dos Estados Unidos. Os aspectos de economia e agilidade ressaltados por ela motivaram o grupo de atores da EAV liderados por José Renato a experimentar sua viabilidade no Brasil. (BETTI, 2013, p.175).

A configuração espacial em arena simplificou o espetáculo, diminuindo os custos do mesmo, e impôs uma ruptura com os padrões vigentes de encenação,

¹¹⁵Podemos citar aqui as arenas para combates de animais existentes em Londres no século XVI.

¹¹⁶JONES, Margo. *Theatre-in-the-round*. New York: Rinehart & Company, 1951.

modificando a estética da cena e as relações entre os atores em cena e entre estes e o público. O Teatro de Arena revolucionou a cena e a dramaturgia brasileira, inaugurando novos métodos de atuação e de escrita dramática e assumindo uma atitude política. Décio de Almeida Prado (2003) identificou os três pilares do engajamento do Arena no seguinte trecho:

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” (...) é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los (PRADO, 2003, p.63).

O caráter político que se tornaria uma das características do trabalho do grupo foi pleiteado principalmente por atores oriundos da militância estudantil que integravam o Teatro Paulista do Estudante (TPE) - fundado por Ruggero Jaccobi em 1955 - e se agregaram ao Arena; entre estes estavam Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha (1936-1974) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). O ingresso de Augusto Boal (1931-2009) no Teatro de Arena em 1956, logo ao regressar de uma temporada de estudos no *Actors Studio* de Nova York, foi fundamental para fomentar as revolucionárias propostas de trabalho do grupo, tanto na área de interpretação como na da criação dramática. Boal criou cursos de dramaturgia e interpretação para os componentes do Arena, e um curso prático de teatro, aberto à comunidade¹¹⁷.

O trabalho do Teatro de Arena, que a princípio se diferenciava da proposta tebeciana por seu reduzido orçamento e pela configuração do espaço cênico - já que o grupo manteve um repertório eclético que se assemelhava ao repertório do TBC - sofreu um processo de transformação, estimulado pelas intensas pesquisas, pelos laboratórios¹¹⁸ de escrita dramática e de interpretação e pelo posicionamento político de seus integrantes, tornando-se um dos mais importantes grupos teatrais do país. Os laboratórios de dramaturgia, criados por Augusto Boal para estimular a criação de novos

¹¹⁷Uma iniciativa bastante similar tinha sido realizada por Erwin Piscator no seu *Piscator-Bühne* na década de 1920, com a implementação de atividades de apoio à preparação de seus espetáculos, dirigidos à sua equipe, como cursos de interpretação e locução, palestras sobre dramaturgia e política, atividades para desenvolvimento e domínio corporal, e introdução à história do teatro, cenografia e figurino.

¹¹⁸Termo pioneiro designado por Boal para os cursos, inspirado na experiência do diretor com a química.

textos teatrais, que pudessem dar conta de questões relevantes do Brasil da época¹¹⁹, frutificaram em grandes obras da dramaturgia nacional, com destaque para *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianninha e *Revolução na América do Sul*, do próprio Boal. Segundo BETTI (2013) a encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, inaugurou uma nova etapa e definiu uma linha de trabalho a ser seguida pelo grupo, que se direcionava aos objetivos de politização propostos pelos atores advindos do TPE.

PRADO (2003) identifica a influência de Brecht no Teatro de Arena: o início se deu com o antirrealismo de *Revolução na América do Sul* (1960), seguido pelas peças escritas depois de 1964, que se configuram, para o autor, em respostas brasileiras ao brechtianismo do ponto de vista estilístico; também o Sistema Coringa de interpretação, criado por Augusto Boal, possui algumas semelhanças com a proposta de Brecht de troca de papéis entre os atores¹²⁰.

Nas produções do Teatro de Arena na década de 1950, a preocupação com a dramaturgia e com a interpretação se sobrepôs ao cuidado com a estética da cena. A cenografia foi muitas vezes definida pelo próprio diretor, que, em peças majoritariamente realistas, distribuiu mobiliário e adereços - peças próprias ou obtidas através de empréstimo - no espaço cênico. Podemos citar como exemplo a cenografia despojada de *Eles não usam black-tie*, composta basicamente por uma mesa, cadeiras e caixotes dispostos sobre a arena. Somente a partir de 1959, os espetáculos do Teatro de Arena começaram a ter a colaboração efetiva de um cenógrafo. Flávio Império¹²¹ (1935-1985) assinou a cenografia e o figurino da peça *Gente como a gente*, dirigida por Boal, iniciando uma profícua parceria com o Teatro de Arena que perdurou até a montagem de *Arena Conta Tiradentes*, em 1967.

Flávio Império também colaborou com o Teatro Oficina, exercendo as funções de cenógrafo, arquiteto e figurinista a partir de 1962, quando fez a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, dirigida por Augusto Boal.

¹¹⁹Um dos propósitos dos Seminários de Dramaturgia era fomentar a produção de textos que tratassem das questões sociais e políticas do Brasil, principalmente do ponto de vista dos trabalhadores, uma temática praticamente inexistente na dramaturgia brasileira dos anos 1950.

¹²⁰Brecht desenvolveu essa experiência em ensaios.

¹²¹Flávio Império (1935-1985). Paulista, formado em Arquitetura pela FAU-USP, atuou como arquiteto, professor (USP, FAAP, FEBASP), artista plástico, cenógrafo, figurinista, diretor teatral, roteirista. A cenografia para a peça *Gente como a gente* (1959) de Roberto Freire, dirigida por Boal, foi sua primeira colaboração com um grupo profissional. Flávio Império foi cenógrafo do Teatro de Arena, do Teatro Oficina e trabalhou com os mais importantes diretores brasileiros, sendo seu trabalho reconhecido com diversas premiações. Ver www.flavioimperio.com.br

Teatro Oficina

O Teatro Oficina, companhia paulista liderada por José Celso Martinez Corrêa (1937), iniciou suas atividades em 1958. Entre os muitos artistas que integraram o grupo, ressaltamos a participação de Renato Borghi (desde a fundação até 1972); Amir Haddad, Fauzi Arap e Ronald Daniel no período da fundação; e Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Etty Frazer na fase de profissionalização. Para Décio de Almeida Prado

O Teatro Oficina (...) apresentara-se como um continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia. Do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora (PRADO, 2003, 112).

O grupo se profissionalizou em 1961, quando passou a ter sua sede própria, um antigo teatro que foi remodelado pelo arquiteto e urbanista Joaquim Guedes. O palco, que ficou conhecido como “palco-sanduíche”, era uma arena quadrada com duas plateias, dispostas frontalmente uma à outra. O espaço foi inaugurado com a peça *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, dirigida por José Celso com cenografia de Napoleão Moniz Freire¹²², cenógrafo carioca que estreou no Teatro Tablado em 1954.

Também é digna de nota a colaboração de Anísio de Medeiros com o grupo. Sua cenografia para a montagem de *Os pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, dirigida por José Celso em 1963, foi condecorada com os Prêmios Saci, Prêmio Governador do Estado e Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT).

A sede do Teatro Oficina sofreu um incêndio em maio de 1966 que a destruiu. O imóvel foi reconstruído a partir de um novo projeto, assinado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre (1938-1984)¹²³, que ergueram um palco italiano equipado com um disco giratório central. Os arquitetos optaram por deixar a caixa cênica desnuda: as paredes de tijolos e todos os mecanismos do palco ficaram à vista do público.

O Teatro reabriu em 1967 com *O rei da vela*¹²⁴, de Oswald de Andrade, encenação que se tornou um dos mais importantes acontecimentos do teatro

¹²²Ver pequena biografia no capítulo 1.

¹²³Império, Lefèvre e Sérgio Ferro (1938), colegas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, formaram o Grupo Arquitetura Nova no final da década de 1950, trabalhando juntos durante a década de 1960 e 1970. O grupo foi influenciado pelas propostas de Vilanova Artigas (1915-1985), expoente da “escola paulista de arquitetura”, que foi professor dos integrantes na época da formação universitária.

¹²⁴Peça escrita em 1933. A temporada paulista foi seguida de uma temporada carioca em Janeiro de 1968. Uma remontagem de *O rei da vela*, com direção e participação de Zé Celso foi realizada no

brasileiro¹²⁵. Para MICHALSKI (1985, p.28) a peça foi uma reação anárquica às pressões a que a nação estava submetida e consagrou uma verdadeira proposta estética e cultural que principiava ali.

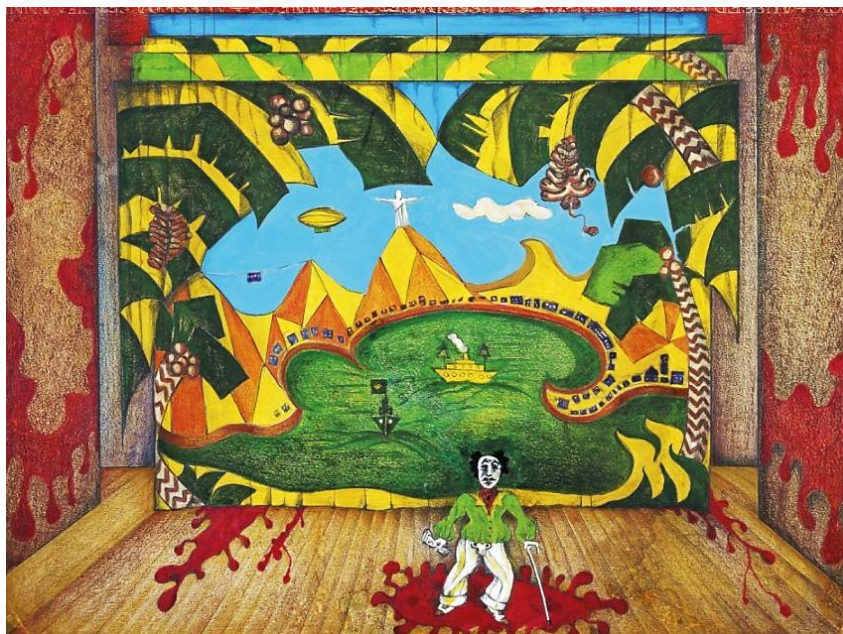


Ilustração 31 - Desenho de Helio Eichbauer para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela* (1967).
Fonte: EICHBAUER, 2013, pp. 160-161.

A cenografia e os figurinos de Helio Eichbauer (1941-2018)¹²⁶ continham em si os propósitos do movimento tropicalista, que começava a se manifestar na música, nas artes plásticas e no cinema. Eichbauer tinha estudado cenografia na República Checa com o mestre Josef Svoboda (1920-2002)¹²⁷ e naquele momento retornava de uma temporada de trabalho em Cuba. O cenógrafo afirmou que a peça (...) “era uma grande

primeiro semestre de 2018 em São Paulo e no Rio de Janeiro. Para esta remontagem, Helio Eichbauer refez a cenografia original.

¹²⁵ MICHALSKI (1985, p.28) considera a montagem de *O rei da vela* do Teatro Oficina tão representativa para o teatro brasileiro quanto o foi a encenação de *Vestido de noiva* por Os Comediantes em 1943.

¹²⁶ Helio Eichbauer, carioca, teve formação em cenografia e arquitetura cênica em Praga, República Checa, com Josef Svoboda, entre 1963 e 1966. Começou sua carreira no Brasil no final de 1966, na peça *As Troianas*, versão de Sartre para Eurípedes, dirigida por Paulo Afonso Grisolli. Destacou-se como um dos maiores cenógrafos brasileiros, em expressiva carreira somente interrompida pelo seu falecimento em 2018. Eichbauer também foi professor na Escola de Belas Artes da UFRJ; Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Escola de Teatro Martins Pena; Escola de Teatro da UNIRIO e ministrou diversos cursos livres.

¹²⁷ Josef Svoboda, cenógrafo checo inovador no uso de tecnologia e iluminação cênica, trabalhou no Teatro Nacional de Praga a partir de 1948, sendo seu gerente artístico a partir de 1950 e cenógrafo chefe entre 1970 e 1979. Foi também professor da Escola de Artes Aplicadas de Praga. Em 1958, Svoboda criou a *Lanterna Magika*, uma produção teatral multimídia que combinou a presença de atores, ao vivo, com projeções de imagens fílmicas, realização que projetou seu nome internacionalmente. Seu trabalho foi determinante para o desenvolvimento das técnicas cenográficas e antecipou o uso da iluminação cênica como linguagem. Josef Svoboda é considerado um dos mais importantes cenógrafos do século XX. Fonte: <http://www.svoboda-scenograf.cz/>

ópera pop que possuía três atos e três estéticas: o realismo crítico brechtiniano, o teatro de revista tropical e a ópera dramática” (EICHBAUER, 2013, p.158).

Além de Flávio Império, Napoleão Moniz Freire, Anísio de Medeiros e Helio Eichbauer, destacamos a colaboração com o Teatro Oficina de Joel de Carvalho¹²⁸ e Lina Bo Bardi.

Joel de Carvalho foi o cenógrafo da primeira montagem brasileira de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, dirigida por José Celso em 1968 (ilustração 32). Esta produção¹²⁹ coincidentemente estreou em 13 de dezembro, no mesmo dia da promulgação do AI-5.



Ilustração 32 - Cena de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Teatro Oficina (1968). FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Lina Bo Bardi (1940-1992)¹³⁰ concebeu as cenografias para *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias Señor*¹³¹ (1972), e foi a autora, com Edson Elito, do terceiro projeto arquitetônico do Teatro Oficina.

¹²⁸ Joel de Carvalho (1930-1974) era natural de Niterói - RJ. Arquiteto formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura – FNA (atual FAU/UFRJ) em 1953. Estudou desenho industrial na Suécia (1960) e atuou como arquiteto na França no início da década de 1960. Retornando ao Brasil realizou, entre 1967 e 1974, ano de seu falecimento, cerca de sessenta trabalhos para teatro. Ver capítulo 3.

¹²⁹ A temporada no Rio de Janeiro aconteceu em Janeiro de 1969 no Teatro Maison de France.

¹³⁰ Achillina Bo Bardi, arquiteta italiana ligada ao movimento modernista, instalou-se no Brasil com seu marido, Pietro Maria Bardi, em 1946. Foi arquiteta, cenógrafa, figurinista, designer, professora (FAU-USP; IAC), editora. Autora de diversos projetos arquitetônicos importantes, entre estes o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) e o SESC Pompéia (SP).

¹³¹ Encenação realizada no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro.

Para a encenação de *Na selva das cidades*, de Brecht, Lina concebeu um ringue de boxe (ver ilustração 33). Bo Bardi alterou o espaço cênico, suprimindo o palco giratório e construindo uma arquibancada, que colocou novamente o público frente a frente. Nesta arena, foram inseridos dizeres em faixas e pichações, e diversos objetos que eram destruídos ao final das cenas. A peça consistia em uma batalha em onze *rounds*, e ao final o próprio ringue era destruído¹³².

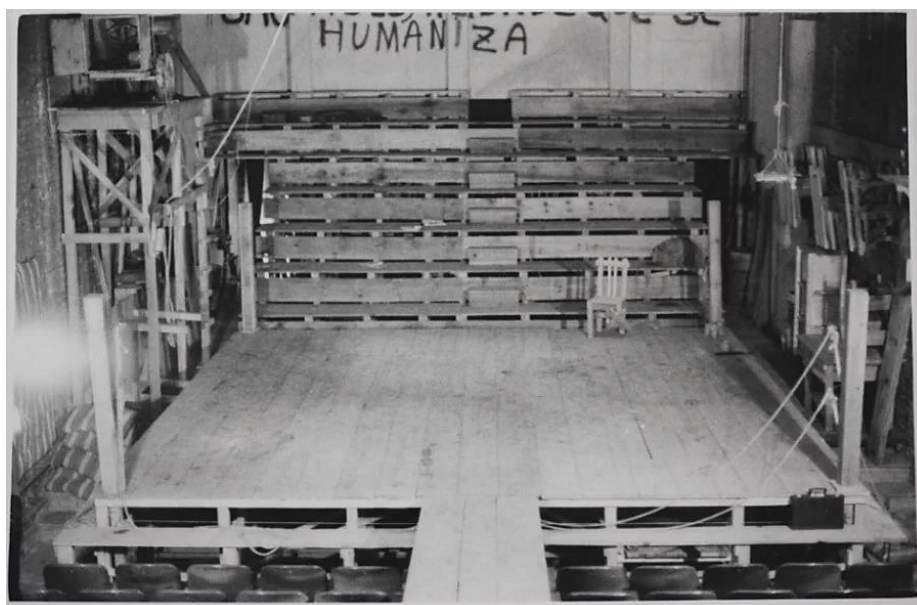


Ilustração 33 - Cenografia de Lina Bo Bardi para *Na selva das cidades*. Teatro Oficina (1969). Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP. Fonte: <http://teatrofocina.com.br>

Lina Bo Bardi iniciou o projeto de reforma do Teatro Oficina em 1982. Durante toda a sua concepção, Lina e Edson Elito procuraram concretizar as propostas cênica e espacial de José Celso¹³³. Segundo LIMA e MONTEIRO (2012, p.58), Bo Bardi “projetou o Oficina como uma rua (...). Pode-se considerar o teatro como um espaço ecológico, uma grande caixa cênica, onde atores, plateia e técnicos estão em contato direto”.

O projeto final¹³⁴, concluído somente em 1994, foi um espaço totalmente remodelado: permaneceram do sobrado original somente a fachada e as paredes laterais. Bo Bardi e Elito criaram um palco-passarela, um espaço estreito e comprido ladeado por estruturas tubulares de andaimes em três níveis. Ainda de acordo com LIMA e MONTEIRO (2012, p.61) “(...) a proposta arquitetônica incita o espectador a percorrer

¹³²Ver análise desta e outras cenografias de Lina Bo Bardi em LIMA; MONTEIRO (2012).

¹³³De acordo com relato de Elito. Teatro Oficina. Lisboa: Blau, 1999.

¹³⁴Em 2015, o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para Teatro Oficina foi eleito o melhor do mundo pelo jornal inglês *The Guardian*.

o espaço do teatro durante o espetáculo, sugerindo uma recepção da cena que difere da forma tradicional, além de propiciar pontos de vista diversos do mesmo”.

O Teatro de Arena e o Teatro Oficina desapareceram como companhia no início dos anos 1970; somente o segundo retornou à cena, quase duas décadas depois.

A forte repressão presente no período da ditadura militar levou os líderes do Arena e do Oficina ao exílio. PRADO (2003) identifica, no encerramento das atividades destes grupos, o fim de um ciclo no Teatro Brasileiro:

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme. Mourineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina (...) (PRADO, 2003, p.119).

O Teatro Oficina, com José Celso Martinez Corrêa à frente, voltou à ativa com novos integrantes, reformulado e renomeado de Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Centro Popular de Cultura (CPC) – Setor Teatro/ Rio de Janeiro.

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, após a sua saída do Teatro de Arena, organizou em 1960 no Rio de Janeiro o núcleo teatral do Centro Popular de Cultura (CPC), um projeto engajado que em 1962 foi vinculado a União Nacional dos Estudantes (UNE). Para MICHALSKI (1985) o CPC foi um dos grupos que, no início da década, testou o uso do teatro como uma arma na luta pelas transformações sociais desejadas pelos movimentos políticos de esquerda.

A pauta de seus integrantes era a construção de uma cultura nacional, popular e democrática, que provocasse uma conscientização nas classes populares. O CPC mobilizou artistas de diversas áreas para desenvolver uma arte revolucionária e levar sua produção – seja teatro, cinema ou poesia – para os locais onde estavam os trabalhadores e as classes menos favorecidas, deslocando a sua atuação, no Rio de Janeiro, da zona sul para as favelas e os subúrbios, numa proposta cultural didático - conscientizadora¹³⁵. Esse movimento descentralizador também ocorreu através das chamadas “UNES Volantes”, excursões realizadas em capitais do norte e nordeste brasileiros entre 1962 e 1963, com o objetivo de promover atividades culturais e políticas, que contribuíssem para uma divulgação da cultura nortista e nordestina¹³⁶.

¹³⁵A partir de HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, pp.10-11.

¹³⁶A partir de BETTI (2013).

O núcleo teatral do CPC se formou a partir da encenação da peça *A mais valia vai acabar Seu Edgar*, de Vianninha (um texto elaborado nos Seminários de Dramaturgia do Arena), com direção de Francisco de Assis, no Teatro de Arena da então Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual UFRJ, na Urca¹³⁷. A especificidade do espaço em arena e os propósitos políticos da encenação nortearam a concepção cênica. A cenografia foi composta por praticáveis de diferentes níveis e grandes painéis que receberam projeções de filmes e slides¹³⁸. O público ocupou as arquibancadas em formato de U enquanto a cenografia foi montada no limite da arena com as arcadas do prédio, como observamos na ilustração 34. A rejeição ao naturalismo, a geometrização dos elementos construtivos, a projeção de imagens e o uso de cartazes e elementos cênicos imprescindíveis à ação concorreram para a proposta épica da concepção cênica.



Ilustração 34 – Cena de *A mais valia vai acabar Seu Edgar* – Teatro de Arena da Praia Vermelha (1960). FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte.

Para BETTI (2013, p.185) o CPC foi “a mais importante iniciativa de politização da cultura dentro do campo do teatro no país no século XX”. A autora identificou duas frentes de trabalho no setor teatral do Centro Popular de Cultura: o teatro de rua agitativo¹³⁹ (esquetes e peças apresentadas em centrais de fábricas, sindicatos, praças, estações de trem, espaços públicos de subúrbios e favelas) e a criação de uma dramaturgia própria aos objetivos políticos do grupo.

¹³⁷ Localizado no Palácio Universitário do Campus da Praia Vermelha da UFRJ, o teatro está atualmente sob a administração do Instituto de Economia da Universidade.

¹³⁸ Segundo Maria Sílvia Betti, Francisco de Assis “optou por cenários gigantes, com vários planos de representação” em função das grandes dimensões da área cênica (BETTI, 2013, p.187).

¹³⁹ O equivalente em português ao termo *agit-prop*.

O CPC funcionou durante um breve período, entre 1960 e 1964, quando suas atividades foram interrompidas pelo golpe militar. A sede da UNE foi atacada por tiros e bombas, o grupo se dispersou e os registros textuais e iconográficos que subsistiram só foram reagrupados décadas depois¹⁴⁰.

Artistas egressos do grupo voltaram à cena no final de 1964 com uma resposta artística e política ao regime autoritário instaurado: o mitológico *show Opinião*.

Grupo Opinião

O *show Opinião*¹⁴¹ foi a primeira manifestação contra o golpe militar de 1964 articulada por artistas que integravam o CPC da UNE. Dirigido por Augusto Boal e apresentado como uma produção do núcleo carioca do Teatro de Arena de São Paulo, usando o nome Arena - Opinião, o *show* apresentou canções brasileiras interpretadas por Zé Kéti (1921-1999), João do Vale (1934-1996) e Nara Leão (1942-1989), substituída posteriormente por Maria Bethânia.

Alternando depoimentos e canções, o *show* enunciava, por meio de alusões de estratégico duplo sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluía, de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada de poder pelos militares (BETTI, 2013, p.195).

O espetáculo musical deu origem ao Grupo Opinião, que, criando independência em relação ao grupo paulista, se notabilizou pela realização de um trabalho de resistência ao regime militar, tornando-se a principal iniciativa teatral carioca contra a ditadura. Seus mentores foram Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves (1935-2018), Armando Costa (1933-1984), Denoy de Oliveira (1933-1998), Ferreira Gullar (1930-2016), Paulo Pontes (1940-1976) e as atrizes Pichin Plá e Tereza Aragão. De acordo com BETTI (2013) o espetáculo inaugurou a estética teatral de resistência: uma estrutura de trabalho e de expressão que dominou os núcleos de teatro de esquerda durante todo o período que precedeu o AI-5.

O grupo ocupou o Teatro de Arena do Shopping Center de Copacabana, uma sala em formato de arena retangular que foi rebatizada de Teatro Opinião. Em 1965,

¹⁴⁰PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989/ BARCELOS, Jaluza (org.) *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

¹⁴¹Título retirado da letra do samba de Zé Kéti (“Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião!”). Estreou em 11 de dezembro de 1964, com roteiro de Vianninha, Armando Costa, Augusto Boal e Paulo Pontes, direção geral de Augusto Boal, direção musical de Dori Caymmi (Dorival Caymmi Filho) e os músicos Alberto Hekel Tavares (flauta), João Jorge Vargas (bateria) e Roberto Nascimento (violão).

montou o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes, com direção de Flávio Rangel, e elenco formado por Paulo Autran, Nara Leão, Tereza Rachel e Vianninha. Em 1966 o Opinião encenou *Se correr o bicho pega... Se ficar o bicho come*, com direção e cenografia de Gianni Ratto, colaboração que iniciou uma valorização da estética da cena no grupo.

A cenografia de Ratto para o espetáculo seguinte do grupo, *A saída, onde fica a saída?*¹⁴², de 1967, dirigido por João das Neves, foi constituída por quatro “paredes” de tecido transparente que, inseridas no centro da arena, permitiram que a plateia visse o que se passava no seu interior por todos os ângulos, ao mesmo tempo em que delimitavam um confinamento do espaço da ação. A encenação contou com projeção de filmes, documentos e slides, recursos que colaboraram para o sentido didático atribuído a esse drama-documental. Esta realização foi, para Gianni Ratto, uma das mais próximas à sua ideia de cenografia-personagem, onde a cenografia interpreta o texto e modifica a relação que se estabelece entre a cena e o público. É interessante registrar que na ficha técnica do programa de sala do espetáculo a palavra usual “cenário” foi substituída por “dispositivo cênico”.

Em 1967, Armando Costa, Vianninha e Paulo Pontes desligaram-se do grupo e fundaram o Teatro do Autor brasileiro (TAB). Em 1970, depois da montagem de *Antígona* (1969), os remanescentes do núcleo fundador também deixaram o grupo, permanecendo João das Neves à frente do Opinião e da sala de espetáculos.

Nas suas diversas fases, o Opinião contou com a participação de diferentes cenógrafos. Entre 1967 e 1970, colaboraram Joel de Carvalho (*O inspetor Geral*, 1967), Carlos Vergara (*Jornada de um imbecil até o entendimento*, 1968), Arlindo Rodrigues (*Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, 1968) e Helio Eichbauer (*Antígona*, 1969). A partir de 1970, colaboraram Maria Mynssen (*show* de Milton Nascimento), Aloysio Magalhães (*A ponte sobre o Pântano*, 1971), Leo Leoni, Simone Hoffmann e novamente Eichbauer (*Um homem é um homem*, 1974).

Em 1976, depois de um período em Salvador (1973-1975), o Opinião retomou as atividades no Rio de Janeiro iniciando a chamada quinta fase do grupo. Encenou *O último carro*, texto escrito por João das Neves em 1965/1966 e dirigido por ele, com marcante cenografia de Germano Blum.

¹⁴²De Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar.

Em *O último carro*, a ação se dá nos vagões de um trem da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, protagonizada pela população suburbana que utiliza o transporte. Os conflitos entre os diversos personagens são superados por um problema coletivo: o trem fica desgovernado e alguns passageiros se reúnem no último vagão para tomar a difícil decisão da qual depende a existência de todos: separar ou não o último carro do restante do trem.

A proposta da cenografia de Germano Blum transformou a arena retangular do Teatro Opinião: O público era disposto no centro e a cena se dava em seu entorno. O cenógrafo construiu vagões de trem cenográficos que reproduziram o interior dos trens da linha férrea fluminense, compostos com praticáveis que serviam de local para as cenas nas plataformas das estações (ilustração 35). Blum colocou, na entrada da arena, catracas semelhantes às da Central do Brasil, por onde o público tinha que passar até acessar os bancos de madeira dispostos no centro do espaço. A cenotecnia ficou sob a responsabilidade do cenotécnico Humberto Silva.

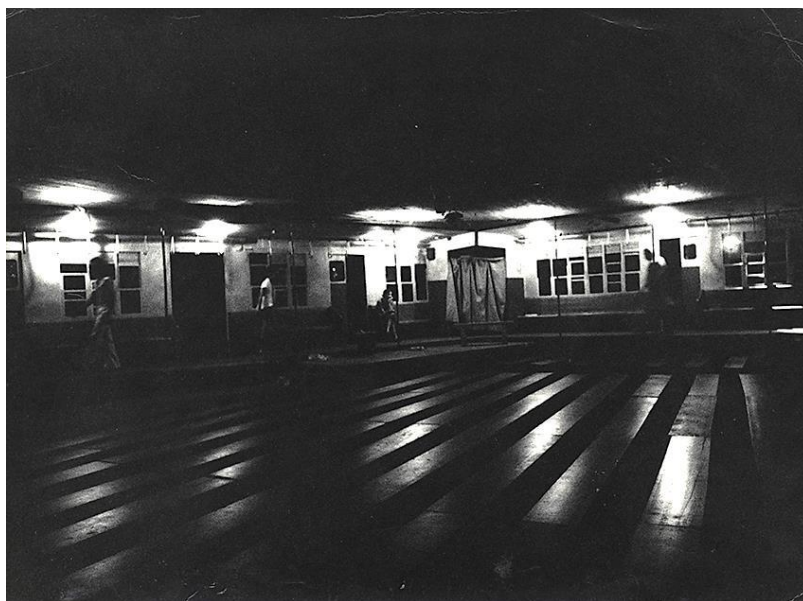


Ilustração 35 – Cena de *O último carro* (1976). Direção: João das Neves. Cenografia: Germano Blum.

Fonte: www.itaucultural.org.br

Yan Michalski comparou *O último carro* à *Ralé*, de Gorki. O crítico enalteceu a encenação de João das Neves e considerou o espaço cênico criado por Germano Blum “ousado e feliz”:

A cenografia cumpre perfeitamente sua tríplice missão: a de ambientar convincentemente a ação, a de envolver emocionalmente a plateia e a de proporcionar margem para acontecimentos simultâneos que se desenrolam sem perda de visibilidade nem de clareza expositiva (MICHALSKI *In*: PEIXOTO, 2004, p.249).

O espetáculo ganhou dezenove prêmios, entre os quais quatro foram para a cenografia: Prêmio Molière de “Melhor Cenógrafo” de 1976, Prêmio da Bienal Internacional de São Paulo (1977), Prêmio APCA-SP de “Melhor Cenógrafo” (1977) e Menção Honrosa na Quadrienal de Cenografia de Praga (1979), atestando a importância desta criação de Germano Blum para a cenografia brasileira.

O Grupo Opinião esteve em atividade até 1982, quando perdeu o seu espaço e encerrou suas atividades em definitivo. Em depoimento, João das Neves sublinhou a importância da obra de Brecht para as propostas políticas do grupo, conforme trecho reproduzido a seguir:

Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Particpei nos idos de 63/64, do Centro Popular de Cultura (CPC) e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião no Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o *agit-prop*, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de *agit-prop* que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos. Depois do golpe de 1964, um grupo de pessoas que saíra do CPC veio a formar o grupo Opinião e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, à sua reflexão muito da qualidade alcançada (...) (NEVES, 1987, p.242).

No mesmo artigo, João das Neves ressaltou também a influência exercida pela obra do dramaturgo alemão sobre as atividades do Teatro de Arena e do Grupo Oficina:

Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem por Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com o seu humor, com um novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância (NEVES, 1987, p.244).

CAPÍTULO 3.

APONTAMENTOS SOBRE A CENA E A CENOGRAFIA CARIOCA NOS ANOS 1960/1970.

3.1. Golpe, censura e manifestações culturais.

Nosso país atravessa uma fase de intensa repressão em todos os setores da vida pública: diariamente vemos subir balões de ensaios, pequenos e grandes, contra isso e aquilo. É inevitável que as ligas de moralidade, censura, “tiras” e o diabo se voltem cedo ou tarde contra o teatro (Paulo Francis, *Tribuna da Imprensa*, 23/08/1961).

As transformações políticas, sociais, econômicas e comportamentais ocorridas nos anos 1960 interferiram em todos os setores da sociedade e modificaram o fazer teatral, forjando novos parâmetros que reformularam o espetáculo e suas razões de ser. A instauração do Regime Militar em 1964 pressionou os ideais revolucionários da produção cultural engajada e cerceou a liberdade de expressão, impondo aos artistas a criação e o desenvolvimento de novas formas de comunicação.

O final da década foi sabidamente marcado por manifestações de protesto em todo o mundo, fomentadas no movimento estudantil, que aqui contaram com a adesão de artistas, intelectuais, jornalistas e setores progressistas da Igreja Católica. Em 1968, a promulgação do Ato Institucional Nº5 (AI-5) acabou definitivamente com as liberdades democráticas, institucionalizou a repressão e impôs o terror como procedimento contra qualquer tipo de oposição ao governo militar. Com este decreto, a censura foi elevada ao seu grau máximo, atingindo brutalmente as manifestações artístico-culturais e impondo o exílio como única opção para muitos artistas.

Junto às lutas políticas, a inquieta juventude da época protagonizou uma revolução comportamental que contestou e transformou os valores e costumes vigentes. O movimento hippie, sob a filosofia da paz e do amor, surgiu e se expandiu, inventando também uma nova estética que influenciou a moda e o *design*. Diversos movimentos artísticos surgiram impulsionados pelos ideais de transformação: a *pop-art*, a *optical art*, a *minimal art*, o *happening*. Na música, o *rock* ganhou força, e no Brasil, além da música popular brasileira, foi marcante o movimento Tropicalista, que influenciou também as produções do Cinema Novo.

Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004), no que diz respeito ao processo cultural, o golpe militar não impediu, num primeiro momento, a circulação das produções teóricas e culturais de esquerda, mas bloqueou o acesso das ideias e das

manifestações culturais patrocinadas por esta às classes populares. Com esse impedimento, a produção cultural engajada passou a ser realizada num circuito integrado ao sistema (teatro, cinema, disco) e a ser consumida pelos seus próprios integrantes: intelectuais e estudantes da classe média. A perda de contato político com as classes populares e a necessidade de impedir a desagregação convergiram a ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo¹⁴³. Segundo a autora “(...) Esse era talvez o único reduto onde algum público poderia ser aglutinado e onde tornava-se possível um simulacro de militância, com ruidosas e exaltadas manifestações, de resto um tanto limitadas” (HOLLANDA, 2004).

Um das primeiras manifestações artísticas articuladas contra o golpe foi, conforme abordado anteriormente, o *show Opinião*, realizado no Rio de Janeiro em dezembro de 1964. A partir de 1965, a cena teatral carioca sofreu com textos censurados ou proibidos, temporadas canceladas, artistas perseguidos e detenções.

Apesar da censura e da forte repressão, as décadas de 1960 e 1970 experimentaram um momento de grande efervescência cultural. Esse paradoxo foi constatado por MICHALSKI (1985), quando afirmou que o *teatro amoraçado*¹⁴⁴ produziu uma das etapas mais fecundas de sua história. Segundo o crítico

As condições anormais em que o teatro funcionou [entre 1964 e 1984] fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo. (MICHALSKI, 1985, p.7).

O autor identificou uma expressiva modificação no teatro brasileiro a partir de 1966, quando novas tendências estéticas foram esboçadas, iniciando uma revolução na linguagem cênica que foi denominada logo a seguir de *novo teatro*. Códigos de expressão tradicionais foram contestados e substituídos por alternativas novas e provocadoras, ao mesmo tempo em que começaram a ser assimilados os princípios da contracultura, revolução cultural que influenciou toda a arte ocidental produzida no fim da década de 1960. Havia inconformismo e insatisfação com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores que urgiam ser substituídos por comportamentos

¹⁴³ A partir de HOLLANDA, 2004, pp. 30-31.

¹⁴⁴ Yan Michalski cunhou esse termo para se referir ao teatro realizado no período da ditadura militar brasileira (MICHALSKI, 1985, p.8).

radicalmente diferentes¹⁴⁵. Para o crítico, o palco se revelou um terreno fértil para testar tais comportamentos:

Para citar só alguns aspectos do espetáculo afetados por essas reformulações: o predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como elemento determinante da comunicação teatral, é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada à linguagem gestual e a expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres, em que atores e público coexistem sem fronteiras físicas; o conceito de personagem de ficção, a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator, cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria prima temática tão ou mais importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se, por todos os meios, trazer o teatro de volta às suas raízes ritualísticas; o corpo nu em cena é erigido em símbolo dessa volta às origens e, ao mesmo tempo, do impulso de derrubada de tabus que domina o movimento; e a atitude dos artistas em relação ao público torna-se frequentemente agressiva, como se os espectadores fossem representativos da acomodação burguesa que se pretende combater, e como se fosse necessário forçá-los a sair da sua atitude passiva na plateia, para assumir uma participação mais atuante na sua comunicação com o que acontece em cena (MICHALSKI, 1985, p.25).

Esse teatro foi amparado pelas teorias de Antonin Artaud, e também foi influenciado por Jerzy Grotowski e pelas experiências dos americanos do Living Theatre. Assim, Yan Michalski identificou duas tendências opostas na cena brasileira a partir de 1966: o teatro engajado, marcado por uma ampla investigação sobre os temas políticos e sociais (influenciado em todas as instâncias pelas teorias brechtinianas), e o *novo* teatro, representante da contracultura. As novas práticas fomentaram, já no ano seguinte, uma resposta anárquica, irreverente e genuinamente brasileira às pressões do período: a vertente teatral tropicalista.

Segundo Luiz Carlos Maciel “a ideia seminal [do tropicalismo] partiu das artes plásticas, embora denotasse uma confluência de fatores e sentimentos que abraçavam diversos ramos da cultura e das artes” (MACIEL, 1996, p.194).

O movimento tropicalista, como um movimento artístico musical, teve ressonância no teatro e no cinema e envolveu inovações comportamentais, funcionando como uma filosofia de vida. Irreverente, misturou ritmos populares e eruditos com o *rock*, a cultura pop e a psicodelia, estabelecendo uma nova estética. O nome e a fundamentação teórica foram retirados da exposição *Tropicália*, de Hélio Oiticica, e o

¹⁴⁵A partir de MICHALSKI, 1985, pp.24-25.

marco do movimento é considerado o álbum *Panis et Circencis*, um disco manifesto feito coletivamente por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, José Carlos Capinam e Rogério Duprat, lançado em 1968¹⁴⁶.

De acordo com MACIEL (1996) o ano decisivo para o Tropicalismo foi 1967, com a composição das músicas *Tropicália* e *Alegria, alegria*, ambas de Caetano Veloso; *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; a peça *O rei da vela*, encenada por José Celso Martinez Corrêa; e o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. HOLLANDA e GONÇALVES (1982) reconhecem na montagem de *O rei da vela* o início de uma fase libertária no Grupo Oficina e a identificam com o movimento tropicalista:

Em termos teatrais, a recriação do texto de Oswald resgatava o registro da liberdade e da modernidade, um tanto esquecidos num momento em que a fixação na “mensagem” e no conteúdo dominavam a cena cultural. Com *O rei da vela*, o Oficina aproximava-se das sugestões do cinema de Glauber Rocha, especialmente de *Terra em transe*, da renovação conduzida na MPB pelo grupo baiano e do trabalho de vanguarda das artes plásticas. Configurava-se portanto, toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conservadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa ao ideário nacionalista-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano que, lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis et circencis*, (...) agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, pp.64-65).

O movimento tropicalista começou a declinar no final de 1968, com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, seguida do exílio dos artistas. Angela Chaves definiu o tropicalismo na introdução do livro de Luiz Carlos Maciel:

O movimento tropicalista foi um movimento carnalizador: estabeleceu um novo *modus* de relação para a arte, onde as hierarquias e classificações foram definitivamente desrespeitadas em favor do livre contato familiar entre valores e ideias. Sua maior contribuição foi justamente remover barreiras entre gêneros, comportamentos e estilos. Orientou a discussão do novo, provocando um choque de ideias. José Celso e Caetano contribuíram para a revogação de certas “leis”, para a quebra de alguns preconceitos. Suas propostas, no entanto, foram

¹⁴⁶A partir de MACIEL, 1996, pp.193-194.

orientadas de maneira irreverente, debochada, oswaldiana: contra o sério na arte e na cultura, o humor do carnaval tropical. Oswald de Andrade conferia o fundamento intelectual das atitudes carnavalescas que satirizavam as evidências culturais. O tropicalismo realizava o ideal antropofágico, a perspectiva do devorador é o que melhor o caracteriza: a metáfora do antropófago que se alimenta da cultura estrangeira e a mistura com as raízes genuinamente nacionais dirige o movimento. Carnavaização e antropofagia (CHAVES *In*: MACIEL, 1996, p.11).

O tropicalismo foi uma das vertentes que fizeram parte da revolução cultural que marcou o final da década de 1960. A contracultura colocou em debate o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o *rock*. HOLLANDA (2004) observou que, em concomitância com a assimilação das informações procedentes do universo da contracultura – o *underground* – ocorreu uma mudança de foco no interesse político dessa geração, que transferiu uma identificação com o “povo” ou com o “proletariado revolucionário” para uma identificação com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginais, favelados.

No início da década de 1970, a repressão privou a cena teatral de expressivos artistas¹⁴⁷, os grupos de teatro que ainda resistiam se desintegraram e o sistema de produção “avulsa” - quando equipes são formadas especificamente para um espetáculo e depois se desfazem - orientou as realizações. O recrudescimento da ação da censura praticamente impediu a continuação de uma postura contestadora sobre a realidade política nacional, levando o teatro a deixar o posto de veículo privilegiado de resistência que tinha assumido desde o *show Opinião*. Para Yan Michalski, em 1974 a censura e a repressão alcançaram um nível de intensidade que inviabilizou as manifestações teatrais, estabelecendo um impasse:

O teatro começa a assumir que no contexto do momento nacional nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade nacional e nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural tem reais chances de ocupar os palcos e comunicar-se com o público (...). Diante disso, duas saídas se oferecem ao teatro: ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial, ou, em casos de persistência num caminho artisticamente mais ambicioso, uma ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações (MICHALSKI, 1985, p.60).

Michalski confirmou sua opinião sobre a cena, destacando o caminho da “ênfase na sofisticação visual” em sua coluna teatral retrospectiva ao ano de 1974, intitulada *O*

¹⁴⁷ Augusto Boal foi para o exílio, depois de ser preso em São Paulo em 1971, só retornando em 1984; José Celso partiu para o exílio em 1974, assim como muitos outros diretores, dramaturgos, atores e atrizes.

melhor foram os cenários, na qual afirmou que a temporada daquele ano fora excepcional para a cenografia, com “cenários admiravelmente inspirados”¹⁴⁸.

No mesmo ano, a nomeação de Orlando Miranda¹⁴⁹ para a direção do Serviço Nacional de Teatro, deu início a uma gestão profícua cujos resultados apareceram em médio prazo. Mas o panorama cultural só começou a mudar efetivamente a partir de 1979, com a revogação do AI-5, em 01 de janeiro. Os textos teatrais proibidos puderam ser encenados e a liberdade de expressão começou a ser reconquistada. Embora o período de transição entre a abertura política de 1979 e o término da ditadura militar em 1984 ainda tenha apresentado episódios de intolerância, os tempos mais sombrios para o teatro já tinham ficado no passado.

No que diz respeito à espacialidade, a cena da década de 1960 e 1970 foi marcada por uma reação ao espaço cênico tradicional - o velho palco italiano - um movimento que já tinha sido fomentado no início do século XX por encenadores¹⁵⁰ como Georg Fuchs, Max Reinhardt, Jacques Copeau e Erwin Piscator, que almejavam um novo espaço para a cena moderna e realizaram experiências em edificações que contestaram a hegemonia do palco à italiana, mas não romperam totalmente com a relação frontal entre cena e público. Para ROUBINE (1998) as questões que envolvem o espaço destinado à representação foram as grandes interrogações do teatro moderno. Instalou-se uma dupla reflexão, relativa por um lado à arquitetura teatral e à relação que essa arquitetura determina entre público e espetáculo, e relativa por outro à cenografia (ROUBINE, 1998, p.27).

Uma resposta efetiva para as questões que permearam as pesquisas sobre o espaço cênico ocorreu nos anos 1950, com a popularização do espaço em arena nos Estados Unidos. No Brasil, o precursor no resgate e implantação de espaços dessa tipologia foi o Teatro de Arena de São Paulo, seguido de diversas experiências, como, no Rio de Janeiro, os espetáculos no teatro de arena da Praia Vermelha (Faculdade Nacional de Arquitetura) e a criação do Teatro de Arena/ Opinião e do Teatro de Arena da Guanabara.

¹⁴⁸Jornal do Brasil. Coluna Teatro. Caderno B. p. 04. Data: 28/12/1974. O autor destacou as cenografias de *Ensaio selvagem* (Helio Eichbauer); *Avatar* (Luiz Carlos Ripper); *A gaivota* (do argentino Carlos Segóvia, espetáculo em turnê no Rio de Janeiro); *O colecionador* (Eichbauer); *Torre em concurso* (Eichbauer), *Antígona* (Marcos Flaksman); *Dr. Knock* (Flaksman); *Coriolano* (Flaksman); *Cordão encarnado* (Jorge Brandão); *Tropix* (Maurício Sette); *Gaiola das loucas* (Colmar Diniz); e os últimos trabalhos de Joel de Carvalho: *Godspell*, *Somma* e *Vassa Geleznova*.

¹⁴⁹Produtor indicado pela classe teatral e aceito pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga.

¹⁵⁰Richard Wagner foi o pioneiro com a concepção inovadora do *Bayreuth Festspielhaus* em 1876.

A quebra da hegemonia do palco italiano se deu também através de encenações realizadas em locais que não foram originalmente projetados para atividades cênicas - como fábricas desativadas, estacionamentos, galpões, canteiros de obras - e encenações realizadas em espaços ao ar livre. Muitos locais foram adaptados com equipamentos que possibilitam múltiplas organizações espaciais, como cadeiras soltas, seções de arquibancadas móveis e praticáveis moduláveis. As experiências de novas concepções espaciais foram intensificadas a partir do final dos anos 1960, com a explosão dos limites entre cena e plateia¹⁵¹, a encenação de espetáculos itinerantes e as propostas de outras formas de utilização do próprio palco tradicional, como, por exemplo, a ampliação do proscênio, a construção de passarelas de ligação entre o palco e a plateia e a própria instalação dos equipamentos para o público no palco e a adaptação do espaço da plateia para a cena.

Nesse contexto, a cenografia sofreu diversas transformações: foi influenciada pelos princípios épicos de Brecht para atender às propostas de um teatro engajado, se reinventou em espaços alternativos ao tradicional palco à italiana e se adequou à aproximação ou mesmo à integração dos espaços destinados à cena e ao público, explodiu em cores e elementos alegóricos nas obras tropicalistas, gerou espaços confinados que refletiam a situação de opressão da época, inseriu metáforas e analogias para burlar a censura, se despojou para dar espaço aos *happenings*, e se desconstruiu para oportunizar experiências sensoriais.

3.2. Notas sobre os cenógrafos na cena carioca dos anos 1960/1970.

Com a crise instaurada no TBC, na década de 1960 artistas dissidentes da companhia paulista retornaram ou passaram a residir no Rio de Janeiro iniciando novas associações, e uma nova geração de diretores formou seus primeiros grupos. Neste complexo panorama, inserido também em um novo contexto político, destacamos a atuação das companhias Teatro dos Sete, Companhia Tônia-Celi-Autran, Companhia de Cacilda Becker¹⁵², o núcleo teatral do CPC da UNE, o Grupo Opinião, o Teatro Jovem,

¹⁵¹Duas encenações do diretor argentino Victor Garcia - *O cemitério de automóveis* (1968), de Fernando Arrabal e *O Balcão* (1969), de Jean Genet - realizadas pelo Teatro Ruth Escobar (SP), revolucionaram o espaço cênico e transformaram a relação cena e plateia.

¹⁵²A grande atriz, que teve uma importante atuação também como liderança artístico-política, sofreu uma hemorragia cerebral durante uma apresentação de *Esperando Godot*, em 1969, falecendo depois de permanecer cinco semanas em coma.

o grupo do Teatro do Rio (que funda o Teatro Ipanema), o Grupo Comunidade, as encenações de Ziembinski e o trabalho desenvolvido pelos diretores Ivan de Albuquerque (1932-2001), Flávio Rangel (1934-1988), Antônio Abujamra (1932-2015), Amir Haddad (1937), Paulo Afonso Grisolli (1934-2004), Tite de Lemos (1942-1989) e Aderbal Freire Filho (1941), como representativos da produção carioca do período.

Cenógrafos veteranos ou reconhecidos por sua atuação na década anterior, como Gianni Ratto, Luciano Trigo, Campello Neto¹⁵³, Pernambuco de Oliveira, Fernando Pamplona, Anísio de Medeiros, Arlindo Rodrigues, Napoleão Moniz Freire¹⁵⁴ e Júlio Senna¹⁵⁵ continuaram atuando. Entre as mulheres, o destaque continuou sendo Bellá Paes Leme e Anna Letycia¹⁵⁶, ao lado de Sarah Feres¹⁵⁷ e Marie-Claire Vaneau. Junto a estes surgiu um grupo de jovens cenógrafos que teve uma ativa participação nas renovações ocorridas no campo da cenografia: Marcos Flaksman (1944), Helio Eichbauer (1941-2018), Flávio Império (1935-1985), Joel de Carvalho (1930-1974) e

¹⁵³ Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto (1924-1989), de família pernambucana, nasceu no Rio Grande do Sul, mas cresceu no Recife. Em 1958 transferiu-se para o Rio de Janeiro e em 1960 fixou-se em São Paulo. Foi cenógrafo, figurinista, pesquisador e, a partir de 1968, professor da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Campello Neto se destacou como cenógrafo de televisão, enquanto continuou realizando trabalhos para teatro. Na década de 1960, realizou, para temporadas no Rio de Janeiro, as cenografias de *Feitiço* (1963), direção de Nydia Lícia, *Onde canta o sabiá* (1966), dirigido por Paulo Afonso Grisolli, *Oh! Que delícia de guerra* (1966/1967), direção de Ademar Guerra; *Um dia na morte de Joe Egg* (1968), direção de Antônio Ghigonetto, *A fiaca* (1968), direção de Benjamin Cattan e *O segundo tiro* (1969), direção de Abujamra e Benjamin Cattan. Recebeu Menção Honrosa X Bial de São Paulo pelo conjunto de trabalhos para televisão. Ver: VIANA, Fausto. *O percurso cenográfico de Campello Neto*. Uma vida dedicada à cenografia. São Paulo, 2010.

¹⁵⁴ O versátil artista (cenógrafo, figurinista e ator) faleceu em 1971, aos 43 anos, por problemas cardíacos.

¹⁵⁵ Júlio Senna (1914-1988), arquiteto e influente decorador da alta sociedade, recebeu o Prêmio Molière de “Melhor Cenógrafo” de 1964, por *O preço de um homem*, direção de Maurice Vaneau para a Companhia Cacilda Becker.

¹⁵⁶ Anna Letycia, destacada artista plástica e gravadora, atuou como cenógrafa principalmente junto ao Teatro Tablado, onde estreou em 1958 no espetáculo *A bruxinha que era boa*. Em 1960, recebeu o Prêmio “Revelação de Cenógrafo”, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), por *O cavaliño azul* e em 1963 o Prêmio Padre Ventura, do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT) como “Melhor cenógrafa e figurinista” por *O médico à força*, de Molière. Além de *O cavaliño azul* e *O médico à força*, Anna Letycia fez a cenografia para *Maroquinhas Fru-Fru* (1961), *Arlequim, servidor de dois patrões* (1965), *As Interferências* (1966), *O piquenique no Front*, de Arrabal (1966), *O diamante do Grão-Mogol* (1967) e *Maria Minhoca* (1968), todas produções do Teatro Tablado dirigidas por Maria Clara Machado, com exceção de *O piquenique no Front*, dirigida por Ivan de Albuquerque. Ver pequena biografia sobre a artista no Capítulo 1, Item 1.3.

¹⁵⁷ Sarah Feres, formada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD-SP) fez *O inoportuno* (1964), direção de Antônio Abujamra, mas ficou conhecida na cena carioca a partir de 1967, com *Coronel de Macambira* (1967), para o TUCA-Rio, direção Amir Haddad; *A navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos, direção de Fauzi Arap; e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* (1968/ 1969), de Antônio Bivar. Feres foi premiada com a “Medalha de Ouro” por sua participação na X Bial de São Paulo (1969) e com o “Prêmio Governador do Estado da Guanabara” como “Melhor Cenógrafo” (1970), pelo conjunto dos trabalhos: *O escorpião de Numância*, *A Relação* e *Seu tipo inesquecível*. A artista lecionou no Curso de Teatro da Universidade do Pará.

Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996). Também se destacaram como cenógrafos na década de 1970 Colmar Diniz (1940), Maurício Sette (1949-2000), Naum Alves de Souza (1942-2016) e Germano Blum (1932-1989), entre outros.

No período, o teatro carioca contava com diversas premiações: o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT); o Troféu Padre Ventura, instituído pelo Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT)¹⁵⁸ em 1958; o Prêmio Governador do Estado da Guanabara, mantido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado; o Prêmio do Jornal O Globo e o Prêmio Molière. As comissões julgadoras, em sua maioria, foram compostas por críticos especializados em teatro, fato que contribuiu para legitimar um possível panorama da cena teatral carioca, visto através dos eleitos como os “melhores” de cada temporada. Na pesquisa pelos nomes dos ganhadores dos prêmios na categoria “cenário”, constatamos que os profissionais mais laureados da década de 1960 no Rio de Janeiro foram Gianni Ratto, Anísio de Medeiros, Marcos Flaksman, Flávio Império e Helio Eichbauer, seguidos, na década seguinte, por Joel de Carvalho e Luiz Carlos Mendes Ripper.

O “Molière - Prêmio Air France de Teatro”, criado em 1963 a partir de sugestão de seu diretor de publicidade José Luiz Abreu, foi um dos prêmios de maior prestígio do teatro brasileiro¹⁵⁹. Patrocinado pela companhia aérea francesa, o Prêmio Molière contemplava anualmente os destaques da cena carioca e paulista, inicialmente em seis categorias: ator, atriz, direção, autor brasileiro, cenografia e figurino e categoria especial (posteriormente foi acrescentada uma categoria para contemplar o teatro infantil). Os vencedores recebiam, como prêmio, uma estatueta com o busto de Molière e uma passagem de ida e volta para a França¹⁶⁰. O levantamento dos cenógrafos premiados entre 1963 e 1980 reflete a intensa participação da nova geração de artistas na cena teatral carioca do período. Segue a tabela com os nomes dos cenógrafos laureados:

¹⁵⁸Fonte: MICHALSKI, Yan. *Os “Padre Ventura” do CICT*. Jornal do Brasil. Data: 10/12/1964. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

¹⁵⁹O Prêmio Molière - Air France foi realizado entre 1963 e 1994.

¹⁶⁰As primeiras edições ofereciam um prêmio em dinheiro. A passagem de ida e volta à Paris foi oferecida a partir da premiação de 1965.

Prêmio Molière – Air France de Teatro: Premiados como “Melhor Cenógrafo” de espetáculo carioca:		
Ano	Nome	Obra
1963	Anísio de Medeiros	<i>O círculo de giz caucasiano</i>
1964	Júlio Senna	<i>O preço de um homem</i>
1965	Marcos Flaksman	<i>A vida impressa em dólar</i>
1966	Flávio Império	<i>Andorra/ Os inimigos</i>
1967	Helio Eichbauer	<i>Verão</i>
1968	Marcos Flaksman	<i>Hipólito</i>
1969	Helio Eichbauer	<i>A noite dos assassinos/Antígona/A Celestina</i>
1970	Joel de Carvalho	<i>A dama do camarote/Agamêmnon/Fim de jogo/Depois do Corpo</i>
1971	Luiz Carlos Ripper	<i>Hoje é dia de Rock</i>
1972	Joel de Carvalho	<i>Por mares nunca dantes navegados/ Tango</i>
1973	Arlindo Rodrigues	<i>Botequim</i>
1974	Luiz Carlos Ripper	<i>Avatar</i>
1975	Marcos Flaksman	<i>Pano de boca</i>
1976	Germano Blum	<i>O último carro</i>
1977	Maurício Sette	Conjunto de trabalhos
1978	Colmar Diniz	<i>Arte Final</i>
1979	Maria Carmem	<i>O fado e a sina</i>
1980	Colmar Diniz	<i>D. Quixote de La Pança</i>

Antes de abordarmos a atuação dos cenógrafos da nova geração, consideramos importante sublinhar a participação de Gianni Ratto também na cena das décadas de 1960 e 1970. O artista, depois de uma breve estadia na Itália, voltou ao Brasil em 1959 para fundar o Teatro dos Sete, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, no Rio de Janeiro. Durante os sete anos de existência da companhia, Ratto assinou as cenografias de praticamente todos os espetáculos¹⁶¹. Em paralelo às atividades desenvolvidas pelo grupo, trabalhou com diversas outras companhias, como diretor, cenógrafo ou ambos, como em *Rasto Atrás* (1967), de Jorge Andrade. Destacamos a sua parceria com Ziembinski, atuando como cenógrafo de produções

¹⁶¹Com exceção de *A mulher de todos nós*, cujo cenógrafo foi João Maria dos Santos. O cenotécnico que trabalhou com Gianni Ratto em todas as produções do Teatro do Sete foi Dorloff Lopes.

dirigidas por este para a Companhia Cacilda Becker, Companhia Brasileira de Comédia e Grupo Teatro Jovem, e a colaboração, em dois espetáculos, com o Grupo Opinião: *Se correr o bicho pega... Se ficar o bicho come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, como diretor e cenógrafo, e *A saída, onde fica a saída?* (1967) de Ferreira Gullar, como cenógrafo e iluminador. Ratto também dirigiu e fez a iluminação de *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1968), de Vianninha, e em 1975 dirigiu, fez a cenografia e a iluminação de *Gota d'Água*, de Vianninha, Paulo Pontes e Chico Buarque, estrelada por Bibi Ferreira (1922-2019).

A ativa atuação de Gianni Ratto na cena carioca dos anos 1960 foi corroborada com a fundação, em 1968, do Teatro Novo, realização de um antigo projeto do artista que funcionou durante um breve período em função da forte repressão exercida pelo Governo Militar sobre as atividades artístico-culturais e seus promovedores. O Teatro Novo¹⁶² era um espaço cultural que possuía sala de espetáculos com capacidade para mil pessoas e contava com biblioteca, bar, livraria e loja de discos. Em uma experiência inédita no Brasil, o Teatro Novo desenvolveu atividades diferenciadas: além de cursos, palestras e apresentações de dança, teatro, música e bonecos, manteve uma companhia de ballet e um núcleo de teatro cujos participantes recebiam ajuda de custo, refeições diárias, assistência médica e outras garantias trabalhistas. Um ano após sua abertura, as atividades do Teatro Novo foram interrompidas¹⁶³ por tropas militares enviadas pelo DOPS e o espaço teve seu funcionamento proibido.

3.3. Uma nova geração de cenógrafos brasileiros: Marcos Flaksman, Helio Eichbauer, Luiz Carlos Mendes Ripper, Flávio Império e Joel de Carvalho.

O que cada época cria não é a representação do espaço, mas o espaço em si, quer dizer, a visão que os homens têm do mundo num dado momento (FRANCASTEL, 1970, p.143).

Com o intuito de contextualizar o ambiente teatral da década de 1960/1970, visto sob o ângulo estético visual, procuramos reconhecer tendências e estabelecer relações entre os trabalhos de representantes de uma criativa geração de cenógrafos - nascidos

¹⁶²O TN funcionou no local do antigo Teatro República, na Rua Gomes Freire atual nº 474, onde hoje funcionam os estúdios da TV Brasil. O Teatro República fora arrendado pelo empresário Paulo Ferraz e sofreu uma reforma para adequar suas instalações à proposta. A diretoria foi composta por: Paulo Ferraz (Diretor Geral), Gianni Ratto (Diretor Artístico), Fernando Pamplona (Diretor Técnico), Tatiana Memória (Coordenadora) e Agostinho Conduru (Diretor Administrativo).

¹⁶³Ver RATTO, Gianni. *A mochila do Mascate*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p.131.

nos anos 1930/1940 - que surgiram na cena brasileira sessentista provocando uma revolução na cenografia: Marcos Flaksman, Luiz Carlos Mendes Ripper, Helio Eichbauer, Flávio Império e Joel de Carvalho.

Yan Michalski cunhou o termo “arquitetos-cenógrafos” para se referir a essa geração, mas dentre estes cinco artistas, somente Flaksman, Joel e Flávio se formaram em arquitetura. Ripper cursou disciplinas de letras, artes, cinema e arquitetura na UNB e Eichbauer, depois de interromper o curso superior de filosofia, teve uma formação especializada em cenografia e arquitetura cênica na Universidade de Praga. A obra desenvolvida por estes artistas nas décadas mencionadas refletiu, a partir das personalidades distintas e especificidades dos processos de trabalho de cada um, as tendências cênicas e a própria visão de mundo daquela geração.

O paulista Flávio Império foi o pioneiro do grupo. Começou a fazer cenografia em 1956, no Grupo de Arte dramática da Comunidade Cristo Operário (SP) e estreou profissionalmente em 1959, no Teatro de Arena de São Paulo. Entre muitos trabalhos representativos, podemos mencionar, nos anos 1960, as cenografias de Império para *Os fuzis da mãe Carrar* (1962), *Um bonde chamado desejo* (1962), *Depois da queda* (1964), *Andorra* (1964), *Ópera dos três vinténs* (1964), *Arena conta zumbi* (1965), *Os inimigos* (1966) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Flávio Império já era um cenógrafo experiente e premiado quando estreou no Rio de Janeiro, em 1968, no espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

Arquiteto e artista visual, Flávio Império convergiu para a criação cênica procedimentos que refletiam conceitos da arquitetura moderna e pesquisas sobre as matrizes da cultura nacional, desenvolvendo ao longo de sua carreira uma linguagem marcada pelo caráter artesanal e pela incorporação crítica de elementos e materiais representativos da cultura brasileira. Ele foi o primeiro artista brasileiro a se confrontar com as especificidades do espaço cênico em arena e suas relações com a cenografia. De acordo com Mariângela Alves de Lima (1999), em sua primeira experiência como cenógrafo profissional¹⁶⁴, Flávio Império optou por um tratamento não ilusionista da cena, elegendo o chão como elemento de sustentação da concepção cenográfica e atribuiu uma função simbólica ao objeto.

O espaço em arena, ao romper com a perspectiva ilusionista que marcou a estruturação cenográfica da caixa cênica italiana - construída a partir de um ângulo de

¹⁶⁴Espectáculo *Gente como a gente* (1959), de Roberto Freire, dirigido por Augusto Boal.

visão privilegiado, o “olhar do príncipe” - requer uma solução cenográfica que possibilite a visibilidade por todos os ângulos, promovendo uma democratização da recepção. A organização espacial de um teatro de arena coberto oferece como suporte para a cenografia o teto e piso, não permitindo a ocultação dos elementos de produção do espetáculo, como varas, equipamentos de iluminação e elementos de cenografia suspensos. A exposição da produtividade da cena se afinava com as teorias de Brecht, em plena disseminação no Brasil dos anos 1960.

Para LIMA (1999), na década de 1960 e parte dos anos 1970, a teoria brechtiana apontou os caminhos da concepção visual do espetáculo. Influenciados pelos fundamentos do teatro épico de Brecht, que deveriam promover no espectador uma atitude crítica e distanciada perante as personagens e em consequência, perante a obra, os cenógrafos criaram espaços que romperam com o ilusionismo, desnudando a caixa cênica, revelando os instrumentos de produção do espetáculo e utilizando projeções e cartazes para ilustrar a ação.

Elegemos alguns trabalhos da nova geração de cenógrafos que podem representar tendências estéticas do período, iniciando com *Depois da queda* (1964), de Arthur Miller, espetáculo dirigido por Flávio Rangel para o Teatro Popular de Arte. Para o espetáculo, em cena registrada na ilustração 36, Flávio Império concebeu uma cenografia limpa, abstrata, de linhas geométricas, composta por praticáveis de diferentes alturas, limitada nas laterais por reguladores verticais (pernas) e ao fundo por um ciclorama.

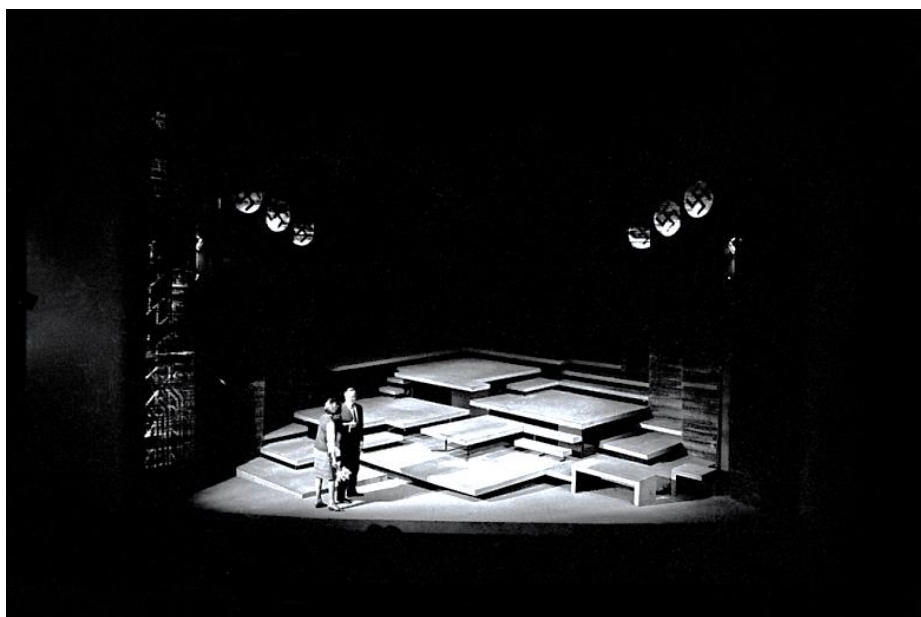


Ilustração 36 – Aracy Balabanian e Paulo Autran em cena em *Depois da queda* (1964).

Foto: Benedito L. Toledo/ Fonte: <http://www.flavioimperio.com.br>

A influência de Adolphe Appia e da estética abstrata observada nesta criação de Flávio Império, se fez presente também no trabalho desenvolvido no mesmo período por seus contemporâneos, como a cenografia de Marcos Flaksman para *Mortos sem sepultura* (1965), de Sartre (ilustração 38), e a cenografia de Helio Eichbauer para *As troianas* (1966), de Eurípedes, versão de Sartre (ilustração 39), ambas dirigidas por Paulo Afonso Grisolli.

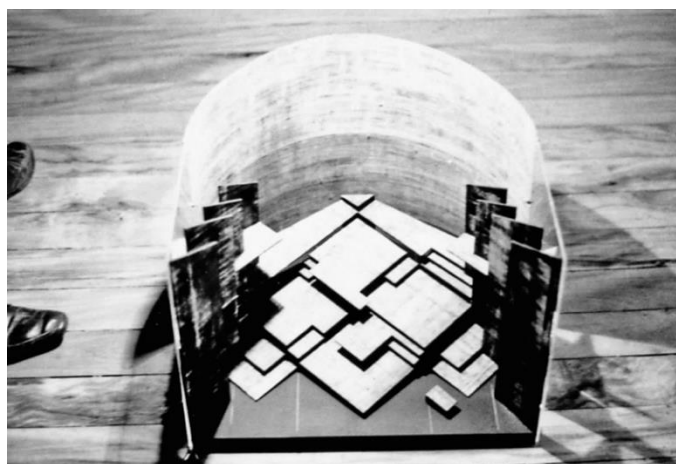


Ilustração 37 – Maquete de *Depois da queda* (1964), cenografia de Flávio Império.
Fonte: <http://www.flavioimperio.com.br>

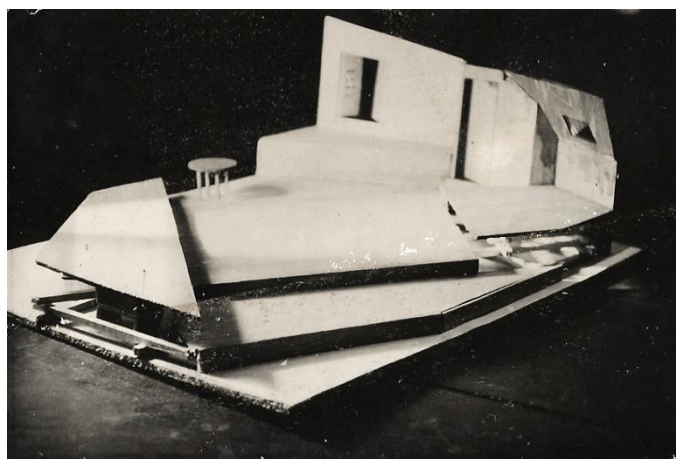


Ilustração 38 – Maquete de *Mortos sem sepultura* (1965), cenografia de Marcos Flaksman.
Acervo: Marcos Flaksman.

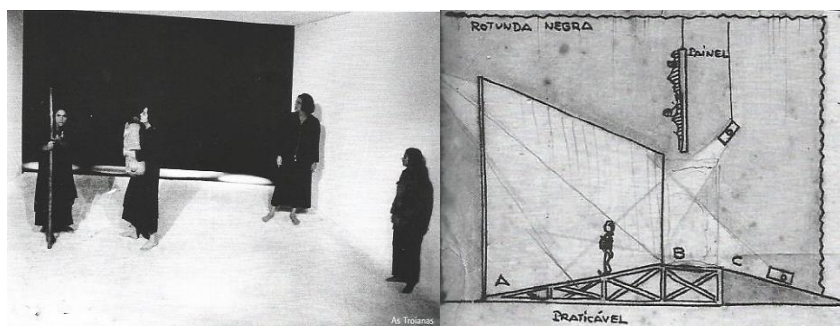


Ilustração 39 – Cena e desenho de Helio Eichbauer para *As troianas* (1966).
Fonte: Reprodução da Revista Chronos nº1.

Os limites entre palco e plateia foram atenuados na cenografia de Flávio Império para *Roda Viva*, encenada em 1968 (ver ilustração 40), refletindo uma tendência da vanguarda mundial surgida a partir das experiências de Jerzy Grotowski (1933-1999) e seu colaborador Jerzy Guravski no início da década de 1960, na Polônia. Grotowski foi um dos idealizadores do *teatro pobre*, que previa a participação de atores e espectadores em um espaço compartilhado. Segundo ROUBINE (1998, p.101), o ato teatral, dentro da perspectiva grotowskiana, requeria uma considerável redução de distâncias para que o ator pudesse agir diretamente sobre alguns espectadores. As experiências de Grotowski, ao transformar a condição do espectador, revolucionaram a tradição cenográfica ocidental.



Ilustração 40 – Cena de *Roda Viva* (1968) com a passarela de ligação entre o palco e a plateia.

Fonte: <http://www.flavioimperio.com.br>

A proposta de Império de aproximar cena e público foi compartilhada e explorada com propriedade, no mesmo período, por Joel de Carvalho, assim como por Luiz Carlos Mendes Ripper - já na sua primeira colaboração para o teatro, em *Hoje é dia de rock* (1971) - e por Helio Eichbauer em trabalhos como *A viagem* (1972).

Para ROUBINE (1998)

A década de 1960 marca (...) um ponto culminante na evolução da prática teatral contemporânea. Em matéria de espaço cênico, assiste-se à uma verdadeira explosão da estrutura à italiana. É também pela primeira vez que se vê um número tão elevado de experiências cujo radicalismo conquista a adesão do público (ROUBINE, 1998, p. 116).

Integrar público e cena foi uma das propostas de Joel de Carvalho nos processos de transformação espacial desenvolvidos junto ao Grupo Comunidade¹⁶⁵, associação de artistas que realizou suas atividades em uma sala do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Para Yan Michalski¹⁶⁶, a cenografia de Joel para *Parábola da megera indomada* (1968) - primeiro espetáculo do grupo, adaptado e dirigido por Paulo Afonso Grisolli - deu início às propostas de reformulação do espaço cênico no Rio de Janeiro. Segundo crítica de Yan Michalski escrita em 1970, os espectadores sentavam-se em qualquer lugar do salão onde aconteceu o espetáculo, sendo envolvidos pela ação que ocupava toda a área da sala.

O princípio de aproximar o público do *acontecimento teatral* continuou marcando as pesquisas do grupo Comunidade nas encenações seguintes. Para *Agamêmnon* (1970), de Ésquilo, direção de Amir Haddad, Joel definiu uma área retangular onde construiu uma estrutura com passarelas e praticáveis em níveis diferentes, munidos de alçapões e suportes aéreos que poderiam ser usados pelos atores (ilustrações 41 e 42), enquanto os espectadores eram inseridos no mesmo espaço. A cenografia foi definida como um *cenário-andaime* pelo crítico Henrique Oscar, que também destacou a tonalidade vermelho-sangue em toda a obra: cenário, figurino e maquiagem¹⁶⁷.



Ilustração 41 – Ensaio de *Agamêmnon*. MAM (1970)
Roberto de Cleto e Jaqueline Lawrence.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte

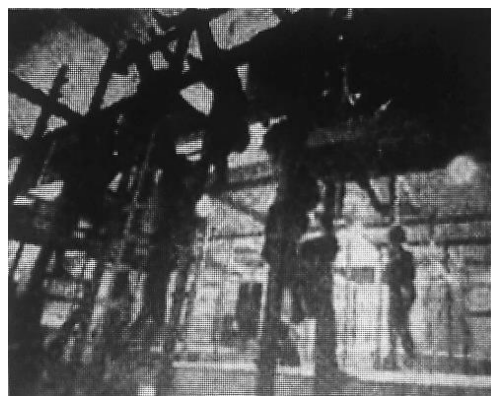


Ilustração 42 – *Agamêmnon* (1970)
Reprodução de O Jornal-RJ (04/12/1970)

¹⁶⁵A Comunidade, grupo de teatro experimental fundado por Amir Haddad e Paulo Afonso Grisolli, realizou quatro espetáculos: *Parábola da megera indomada* (1968), uma adaptação de Shakespeare dirigida por Grisolli, *A Construção*, de Altimar Pimentel (1969), *Agamêmnon*, de Ésquilo (1970) e *Depois do corpo*, de Almir Amorim, os três últimos dirigidos por Amir Haddad.

¹⁶⁶Ver: MICHALSKI, 2004, pp. 210-211. Título: *Joel, um profissional amador*. Coluna publicada originalmente no Jornal do Brasil, Caderno B, p.02. Data: 10/09/1974.

¹⁶⁷Fonte: Diário de Notícias-RJ. Título: *Agamêmnon pela Comunidade*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Data: 17/06/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O uso de estruturas de andaime já tinha marcado a cena carioca do ano de 1970 com a cenografia de Marcos Flaksman para o musical *Alice no país divino maravilhoso*, no Teatro Casa Grande, mas sem a proposta de integração cena-plateia.

No espetáculo seguinte do grupo Comunidade, *Depois do corpo* (1971), o lugar destinado ao público foi o próprio chão da sala, entre os tablados e biombos que compunham a cenografia de Joel de Carvalho (ilustração 43).



Ilustração 43– *Depois do Corpo* (1971). Em cena: Mário Jorge e Rubens Araújo. FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Joel começou a atuar como cenógrafo em 1958 no Teatro Tablado, dois anos após Flávio Império ter iniciado sua atuação amadora em São Paulo. O artista deixou o Tablado para estudar e trabalhar na Europa¹⁶⁸, onde residiu durante os primeiros anos da década de 1960. No regresso ao Brasil, retomou com vigor a carreira de cenógrafo e figurinista, realizando, a partir de 1967, trabalhos que o elevaram a um dos principais cenógrafos brasileiros. Joel de Carvalho desenvolveu uma expressiva produção¹⁶⁹, interrompida em 1974 por seu falecimento, aos 44 anos, em decorrência de um câncer. Tania Brandão procurou definir a obra do artista:

Um espaço de invenção em movimento, distante da ambientação utilitária, da decoração e da arquitetura enquanto mero artifício para ocupação racional do espaço - talvez esta fosse uma forma eficiente para definir a cenografia de Joel de Carvalho. Prolongando a lição moderna, poética, de Santa Rosa, inspirando-se nas revoluções decisivas propostas por Flávio Império, Joel de Carvalho foi um cenógrafo do teatro moderno preso ao tema do esgotamento da modernidade. Assim, o seu trabalho rompeu com a ideia de uma

¹⁶⁸ Estudou desenho industrial na Suécia (1960), e atuou como arquiteto na França.

¹⁶⁹ Entre 1967 e 1974 realizou mais de sessenta trabalhos.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349631/joel-de-carvalho>

composição da cena como quadro ou moldura, explorou as possibilidades de diluição dos limites do palco, pesquisou a estrutura e a realidade objetiva dos objetos e dos materiais usados em cena, propondo uma cenografia que era efetivamente arte da cena, ruptura com todas as facilidades convencionais (BRANDÃO, em depoimento à Johana Albuquerque, 23/10/2001)¹⁷⁰.

Entre muitos trabalhos representativos, podemos citar, além das já mencionadas cenografias para o Grupo Comunidade, as cenografias de Joel para *Galileu Galilei* (1968) e *O beijo no asfalto* (1970), ambas para o Teatro Oficina; *Por mares nunca dantes navegados* (1972), dirigido por Paulo Afonso Grisolli; *Um grito parado no ar* (1974), de Gianfrancesco Guarnieri, dirigido por Fernando Peixoto; e *Somma* (1974), criação coletiva orientada por Amir Haddad.

Para *Galileu Galilei*, de Brecht, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, o artista concebeu uma cenografia cujo elemento marcante era uma grande grade de ferro que, disposta sobre a área superior da cena (ilustração 44), era maquinada no decorrer do espetáculo de maneira a fechar a parte frontal da cena, “aprisionando” os atores no palco nas cenas finais (ilustração 45). Para esta movimentação, foram construídas duas estruturas de ferro, com varandas, dispostas nas laterais do palco. A cenografia continha um tablado branco no centro, que recebia composições com tapadeiras de revestimento metálico, placas indicativas, mobiliário e adereços cênicos (ilustração 46). O pano de fundo claro contrastava com o fechamento escuro das estruturas laterais.



Ilustração 44 – Samuca em cena de *Galileu Galilei* (1968).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

¹⁷⁰Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349631/joel-de-carvalho>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



Ilustração 45 – Cena de *Galileu Galilei* (1968).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 46 – Cena de *Galileu Galilei* (1968).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Par a cenografia do espetáculo *Por mares nunca dantes navegados* (1972), uma adaptação de Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos sobre a obra de Luiz de Camões, dirigido por Grisolli no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Joel de Carvalho concebeu uma grande construção de madeira que remetia a um navio, delimitada ao fundo por um ciclorama de cor clara e sem fechamento da caixa nas laterais, assumindo a visibilidade de parte da estrutura do palco do Theatro Municipal (ilustração 47).



Ilustração 47 – Paulo César Pereio e elenco em cena de *Por mares nunca dantes navegados* (1972).
Foto: Carlos. FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

A estética construtivista e o teatro brechtiniano se impuseram na espacialidade da cena brasileira, de forma recorrente, através da exposição da estrutura dos elementos construtivos da cenografia e do desnudamento da caixa cênica. Marcos Flaksman, na sua primeira cenografia, realizada em 1964 para *A tempestade*, construiu um tablado estruturado em tubos de ferro, que foi montado sobre o palco italiano do então Teatro Nacional de Comédia, remetendo ao construtivismo. Em *A vida impressa em dólar* (1965), inovou ao combinar um cenário de inspiração realista com a exposição das paredes e elementos da caixa cênica do Teatro Dulcina, assumindo as varandas do palco na cenografia, influenciado pelas teorias brechtinianas, que também nortearam suas pesquisas para as cenografias realizadas em duas peças do autor, *Terror e Miséria do III Reich* (1966) e *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* (1966).

A aplicação, na cena brasileira, da estética construtivista, foi uma adaptação dos princípios teóricos que regeram o movimento. Surgido na Rússia no contexto político pós Revolução de 1917, o construtivismo foi um movimento artístico-político de vanguarda que redefiniu a função da arte: esta deixou de ser apenas decorativa para ser funcional, característica que corresponderia aos requisitos da nova sociedade industrial estabelecida na Rússia naquele momento. O objetivo dos artistas construtivistas russos do princípio do século XX era criar uma estética revolucionária que promovesse uma nova relação entre o público e a arte, em que esta integrasse a vida cotidiana e estivesse acessível a todos. O construtivismo, pensado como “arte construída”, se articulou

também com a arquitetura, resultando na inserção de materiais da construção civil, como o ferro, a madeira e o vidro, na criação de uma obra de arte (CAPPELLARI, 2016).

O construtivismo russo teve sua primeira manifestação teatral no espetáculo *O corno magnífico*, de Fernand Crommelynck, encenado por Vsevolod Meyerhold (1874-1940) em 1922¹⁷¹, com cenografia de Liubov Popova (1889-1924). Meyerhold desenvolveu a Teoria da Biomecânica, que aplicou os conceitos construtivistas na forma de atuação dos atores. Para *O corno magnífico*, Meyerhold quis uma solução cenográfica que não precisasse de um espaço cênico com urdimento, ou seja, que não utilizasse elementos suspensos em uma armação superior ou um teto. A cenografia deveria se apoiar no chão e assim, tornando-se independente do equipamento técnico da caixa cênica italiana, poderia ser montada em qualquer lugar, prescindindo do palco tradicional (AKSENOV, 1964). A ideia de desvincular a cenografia da caixa cênica está atrelada a importância dada ao ator na pesquisa de Meyerhold (PICCON-VALLIN, 2006, p.24). Para Ivan Aksenov, a realização de *O corno magnífico* trouxe uma primeira solução prática aos problemas postos pelo construtivismo. O princípio fundamental desse espetáculo, de não se recorrer ao urdimento, foi mantido nas encenações construtivistas seguintes:

Rejeitando a “decoração do palco” o construtivismo punha a armação a nu: construía um dispositivo com diversos elementos, modificando as dimensões e as formas em função das suas necessidades, isto é, em função da concepção de conjunto da encenação. Certos elementos do dispositivo de *Cocu* formaram uma combinação que, depois, seria invariavelmente retomada em todas as encenações construtivistas (AKSENOV In: REDONDO JUNIOR, 1964, p.130).

PICCON-VALLIN (2006) define a cenografia de *O corno magnífico* como “um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator”. Liubov Popova criou uma cenografia com escadas, rampas, plataformas sobre andaimes, portas giratórias, rodas e criações próprias para a execução de movimentos biomecânicos. A estrutura cenográfica foi montada em uma caixa cênica desnuda: todos os panejamentos foram retirados, deixando à mostra a parede de tijolos do fundo do palco. Também os elementos consistiam somente de sua estrutura e os mecanismos das engrenagens ficavam expostos, criando uma imagem que remete a uma grande máquina do mundo industrial. Todos os elementos eram funcionais: podiam ser ocupados e/ou

¹⁷¹No mesmo ano, Meyerhold encenou *A morte de Tarelkin*, com cenografia de Varvara Stépanova (1894-1958).

utilizados pelo ator. Alguns espaços eram propositalmente estreitos, possuíam altura e não contavam com guarda-corpo, assim como rampas íngremes não possuíam corrimão: o dispositivo exigia dos atores o domínio e equilíbrio corporal - a consciência de si no espaço¹⁷² - pretendido com a prática dos exercícios de biomecânica.

AKSENOV (1964) listou os três princípios da cenografia construtivista: a construção linear a três dimensões; o ritmo visual, determinado por efeitos cuja natureza não era nem pictural, nem em relevo; e a inclusão no dispositivo unicamente de partes construtivas ativas, necessárias ao trabalho do ator (todos os elementos em cena deveriam servir ao ator).

Reproduzimos a definição de Raymond Cogniat para o cenário arquitetural¹⁷³ russo:

O cenário arquitetural (...) não aceita nenhuma representação realista e se resume a uma combinação de andaimes, escadas, estrados praticáveis, reduzindo a concepção da cenografia aos seus elementos construtivos, puros como um esquema, como uma abstração, como a demonstração de um teorema de geometria; solução de austeridade intransigente que não quer mal entendidos e pretende não se impor por seduções exteriores (COGNAT *In*: REDONDO JÚNIOR, 1964.).

Para além das teorias que motivaram o movimento construtivista russo, a estética construtivista que esteve em voga na cena brasileira solucionava parte dos impedimentos técnicos impostos pela inadequação (ou falta de adaptação) dos locais que foram transformados em espaços cênicos nas diversas experimentações dos anos sessenta e setenta do século XX, e favorecia também a cenografia dos espetáculos realizados nos teatros de arena. As construções apoiadas no chão, prescindindo de urdimento, puderam ser montadas em qualquer lugar onde houvesse um piso nivelado; elementos com sua armação exposta e estruturas vazadas permitiam a visão da cena através de si, beneficiando a visibilidade do público que envolvia a cena central dos espaços em arena.

¹⁷²A. LEVINSKI sobre a Biomecânica de Meyerhold: O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço. [...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento no palco. E ainda o culto ao desenho. O desenho se torna um valor em si e um dos recursos cênicos fundamentais. [...] É o movimento de um teatro no qual quem age não é o personagem, mas o ator que o representa (LEVINSKI *In*: PICCON-VALLIN, 2006, p.53).

¹⁷³A tradução portuguesa (de Redondo Júnior) utilizou a palavra “arquiteturado”.

As cenografias de Marcos Flaksman para *Os convalescentes*, de 1970 (ilustração 48); de Helio Eichbauer para *Verão*¹⁷⁴, de 1968 (ilustração 49); e de Joel de Carvalho para *Agamêmnon*, encenada em 1970 (ilustrações 41 e 42), são expoentes dessa estética.

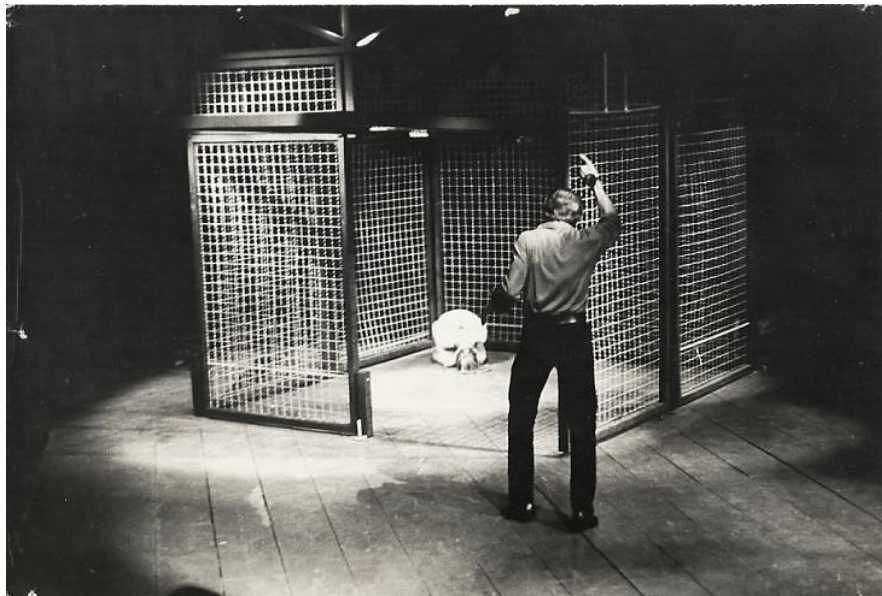


Ilustração 48 – Cena de *Os convalescentes* (1970) com cenografia de Flaksman.
Arquivo: Marcos Flaksman

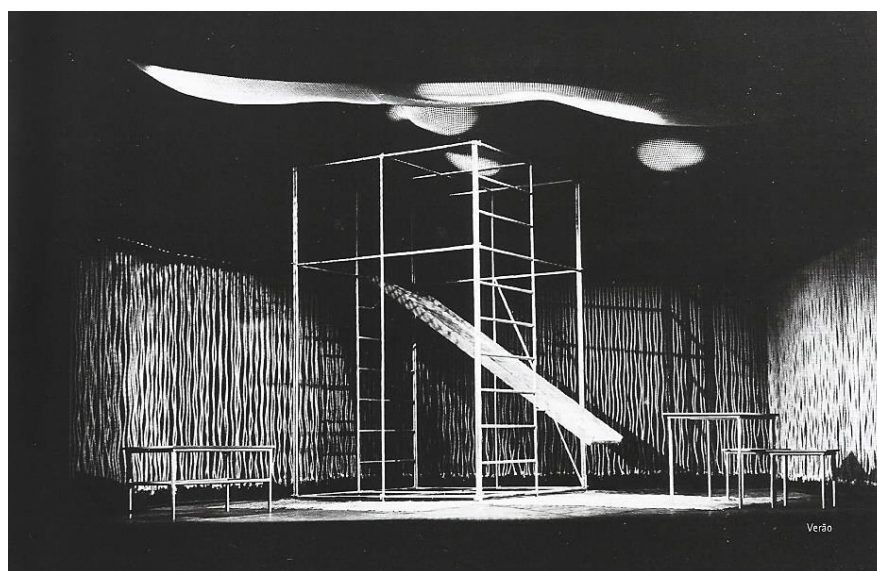


Ilustração 49 – Cenografia de Helio Eichbauer para *Verão* (1968).
Reprodução da Revista Chronos nº1.

¹⁷⁴*Verão*, de Roman Weingarten, com direção de Martim Gonçalves. Na descrição de Eichbauer: “Um jardim estruturado para as peripécias biomecânicas de duas crianças e dois gatos. (...) O palco era transformado numa construção para jogos corporais e acrobáticos, com utilização de um escorrega e barras de exercícios físicos para gatos – palhaços e crianças com roupas circenses” (EICHBAUER, 2013, p.170).

Helio Eichbauer começou sua carreira no Brasil no final de 1966, depois de concluir seus estudos de cenografia com Svoboda na República Checa. Fez a cenografia de *As troianas* e depois passou uma temporada trabalhando em Cuba.

Em 1967, ao retornar, fez a icônica cenografia de *O rei da vela* para o Teatro Oficina, inaugurando o palco projetado¹⁷⁵ por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Na caixa cênica com tijolos e mecanismos à vista do público (uma opção dos próprios arquitetos) Eichbauer utilizou todos os recursos existentes para a sua cenografia, do urdimento ao palco giratório central (ilustração 50). O artista fez uma extensa pesquisa, que incluiu a leitura dos manifestos, poesias e romances de Oswald de Andrade, e declarou inspiração na obra dos pintores Lasar Segall, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, assim como na estética da peça de Bertolt Brecht *Ascensão e queda de Arturo Ui* (montagem do *Berliner Ensemble* assistida por Eichbauer na Alemanha) e nos movimentos culturais decorrentes da Semana de Arte Moderna de 1922¹⁷⁶. Sobre a concepção visual de *O rei da vela*, Helio declarou:

A estada no Caribe, as cores tropicais do ritmo afro-cubano, e sobretudo como eu enxergava o Brasil – de Villa-Lobos a Carmen Miranda, de Mário de Andrade a Lamartine Babo, as bananeiras, os coqueiros, e os cafezais, o “verde-amarelismo” dos modernistas, o papagaio do Macunaíma, o teatro de revista e o carnaval do Rio de Janeiro – levaram-me à criação do cenário. (EICHBAUER, 2013, p. 157).

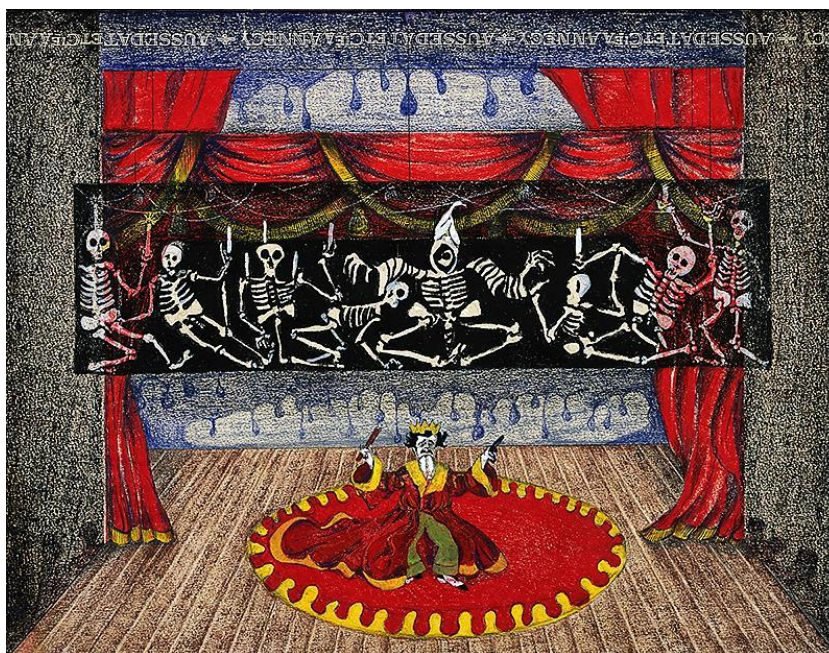


Ilustração 50 – Desenho de Helio Eichbauer para o terceiro ato de *O rei da vela* (1967).
Reprodução de EICHBAUER, 2013, p.158.

¹⁷⁵Construído após o incêndio que destruiu a sede do grupo em 1966.

¹⁷⁶A partir de EICHBAUER, 2013.

A cenografia deixou as varas do teatro à vista do público, e incluiu telões pintados, velas de diversos tamanhos, um boneco gigante, telas com letreiros, elementos cênicos fálcos, móveis e adereços.

Era uma estética policromada, figurativa, alegórica e caricatural do Brasil do Estado Novo, muito próxima do ufanismo pregado pela “Revolução” de 1964. Um tapete circular se estendia pelo palco giratório, pintado como gotas de sangue ou cera de vela esparramada, estética de história em quadrinhos de terror (...) (EICHBAUER, 2013, p.166).

A encenação de *O rei da vela* é considerada por historiadores a primeira manifestação teatral do tropicalismo. Para EICHBAUER (2013) sua estética inspirou uma série de outros espetáculos, artistas plásticos, cineastas e músicos, dando prosseguimento ao movimento tropicalista.

Em 1972 o artista criou a cenografia para *A viagem*, uma livre adaptação de *Os Lusíadas*, feita por Carlos Queiroz Telles e dirigida por Celso Nunes para o Teatro de Ruth Escobar, em São Paulo. A proposta de Helio Eichbauer aproveitou o fato de o espaço do palco estar sem assoalho e equipamentos - em função da desconstrução para a montagem da cenografia de *O Balcão*¹⁷⁷ - para criar no local uma cenografia com vãos, passarelas metálicas e elementos suspensos como balanços e escadas de corda, além de colocar arquibancadas para a plateia nas duas laterais do palco (ilustração 51). O espetáculo, itinerante, não se restringia a este espaço: iniciava no porão e percorria os quatro andares do teatro, em cenas que se sucediam e eram acompanhadas pelo público.

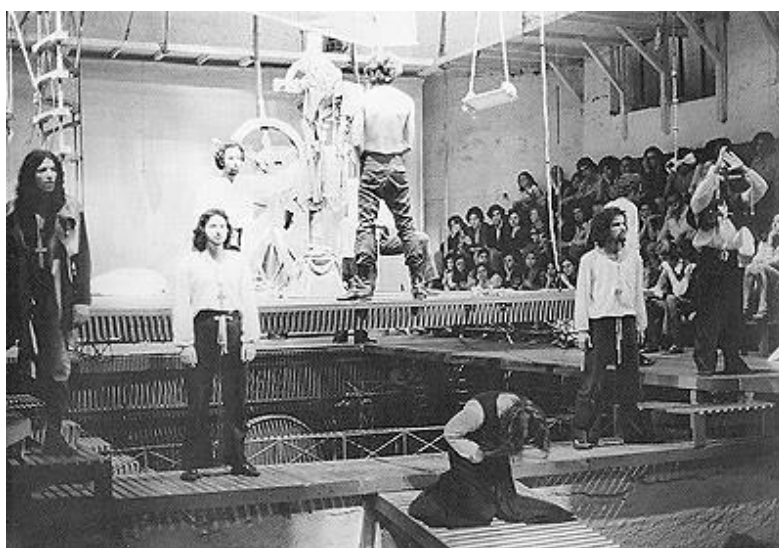


Ilustração 51 – *A viagem*. Cenografia de Helio Eichbauer. Teatro Ruth Escobar (1972).

Foto: Acácio Vallim Jr. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

¹⁷⁷*O Balcão* (1969), de Jean Genet, direção do argentino Victor Garcia.

Uma transformação do espaço cênico original também foi a proposta de Luiz Carlos Mendes Ripper para o emblemático espetáculo *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, encenado no Teatro Ipanema em 1971 com direção de Rubens Corrêa.

Carioca, Ripper mudou-se para Brasília em 1962 para estudar Letras na UNB. Movido por seu interesse em pintura, pediu transferência do Instituto de Letras para o Instituto Central de Artes, onde cursou disciplinas de Artes Plásticas, Cinema e Arquitetura¹⁷⁸. Aluno do cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), trabalhou como assistente de direção do mestre em sua estreia no cinema: o filme *Fala Brasília* (1965). Com o desmonte do curso de Artes da UNB pelo governo militar, Ripper retornou ao Rio de Janeiro e iniciou sua atuação como cenógrafo de cinema no filme *El Justicero* (1966), convidado por Nelson Pereira dos Santos. Em 1967, Marcos Flaksman e Luiz Carlos Ripper trabalharam juntos¹⁷⁹ no filme *Brasil Ano 2000*, dirigido por Walter Lima Júnior.

Hoje é dia de rock foi a estreia de Ripper como cenógrafo teatral. Para o espetáculo, o artista transformou o espaço original do Teatro Ipanema modificando a estrutura do palco italiano e estabelecendo uma relação de proximidade entre cena e público. Com o aval técnico de seu irmão José Luiz Ripper, arquiteto responsável pelo projeto da cenografia, Luiz Carlos Ripper reconfigurou o espaço do teatro nivelando a plateia com o piso do palco e construindo um palco-corredor no prolongamento deste, onde instalou arquibancadas nos dois lados da cena (ilustração 52).

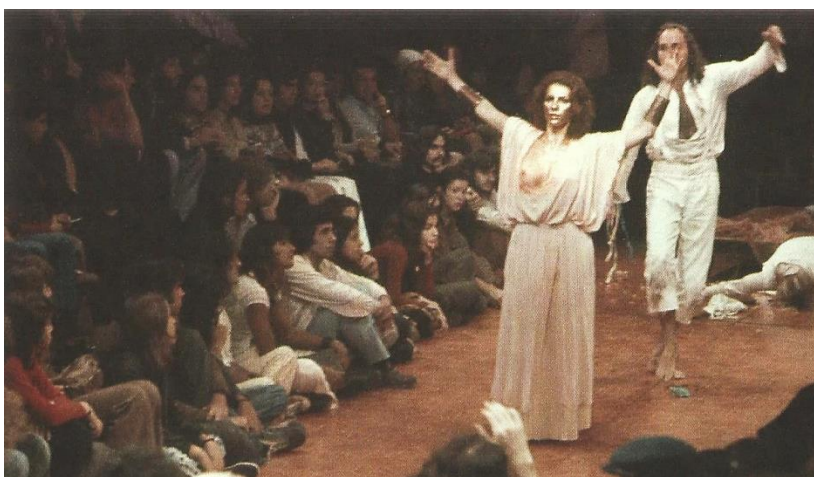


Ilustração 52 – Suzana Faini e Nildo Parente no palco-corredor de *Hoje é dia de Rock* (1971).
Reprodução de BULCÃO, 2015, p.65.

¹⁷⁸De acordo com o currículo do artista, entre 1963 e 1965 Luiz Carlos Mendes Ripper cursou disciplinas de Letras, Artes e Arquitetura na Universidade de Brasília. Recebeu o Título de Notório Saber reconhecido pelo MEC, que o possibilitou atuar como professor de Educação Artística, Artes Cênicas e Artes Plásticas. Fonte: Dossiê Personalidades, CEDOC / FUNARTE.

¹⁷⁹Flaksman fez a cenografia e Ripper foi assistente de direção e assinou o figurino.

De acordo com o crítico Macksen Luiz

(...) Em *Hoje é dia de rock*, o palco se transforma em corredor demarcado pelos espectadores, coparticipantes de celebração, que trouxe o que circulava pelas ruas para o altar de culto do Teatro Ipanema. O palco italiano desapareceu para construir uma estrada que conduzia a utopia de uma geração ao rito catártico da encenação de anseios (...) (MACKSEN LUIZ, catálogo da exposição *À mão livre de Luiz Carlos Ripper*, 2013, p.74).

Essa organização espacial foi mantida por Luiz Carlos Ripper no espetáculo *A china é azul* (1972), de José Wilker, também dirigido por Rubens Corrêa.

Em 1974 Ripper dirigiu e criou a cenografia e o figurino de *Avatar*, texto de Paulo Afonso Grisolli encenado na Sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna, projetada por Marcos Flaksman. O experimentalismo e a importância dada ao processo criativo marcaram esse trabalho, que buscou em intensos laboratórios com o elenco os elementos para uma ambientação ritualística, portadora de uma “atmosfera mágica” em comunhão com a natureza e suas manifestações (ilustração 53). Nas palavras de Ripper, os elementos naturais e suas sonoridades resultaram em um *ambiente* que foi utilizado como espaço cênico de *Avatar*¹⁸⁰.

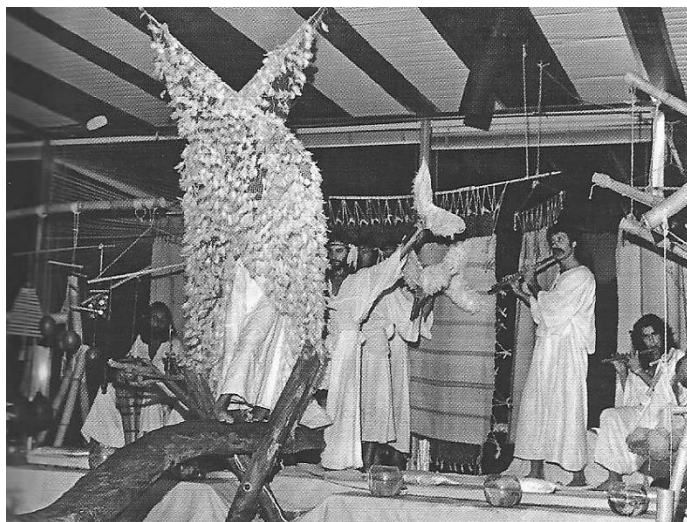


Ilustração 53 – Jorge Gomes em cena de *Avatar*, no MAM (1974).

Reprodução do catálogo da exposição *A mão livre de Luiz Carlos Ripper*, 2013, p.91.

Luiz Carlos Ripper buscou impor uma identidade brasileira aos seus trabalhos e valorizou o processo de criação¹⁸¹. Entre 1970 e 1995, ano em que parou suas atividades profissionais para tratar da saúde, realizou vinte e sete trabalhos para teatro. O artista faleceu, vítima de câncer, em dezembro de 1996.

¹⁸⁰Fonte: CEDOC/FUNARTE. Dossiê impresso do espetáculo *Avatar*.

¹⁸¹“A conjuntura plasma o processo e o processo plasma a obra. Não adianta você projetar uma obra passando por cima de um processo” (RIPPER, *Jornal Mesmo*, nº1, 1985).

LIMA (1999) estabelece semelhanças entre as poéticas visuais desenvolvidas por Flávio Império, Helio Eichbauer e Luiz Carlos Mendes Ripper, no que diz respeito a uma investigação sistemática da iconografia brasileira entrelaçada à cenotécnica moderna. Mas é entre Império e Ripper que a autora sublinha a coincidência de dados biográficos e ideário artístico: ambos migraram da arquitetura para a cenografia e tiveram como preocupação constante a relação entre o palco e a totalidade do edifício, além de desenvolverem uma pesquisa sobre os artefatos utilitários e representacionais da cultura popular brasileira. A autora também identificou uma ressonância do trabalho de Flávio Império sobre a cenografia carioca, nas obras que evidenciaram a estrutura, as composições por *assemblage* e a presença recorrente do emprego de técnicas artesanais¹⁸².

Marcos Flaksman, em sintonia com seus contemporâneos e a própria época, desenvolveu, para o espaço com andaimes criado para o musical *Alice no país maravilhoso* (1970), uma pesquisa sobre a sonoridade dos objetos, com a intenção de que o próprio cenário produzisse sons ao ter seus elementos manipulados pelo elenco. Em *Pano de boca* (1975), de Fauzi Arap, Flaksman reuniu referências da história do teatro brasileiro, criando a cenografia a partir de um agrupamento de objetos simbólicos de espetáculos e da própria história da cenografia (ilustração 54).

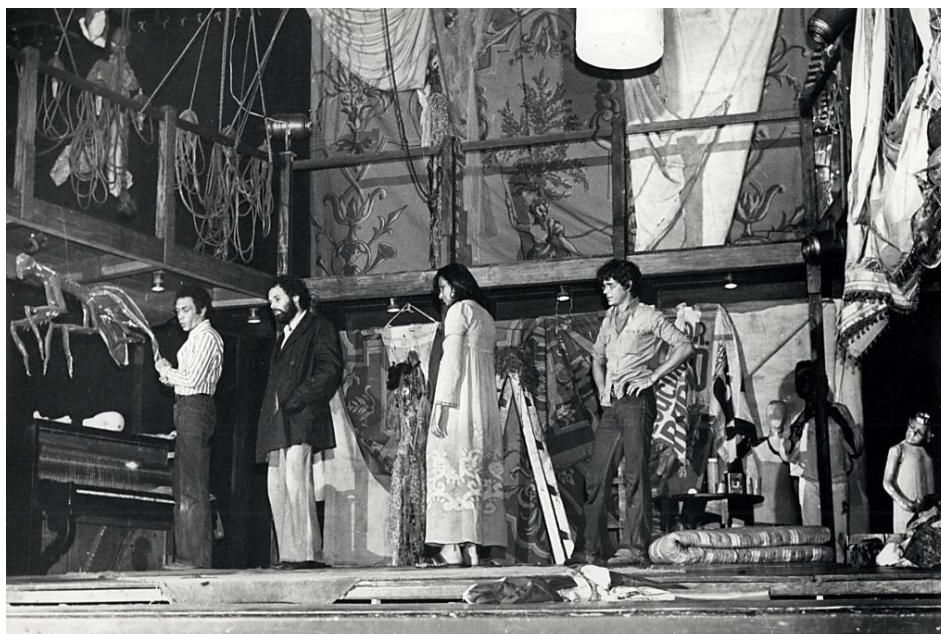


Ilustração 54 – Cena de *Pano de Boca* (1975). Cenografia de Marcos Flaksman.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

¹⁸²A partir de Mariângela Alves de Lima no texto *Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro*. In: HAMBURGUER; KATZ. *Flávio Império*. São Paulo: EDUSP, 1999.

A nova geração de cenógrafos inaugurou um outro campo de modernidade ao atuar na transformação do espaço cênico: Flávio Império trabalhou as possibilidades do espaço circular no Teatro de Arena de São Paulo, Marcos Flaksman na arena de três lados do Teatro de Arena da Guanabara; Joel de Carvalho estabeleceu espaços cênicos nas dependências do Museu de Arte Moderna e radicalizou na integração do público com a cena; Helio Eichbauer e Luiz Carlos Mendes Ripper transformaram a organização espacial de teatros italianos e realizaram cenografias para espetáculos itinerantes. Outra inovação dessa geração foi a valorização dos processos criativos e a participação ativa na construção da encenação, muitas vezes colocando o cenógrafo como co-criador do espetáculo.

Na tentativa de identificar práticas e tendências cênicas da cenografia de vanguarda dos anos 1960 e 1970 através das obras da nova geração, percebemos, observando a iconografia levantada, que o construtivismo, a abstração e a organização presentes nos anos 1960 deram lugar, na década seguinte, à uma cena experimental, desestruturada, marcada por espaços ritualísticos desenvolvidos em processos investigativos realizados não mais para um espetáculo, mas para um acontecimento teatral, em um espaço de comunhão entre cena e público. Cenografias com acúmulo de referências, presença de panejamentos, intervenções sonoras e objetos sensoriais fizeram uma oposição às construções geométricas e reproduções ainda de inspiração realista do início dos anos sessenta.

CAPÍTULO 4. MARCOS FLAKSMAN – CAMINHOS DO CENÓGRAFO.

4.1. Notas biográficas e os primeiros encontros com o teatro.

Descendente de judeus do leste Europeu¹⁸³, Marcos Flaksman nasceu no Rio de Janeiro em 05 de fevereiro de 1944, filho de Moysés Aron Flaksman¹⁸⁴ e Bertha Flaksman¹⁸⁵.

Os dois lados da família, de origem romena, ao chegarem ao Brasil, se fixaram no Rio de Janeiro. Os avós paternos, Miguel e Eva Flaksman vieram em 1920 trazendo o filho Moysés e os avós maternos, Mordechai e Paulina, vieram no ano seguinte, trazendo Bertha com um mês de vida. As duas famílias, Flaksman e Roitman, faziam parte de uma pequena comunidade judaica imigrada.



Ilustração 55 - Miguel Flaksman, Eva e o pequeno Moysés. Khotin, 1921.
Acervo: Marcos Flaksman.

¹⁸³Seu avô paterno Miguel Flaksman (Klishkewitz, 1896 – Rio de Janeiro, 1989) nasceu na região da antiga Bessarábia, atual Ucrânia, e seu pai nasceu em Khotyn, uma cidade que continha uma ativa comunidade judaica de 15.000 pessoas antes da segunda guerra mundial, e atualmente pertence ao território da Romênia. Seus avós maternos viviam na mesma região antes de imigrar.

¹⁸⁴Moysés Aron Flaksman (1919-1960). Nasceu em Khotyn em 06 de outubro de 1919 e faleceu no Rio de Janeiro em 23 de julho de 1960. Filho de Miguel Flaksman e Hava (Eva) Flaksman, foi engenheiro civil, diplomado pela Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil.

¹⁸⁵Bertha Flaksman (1921-1984). Bertha Roitman (nome de solteira) nasceu na Romênia em 05 de julho de 1921 e foi registrada no Brasil. Faleceu em 04 de janeiro de 1984. Filha de Mordechai (Marcos) Roitman e Perl (Paulina) Roitman.

Marcos é o segundo filho de Moysés e Bertha, que também tiveram Alberto (1942) e Sérgio (1949). Embora tenha crescido em meio à cultura judaica e passado por rituais tradicionais, a prática das crenças religiosas não faz parte da sua vida.

Marcos Flaksman foi atraído para as artes cênicas na adolescência, período em que um grupo de amigos – colegas do Colégio Andrews e vizinhos no bairro do Flamengo, onde residia na época – estava se iniciando no teatro.

(...) Desde os quinze, dezesseis anos, eu já estava interessado no teatro. O porquê do interesse no teatro é um mistério. (...) Eu me juntei com uns amigos que estavam começando a fazer teatro, que são meus amigos até hoje (...). E através deles... Através do Ary Coslov, por exemplo, que é meu amigo de infância, eu conheci o Renato Machado, o Tite de Lemos. O Tite de Lemos era do Colégio Militar, e o Renato, junto com o Ary, era do Colégio Andrews (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/09/2016).

Marcos começou a frequentar as temporadas teatrais, que colaboraram para aumentar seu interesse e fascínio pelo palco. Era o final dos anos 1950, período em que a cena brasileira e carioca estava sofrendo uma nova transformação. Entre os espetáculos marcantes, Flaksman assistiu a montagem da peça *A mais valia vai acabar Seu Edgar*¹⁸⁶, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis em 1960, no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura, encenação que pode ser considerada o marco inicial da vertente de politização (associada à ideologia socialista) que caracterizaria grande parte do teatro carioca na década seguinte. O movimento de valorização da cultura nacional, em ebulição naquele momento, configuraria uma nova postura ao fazer teatral. Uma novíssima geração inaugurava novas práticas já inseridas neste contexto.

O primeiro contato de Marcos Flaksman com o teatro amador se deu no grupo que ficou conhecido como o Grupo de Orla, e foi compartilhado com amigos que se tornariam figuras importantes para o teatro e a TV brasileiros, como Tite de Lemos, Ary Coslov (1942)¹⁸⁷, Renato Machado e Heitor O'Dwyer. A proposta dos jovens integrantes do Grupo de Orla se alinhava com uma tendência daquele momento de realizar um teatro popular, que valorizava a pesquisa e a criação dramaturgica e se

¹⁸⁶Posteriormente, Flaksman pretendeu dirigir uma remontagem dessa peça de Vianninha. Apesar de ter conseguido as autorizações necessárias, o projeto não foi concluído (A partir de depoimento à autora em 2016).

¹⁸⁷Ary Coslov (Rio de Janeiro, 1942). Ator e diretor de teatro e TV. Participou como ator em *A tempestade* (1964); *Mortos sem sepultura* (1965) e *Labirinto* (1965), as três primeiras peças com cenografias assinadas por Marcos Flaksman. Flaksman e Coslov constituíram, ao longo de décadas, uma sólida parceria artística: Entre 1978 e 2019 Marcos assinou as cenografias de onze peças dirigidas por Ary Coslov.

preocupava com a formação de público, levando o teatro aos subúrbios e ao local de trabalho da classe operária. No seu programa-manifesto, datado de 1959, o Grupo de Orla se auto definiu como “um grupo de pesquisas experimentais”, que, além da montagem e apresentação de peças teatrais, tinha por proposta a formação e educação de público, e o estímulo, entre seus membros, do exercício da escrita dramaturgica, para levarem à cena seus próprios textos. O Grupo de Orla mantinha reuniões onde eram realizadas leituras de peças teatrais, estudos teóricos e debates sobre o fazer teatral¹⁸⁸.

(...) Com esse grupo...esse mistério...porque que eu fiquei tão atraído...foi uma atração assim, fatal. E eu não sabia direito o que era um grupo de teatro amador, todo mundo tinha uma média de dezesseis anos, e eu tinha quinze, era o mais novinho de todo mundo (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

Marcos continuou no grupo após sair do Colégio Andrews e se transferir para o Colégio Pedro II, escola em que completou o então chamado Curso Científico e que teve um papel importante na sua formação.

No Grupo de Orla¹⁸⁹, desenvolveu várias funções, da atuação à contrarregragem, e participou de trabalhos¹⁹⁰ que lhe abriram os caminhos do teatro, tanto através de encontros com artistas da sua geração, muitos destes ocorridos em festivais de teatro amador¹⁹¹, como do próprio ambiente de interesse genuíno pelas artes cênicas e pesquisa autodidata a que o grupo se propunha.

¹⁸⁸A partir de texto de programa de sala de 1959. Acervo: Marcos Flaksman.

¹⁸⁹Reprodução da Coluna de Marly Medalha, no Jornal Última Hora de São Paulo, intitulada “A cenografia de Marcos Flaksman”, publicada em 22/03/1966: “Um grupo de gente muito miúda - uma média de 16 anos - fundou há tempos na Guanabara o “Grupo de Orla”, em casa do hoje conhecido ator Renato Machado, para estudar teatro, praticando desde as leituras de textos clássicos, até a de autores nacionais, enquanto com sua sensibilidade nova procuravam interpretar em cenários de beleza funcional, o que inspirava a leitura de mesa. Foi ali que Marcos Flaksman sentiu se desenvolver uma grande paixão em princípio pela cenografia. Mas havia a necessidade de um vestibular muito bem encaminhado a solicitar-lhe toda a atenção para as matérias de arquitetura. E bom aluno de arquitetura não poderia prever que estaria fadado também profissionalmente à carreira de cenógrafo, nem que levantaria junto com um montão de gente importante e da melhor qualidade, um dos prêmios mais importantes de teatro, o Molière de 1965”. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

¹⁹⁰O Grupo de Orla montou, em 1959, três textos experimentais de Tite de Lemos: *A bola*, *A serra*, e *A Liça*. A direção ficou a cargo do próprio autor (*A bola*), de Renato Machado (*A serra*) e de Heitor O’Dwier (*A Liça*). Ary Coslov era o cenógrafo e Flaksman atuava. Fonte: Programa de sala do Grupo de Orla datado de 1959. Arquivo: Marcos Flaksman. Este espetáculo foi reprisado em julho de 1961, no Colégio Santo Inácio, conforme noticiado no Jornal A noite, em 13/07/1961 e no Correio da Manhã, em 01/07/1961. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

¹⁹¹O Grupo de Orla participou do Festival de Teatro Amador de Recife, em Julho de 1962. Marcos Flaksman atuou na peça *Os descobertos*, de Heitor O’Dwier e em *A Liça*, de Tite de Lemos. Fonte: Programa do Grupo para o Festival. Segundo noticiou a coluna de Marly Medalha no Jornal Última Hora - São Paulo, de 22/03/1966, sob o título “A cenografia de Marcos Flaksman”, o grupo também participou de um festival de teatro em Caruaru. Possivelmente o Festival de Teatro Universitário do Agreste, em 1962. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

O início da década de 1960 foi marcado por muitas mudanças pessoais. Marcos enfrentou a perda de seu pai, que faleceu precocemente aos 40 anos, mudou de escola e a seguir teve que se dedicar aos estudos para prestar o vestibular. Em 1961, enquanto concluía o colégio e fazia o curso preparatório, o país passava pela crise política deflagrada com a renúncia de Jânio Quadros e o conturbado processo de transição para o governo de João Goulart.

Em 1962, aos dezoito anos, ingressou na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da Universidade do Brasil¹⁹². Nessa época, estudando arquitetura e circulando no meio de artistas, intelectuais e jornalistas, logo descobriria que a sua área de atuação no teatro seria a cenografia.

Os festivais de teatro amador propiciavam uma grande troca de informação e conhecimento: além dos espetáculos a programação contava com palestras, seminários e oficinas. Em um destes festivais, no Rio de Janeiro, Marcos conheceu Paulo Afonso Grisolli (1934-2004)¹⁹³, diretor que exerceu uma influência importante no início de sua carreira teatral. Segue depoimento:

(...) Nós fomos a um festival de teatro, aqui no Rio de Janeiro, e neste festival conhecemos outras pessoas da nossa geração que faziam teatro também, jovens amadores de teatro. (...) Existia um grupo que era dirigido pelo Paulo Afonso Grisolli, que foi um cara importantíssimo, tanto pro teatro, como pra TV brasileira.

(...) O Grisolli já era bem mais engajado, aí [com ele] eu conheci uma porção de coisas, comecei a ouvir falar de coisas que eu nunca tinha ouvido (...), inclusive Brecht. Eu era muito garoto e comecei a descobrir tudo. Enquanto isso eu cursava o científico do Pedro II e fazia um curso de [pré] vestibular (...), fiz o vestibular e passei para a faculdade de arquitetura (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/09/2016).

Paulo Afonso Grisolli se destacou na cena carioca em 1961, quando foi premiado como melhor diretor - era seu primeiro trabalho - no I Festival de Teatro Amador da Guanabara, promovido por O Tablado. Em 1962 foi contemplado com uma bolsa de estudos do Governo Francês e passou alguns meses estudando na França, onde realizou estágios com Jean Vilar (1912-1971) no *Théâtre National Populaire* (TNP, Paris) e com Roger Planchon (1931-2009), no *Théâtre de la Cité de Villeurbanne*, em 1963, alicerçando uma formação que posteriormente foi herdada por Marcos Flaksman.

¹⁹²Atual faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁹³Paulo Afonso Grisolli ou Paulo Affonso Grisolli (Bragança Paulista, SP 1934 - Lisboa, Portugal 2004). Diretor, dramaturgo, jornalista.

Jean Vilar foi o idealizador do Festival de Avignon, dirigindo o mesmo desde a sua primeira edição em 1947 até 1971, ano de sua morte. O festival, o mais antigo da França, surgiu da vontade de descentralizar o teatro da capital francesa e torná-lo menos elitista, alcançando um outro público¹⁹⁴ e facilitando o surgimento de uma nova prática teatral. Empenhado neste propósito, o encenador escolheu um espaço monumental e ao ar livre para sediar o festival: o Pátio do Palácio dos Papas, uma construção medieval em Avignon, no sul da França. Para ROUBINE (1998, p.96), a experiência de Vilar em Avignon é reconhecida historicamente por ter tido uma “importância decisiva para a transformação das práticas e dos hábitos do teatro francês”.

Na época em que Grisolli realizou o estágio na França, Jean Vilar era diretor do *Théâtre National Populaire*, função que assumiu em 1951 e exerceu até 1963. O TNP funcionava no *Théâtre de Chaillot*, em Paris, um teatro com palco italiano e plateia de grandes dimensões. Segundo ROUBINE (1998), as dimensões de *Chaillot* impuseram uma transformação da prática teatral de Vilar. O encenador eliminou os panejamentos da caixa cênica, rompendo com a ideia de caixa mágica. Retirou o pano de boca, realizou mutações à vista do público, suprimiu a iluminação da ribalta - exibindo a materialidade do palco - e cobriu o fosso da orquestra, ampliando o proscênio e aproximando cena e público. Numa década em que a estética do cenário construído era a concepção dominante, Vilar fez uso de um espaço despojado, com uma “cenografia amparada pelos quatro pilares da iluminação, do ciclorama, dos panos laterais negros e do colorido sugestivo dos elementos cênicos” (ROUBINE, 1998, p.97) que viria a ser reconhecida posteriormente como o “estilo TNP”¹⁹⁵.

Tanto em *Avignon* como em *Chaillot*, Jean Vilar se apropriou das estruturas existentes, reinventando um espaço que proporcionou uma renovação na relação entre cena e público, embora mantivesse, na sua disposição, a relação frontal entre ambos. Vilar teria mantido esta disposição por considerar a mais indicada para a compreensão do texto. ROUBINE (1998) afirmou que

(...) o teatro, na opinião de Vilar, deve apelar para a reflexão e a compreensão do espectador. Teatro de participação e de emoção, sem dúvida; mas, ao mesmo tempo, lugar de meditação e de interrogação. Por outro lado, Vilar, herdeiro de Copeau e discípulo de Dullin, considerou sempre que o texto deve ser o núcleo orgânico do espetáculo ao qual todo o resto deve estar subordinado (ROUBINE, 1998, p.99).

¹⁹⁴Segundo ROUBINE (1998) “O sonho de Vilar era um teatro que unisse o público, que abolisse provisoriamente as discriminações sociais” (ROUBINE, 1998, p.96).

¹⁹⁵A partir de ROUBINE (1998, pp. 94-100).

ROUBINE (1998) credits a Jean Vilar, a partir de suas experiências em *Avignon* e *Chaillet*, a tentativa mais inovadora da década de 1950, na França, no que se refere à renovação da estrutura espacial do teatro.

Paulo Afonso Grisolli também estagiou com Roger Planchon, uma das principais influências dos diretores brasileiros da sua geração. Discípulo de Jean Vilar, Planchon foi um dos responsáveis pela descentralização teatral francesa, levando um repertório de textos clássicos e formando público em cidades nos arredores de Paris. Em 1952, fundou o *Théâtre de La Comédie*, em Lyon e em 1957, o *Théâtre de la Cité* em Villeurbanne, sendo seu diretor no período em que Grisolli fez seu estágio. O contato com Brecht e sua obra na temporada parisiense do *Berliner Ensemble* em 1954, influenciou o trabalho de Planchon, tornando-o reconhecido por aplicar as teorias brechtianas. O encenador trabalhou na feitura de um teatro crítico e popular, desenvolvendo uma política de ação cultural em fábricas, sindicatos e associações de trabalhadores. Após a morte de Vilar, Planchon assumiu o Teatro Nacional Popular, sendo seu diretor de 1972 a 2002. Luiz Carlos Maciel sublinha o papel norteador que a pesquisa de linguagem do encenador francês exerceu sobre a cena brasileira, em coluna publicada por ocasião da temporada de *Tartufo* pela Companhia de Planchon no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1973:

Durante muito tempo, seu *Théâtre de la Cité* serviu de inspiração aos homens de teatro da minha geração: era uma espécie de ideal concreto de uma companhia de repertório, com equipe estável, trabalhando num tipo de espetáculo simultaneamente experimental e popular (MACIEL, O Jornal, 21/07/1973).

Jean Vilar e Roger Planchon exerceram forte influência sobre Paulo Afonso Grisolli. A vivência das propostas e metodologias dos encenadores no estágio na França fez de Grisolli uma figura de destaque no processo de atualização dos grupos cariocas em relação ao teatro europeu, sobretudo no seu caráter político-popular. No retorno ao Brasil, em 1963, o diretor fundou o Grupo Mambembe, sediado em Niterói, e em 1965, criou o Teatro de Repertório, no Rio de Janeiro. Grisolli se consagrou como diretor em 1966, com a encenação do musical *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, protagonizado por Marília Pera e com cenografia de Campello Neto.

O Grupo Mambembe incorporou alguns dos participantes do Grupo de Orla, entre estes Marcos Flaksman. Seguindo os mestres franceses, Grisolli imbuíu ao Mambembe uma proposta engajada de caráter popular que incluía, além da montagem de espetáculos, a realização de projetos artísticos e culturais que proporcionassem

conhecimento ao público em geral e outros dirigidos especificamente ao operariado. Espetáculos, palestras sobre teatro, exposições¹⁹⁶ e festivais de música foram promovidos ao mesmo tempo em que os integrantes do grupo abraçaram causas político-sociais. Marcos, que já era estudante da faculdade e estagiava como desenhista em um escritório de arquitetura, assumiu a tarefa de lecionar: Participou do Plano Nacional de Alfabetização de Paulo Freire, dando aulas em São João do Meriti¹⁹⁷.

Com o Grupo Mambembe, que era um grupo (...) ligado ao Partido Comunista (...) eu virei ativista político também. Eu fazia o Plano de Alfabetização, ia dar aula para analfabetos em São João do Meriti, e... o Grisolli dirigiu dois espetáculos, visando fazer itinerância por centros operários. Então nós fomos fazer espetáculos, por exemplo, (...) na refinaria de Duque de Caxias. A peça era *Electra*, de Sófocles (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/09/2016).

Electra, a justiceira, foi a primeira peça de O Mambembe. Dirigida por Grisolli, a peça foi encenada no início de 1964 na refinaria de Duque de Caxias, no Teatro Municipal de Niterói e no Galpão da Escola de Belas Artes, também em Niterói. Marcos participou como “assessor técnico”, uma espécie de contra regra que oferecia suporte ao espetáculo.

A primeira cenografia: *A Tempestade*

Na segunda produção do grupo O Mambembe - *A tempestade*¹⁹⁸, última peça escrita por William Shakespeare - Flaksman fez a sua estreia como cenógrafo. A montagem, realizada no Teatro Nacional de Comédia¹⁹⁹ em 1964, era alusiva às comemorações do quarto centenário de nascimento do autor. Para dirigir a peça, que deveria ser o cartão de visitas do grupo, Paulo Afonso Grisolli convidou Tite de Lemos

¹⁹⁶ Em 1964, Marcos Flaksman participou na montagem da exposição “Como nasce um espetáculo”, que ilustrou o processo de preparação da peça *Electra, a Justiceira*, e organizou com Tite de Lemos a exposição “Teatro Shakespereano”, que antecedeu à montagem de *A tempestade*.

¹⁹⁷ Paulo Freire lançava, na época, o seu método de alfabetização de adultos, aplicado com sucesso em 1963. No início de 1964, Freire organizou o Plano Nacional de Alfabetização do Governo de João Goulart, que objetivava alfabetizar milhões de pessoas e contava com o apoio da comunidade.

¹⁹⁸ Ficha técnica de *A tempestade*: Estreia: 18 de Novembro de 1964. Direção: Tite de Lemos; Tradução: Tite de Lemos e Ivan Junqueira; Cenografia: Marcos Flaksman; Figurinos: Sylvia Heller; Elenco: Alberto Flaksman, Ary Coslov, Aurino Lins, Carmen Saveiros, Emmanoel Cavalcanti, Fernanda D’Andrade, Geraldo Salles, José de Freitas, Luis B. Neto, Luis Paulo Vasconcelos, Maria Tereza Medina, Renato Machado, Selma Rinaldi, Sergio Miceli e Sylvia Heller. Música: composição de Cláudio Luiz executada ao vivo por Turíbio Santos (violão) e Henri Acserald (flauta). Fonte: Correio da Manhã. Coluna Teatro. Van Jafa. Data: 17/11/1964. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

¹⁹⁹ O TNC funcionou onde atualmente é o Teatro Glauce Rocha, no centro do Rio de Janeiro.

(1942-1989)²⁰⁰, que já tinha dirigido para o Grupo de Orla a peça *A bola* e havia sido seu assistente na produção anterior do Mambembe, *Electra, a justiceira*. Alberto Flaksman, irmão de Marcos, foi assistente de direção junto com Maria Teresa Amaral e Maria Thereza Medina.

Além das atividades citadas, Flaksman também era aspirante a ator. A princípio, iria atuar na peça interpretando o personagem Caliban. A cenografia ficaria a cargo de Ary Coslov, que tinha aptidão para o desenho e já tinha feito alguns cenários para o Grupo de Orla. Coslov estava interessado no papel destinado a Marcos e eles fizeram a troca. Assim, a partir desta situação inusitada, Marcos Flaksman assinou a sua primeira cenografia para teatro²⁰¹ (ilustrações 56, 57 e 59).



Ilustração 56 - Ary Coslov como Caliban em *A tempestade* (1964). FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

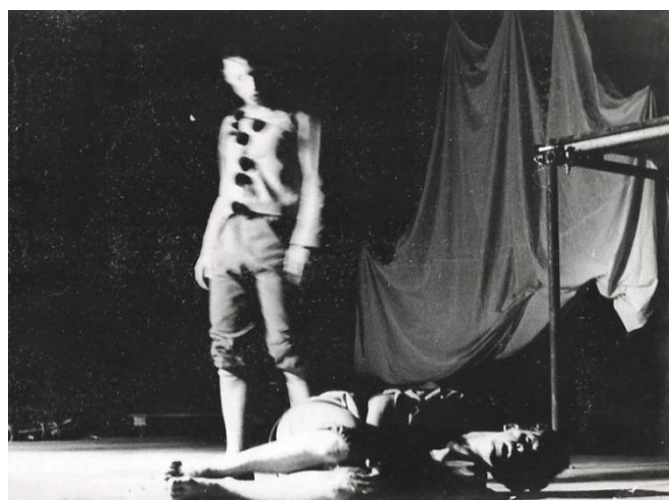


Ilustração 57 - Cena de *A tempestade* (1964). Acervo: Marcos Flaksman.

²⁰⁰Tite de Lemos, nome artístico de Newton Lisboa Lemos Filho (Rio de Janeiro 1942 - idem 1989). Jornalista, poeta, dramaturgo e diretor. Tite de Lemos escreveu três textos (*A bola*, *A serra* e *A liça*) para o Grupo de Orla. Além de *A tempestade*, Marcos Flaksman realizou outras duas parcerias com Tite de Lemos: em *Hipólito* (1968) e *Alice no país divino e maravilhoso* (1970).

²⁰¹A partir de depoimento à autora.

A TEMPESTADE
de **WILLIAM SHAKESPEARE**

Direção de
TITE DE LEMOS

M A M B E M B E apresenta
A TEMPESTADE de **William Shakespeare**

Tradução - Tite de Lemos e Ivan Junqueira
Música - Claudio Luiz - Letra das canções - Ivan Junqueira (trad. livre)

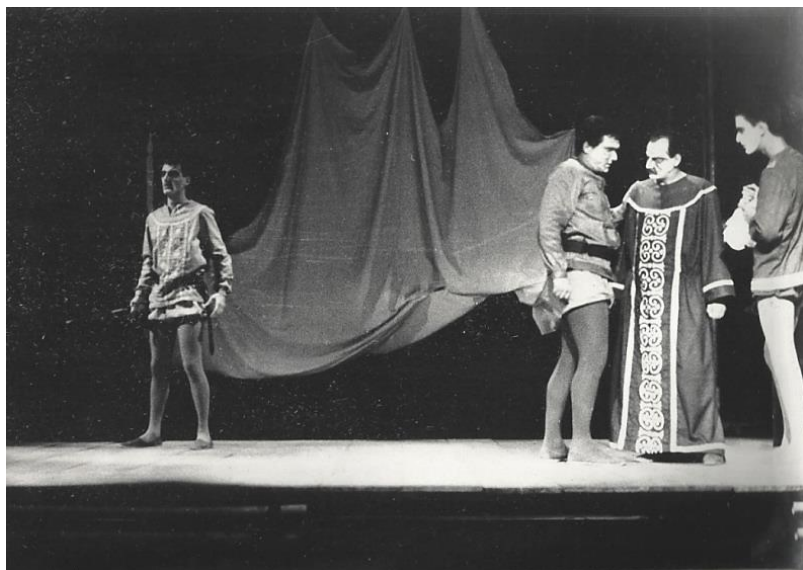
Personagens e intérpretes (por ordem de entrada)

Imediato	- Renato Machado	Músicos - Turibio Santos (violão), Gil Rios (bateria) e Henry Acoelrad (flauta)
Alonso, Rei de Nápoles	- Emanuel Cavalcanti	Exposição ilustrativa - Marcos Flaksman (montagem)
Gonçalo, nobre italiano	- Aurino Lins	Tite de Lemos (texto)
Antonio, duque ileg. de Milão	- Luiz Paulo Vasconcellos	Edson Cláudio (fotos)
Sebastião, irmão de Alonso	- Alberto Flaksman	Coreografia - Raquel Levy
Adriano, nobre napolitano	- Fernando d'Andrada	Iluminação - José Carlos Reis
Ferdinando, filho de Alonso	- Geraldo Salles	Maquiagem - Joel Ghivelder
Próspero	- José de Freitas	Canto - preparação de Clarisse Stuckart e Maria Lucia Pinho
Miranda	- Maria Thereza Medina	Ilustração do programa - Ernesto Lacerda
Ariel	- Renato Machado	Assessores da produção - Cosme Moreira Alves, Celina Whately, Laécio Baptista, Délcio R. Pereira, Manoel Sanches Luiz Carlos Modesto, e Jorge Odyr.
Caliban	- Ary Coslov	Publicidade - Dulcinéia Pilla e Roberto Castro
Trínculo	- Sergio Micelli	Administração - Adamastor Camará Ribeiro
Stéfano	- Luiz B. Netto	Marco A. Beltrão
Espírito 1 e Iris	- Sylvia Heller	Assistente de direção - Maria Teresa Amaral, Alberto Flaksman e Maria Thereza Medina.
Espírito 2 e Ceres	- Carmem Saveiros	
Espírito 3 e Juno	- Selma Rinaldi	

Cenário de Marcos Flaksman
Figurinos de Sylvia Heller

Produção - Elizabeth de Sá Rego
Direção - Tite de Lemos

IV centenário do
nascimento de Shakespeare

Ilustração 58 - Programa original de *A tempestade*. Acervo: Marcos FlaksmanIlustração 59 - Cena de *A tempestade* (1964). Acervo: Marcos Flaksman.

No seu primeiro trabalho, feito intuitivamente, Marcos Flaksman utilizou a estética construtivista, linguagem que viria a marcar uma parte expressiva de sua obra teatral. A breve abordagem aos princípios gerais que regeram o movimento construtivista russo, realizada no capítulo 3, pretende colaborar para amparar a identificação da influência desta estética nos trabalhos iniciais de Flaksman.

A cenografia da montagem amadora de *A tempestade* apresenta características que nos remetem ao construtivismo. Com os conhecimentos adquiridos na faculdade – o seu repertório de estudante de arquitetura – e sem nenhuma experiência anterior com cenografia ou com o trabalho dos cenotécnicos, Flaksman inovou ao utilizar estruturas tubulares de ferro para construir um tablado que serviu de base cenográfica para a ação. O ferro tubular já era utilizado no teatro político de vanguarda na Alemanha desde os anos 1920 - o cenógrafo Traugott Müller ergueu uma estrutura com este material para a cenografia de *Hoppla, Wir leben!*, encenação de Piscator - mas, no Brasil, na década de 1960, os tubos de ferro ainda eram pouco usuais na construção de cenografia.

A cenografia era constituída por uma grande plataforma de aproximadamente meio metro de altura, que colocava a cena acima do nível do piso do palco²⁰². Esta plataforma continha quatro colunas nas extremidades e uma torre com um elevador movido através de roldanas e contrapesos. Um amplo tecido de algodão, em formato retangular costurado em faixas, era fixado nas quatro colunas sem ficar esticado, numa amarração irregular, e através de cordas e roldanas sua posição era modificada. No primeiro ato o tecido ficava disposto de maneira que indicasse a vela de um navio, e no segundo ato, após a tempestade, este tecido era maquinado²⁰³ e posicionado horizontalmente acima da cena, como se fosse uma nuvem, passando a plataforma metálica a servir de local para a ação na ilha.

Mesmo com poucos recursos de iluminação, a peça contou com vários efeitos que simularam raios e trovões, e também truques simples, produzidos por reflexos de pequenos espelhos colocados em uma roda e mudanças de nível proporcionadas pelo elevador, que colaboraram para o caráter mágico dos habitantes da ilha, como Próspero e seu ajudante Ariel²⁰⁴.

²⁰²Desde o início de sua atuação como cenógrafo, Flaksman defende que “(...) o palco não é o piso da ação. O palco é um depositário do cenário”.

²⁰³Maquinar: termo técnico utilizado no teatro que significa movimentar algo através de um sistema de cordas e roldanas.

²⁰⁴A partir de descrição verbal de Marcos Flaksman em depoimento à autora em 07/05/2017.

A estrutura aparente da plataforma e dos mecanismos que moviam o elevador e o tecido, a abstração e a rejeição ao decorativismo já continham pressupostos da estética construtivista que foram desenvolvidos por Flaksman posteriormente, com propriedade, em trabalhos como *Os convalescentes* (1970) e *Rasga Coração* (1979).

Os críticos especializados não aprovaram a cenografia do jovem estudante: Van Jafa considerou inapropriada e “sem efeito” uma cenografia à base de andaimes tubulares dentro de um teatro²⁰⁵ e Yan Michalski apontou para um “falso despojamento” que, segundo ele, não contribuiu para a criação de uma “atmosfera” para a peça de Shakespeare²⁰⁶.

Embora as críticas a este primeiro trabalho não tenham sido de todo favoráveis, a experiência despertou o artista para o campo da cenografia:

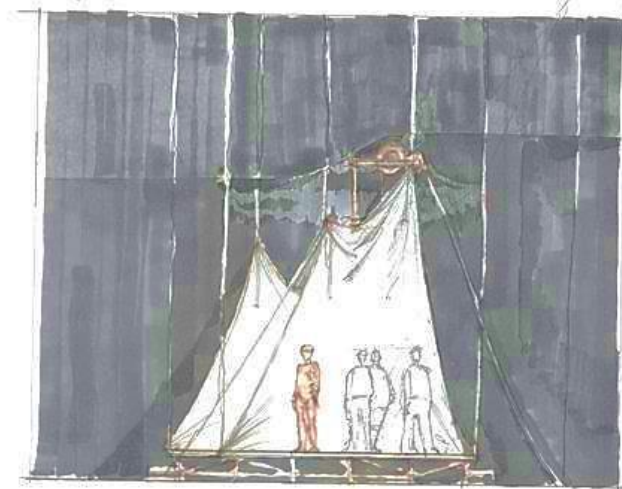
(...) foi aí que eu descobri que o meu negócio era cenografia. (...) Eu não tinha certeza, mas aí fui me interessando por essas coisas. (...) Eu vi trabalhos do Anísio Medeiros, que foram fundamentais. (...) Então vendo essas coisas, o trabalho do Anísio, depois o do Arlindo, do Fernando Pamplona, eu fiquei interessadíssimo (FLAKSMAN, depoimento à autora, 07/05/2017).

Marcos Flaksman afirmou que, no caso de colaborar novamente para uma encenação de *A tempestade*, sobretudo se for para um espaço cênico não tradicional, gostaria de repetir a cenografia criada para o espetáculo dirigido por Tite de Lemos em 1964.

Em 2017, o cenógrafo fez dois desenhos reconstrutivos desta cenografia de *A tempestade*, especialmente para esta pesquisa (ilustrações 60 e 61):

²⁰⁵ Reprodução da crítica de Van Jafa sobre *A tempestade*: “Cenografia: feita para a praça pública, à base do andaime tubular, não tem sentido quando transportada para um palco comum, ficando desta forma todos os seus efeitos anulados. Salvo a vela imensa e bandeira da tempestade que de estática também fica sem função, nada resta do naufrágio cenográfico de Marcos Flaksman”. Fonte: Correio da Manhã. Coluna Teatro. Autor: Van Jafa. Data: 26/11/1964. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

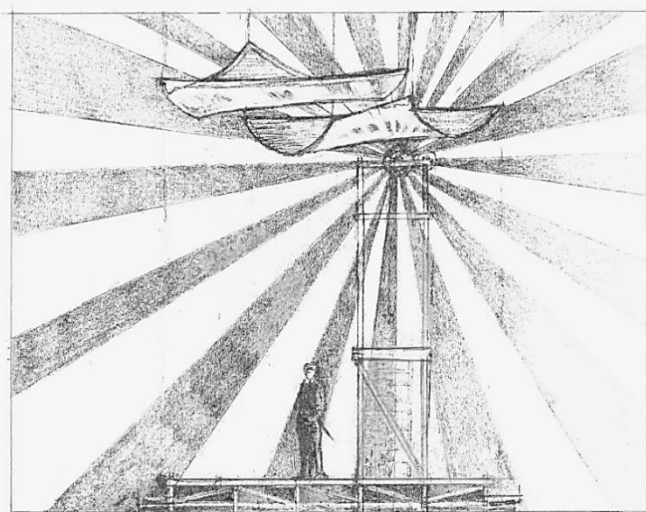
²⁰⁶ Reprodução da crítica de Yan Michalski sobre *A tempestade*: “O cenário de Marcos Flaksman é o exemplo típico de falso despojamento: Um despojamento que não cria nenhuma atmosfera e que dificulta e ralenta a movimentação dos atores”. Fonte: Jornal do Brasil. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Título: *A tempestade*. Caderno B. p. 5. Data: 24/11/1964. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.



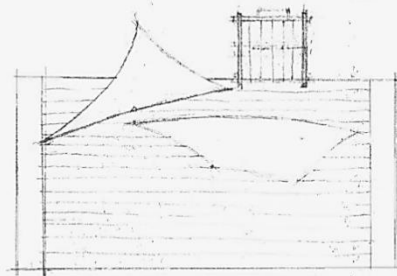
12 ato

A tempestade
Shakespeare
MF
2017

Ilustração 60 - A tempestade. Ato I. Desenho de Marcos Flaksman, 2017.



22 ato - efeito suspensa de Piispeiro



A tempestade
MF
2017

Ilustração 61 - A tempestade. Ato II. Desenho de Marcos Flaksman, 2017.

Influências

Os trabalhos de Anísio de Medeiros (1922-2003)²⁰⁷, Fernando Pamplona (1926-2013)²⁰⁸ e Arlindo Rodrigues (1931-1987)²⁰⁹, reconhecidos cenógrafos de gerações anteriores à de Marcos, tiveram grande influência no início da sua carreira como artista cênico.

Anísio de Medeiros se formou arquiteto em 1948, na Faculdade Nacional de Arquitetura, a mesma em que mais tarde lecionou desenho artístico e foi professor de Flaksman. Um dos trabalhos de Anísio que impressionou Flaksman foi a cenografia para a primeira montagem da peça *A invasão*, de Dias Gomes, encenada no Teatro do Rio²¹⁰ em 1962, com direção Ivan de Albuquerque²¹¹ (ilustração 62). Na época, Anísio já atuava como cenógrafo há uma década e tinha recebido quatro prêmios²¹².

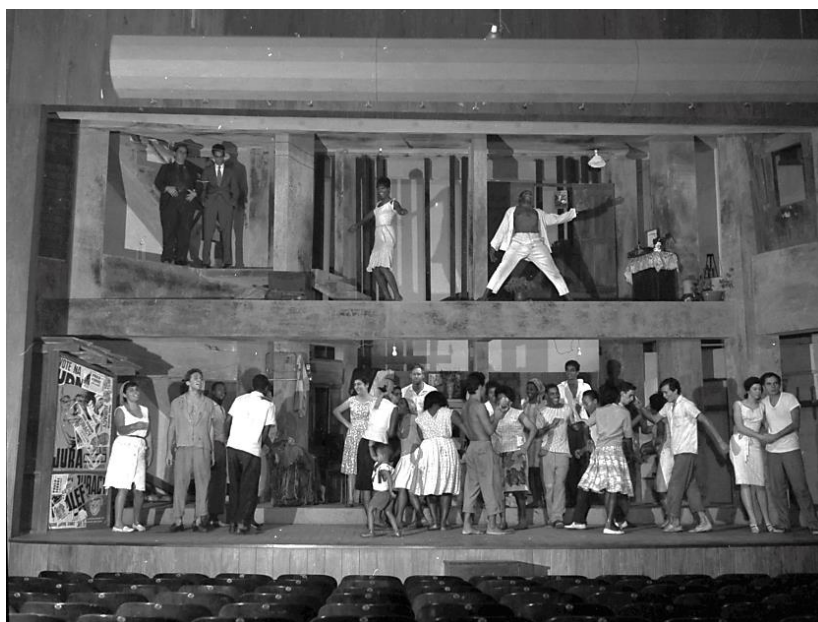


Ilustração 62 – Cena de *A invasão* (1962), de Dias Gomes. Cenografia de Anísio de Medeiros.
Foto: Carlos. FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte.

²⁰⁷ Ver pequena biografia no capítulo 1, item 1.3.

²⁰⁸ Fernando Pamplona (1926-2013) cenógrafo, carnavalesco e professor da EBA-UFRJ. Destacou-se como carnavalesco a partir de 1960, na Escola de Samba Salgueiro, influenciando os carnavalescos das gerações seguintes. Foi também cenógrafo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

²⁰⁹ Arlindo Rodrigues (1931-1987) cenógrafo, figurinista e carnavalesco carioca.

²¹⁰ Atual Teatro Cacilda Becker, na Rua do Catete.

²¹¹ *A Invasão*. Texto: Dias Gomes. Direção: Ivan de Albuquerque. Cenários e figurinos: Anísio de Medeiros. No elenco Rubens Corrêa, Jardel Filho, Vanda Lacerda e Fábio Sabag, entre outros. O texto foi escrito em 1960 e publicado em 1962. Fonte: FUNARTE/ Centro de Documentação.

²¹² Melhor figurinista da Bienal de Artes Plásticas (1957); Melhor cenógrafo – Prêmio Prefeitura do Distrito Federal (1957), ambos pelo espetáculo *Memórias de um sargento de milícias*; Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) e Prêmio Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT), ambos pela cenografia de *O prodígio do Mundo Ocidental*, direção de Ivan de Albuquerque, Teatro do Rio, 1960. Além destes, foi reconhecido com diversos prêmios ao longo de sua carreira.

Para a cenografia de *A invasão*, peça que trata do drama de um grupo de sem-teto e se passa em uma ocupação de um prédio em construção, Anísio projetou, ocupando toda a dimensão da boca de cena, os dois primeiros andares de uma edificação, um espaço em níveis e com subdivisões que atendia aos locais sugeridos para a ação e permitia cenas simultâneas. Nessa “obra” cenográfica, Anísio de Medeiros inseriu elementos que fazem parte da estrutura de sustentação de uma edificação, como vigas e colunas, além de escadas e diversos elementos cênicos que afirmavam o caráter de apropriação do local por seus “invasores”: divisões de tabiques, gambiarras, camas, mesas, caixotes, plantas, gaiola de pássaros etc.

O cenário [de *A Invasão*] era espetacular... Então, eu vendo essas coisas, o trabalho do Anísio, depois o do Arlindo, do Fernando Pamplona (...) eu fiquei interessadíssimo. E na minha cabeça não existiam limites, eu estava descobrindo uma porção de coisas (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/09/2016).

O caminho entre a estreia em *A tempestade* e a profissionalização como cenógrafo se deu em um curto período: no ano seguinte, em 1965, Flaksman assinou a cenografia e o figurino de quatro peças: *Mortos sem sepultura*, de J.P. Sartre e *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, as duas dirigidas por Paulo Afonso Grisolli; *Labirinto*, de Fernando Arrabal, dirigida por Luiz Carlos Maciel (1938-2017)²¹³; e *Preversão*, de Jacques Prévert, com direção de Antônio Abujamra.

Mortos sem sepultura foi a peça de estreia do Teatro de Repertório do Rio de Janeiro, grupo sediado no Teatro de Arena da Guanabara (TAG)²¹⁴, que se formou a partir da reunião de três jovens diretores: Paulo Afonso Grisolli, Luiz Carlos Maciel e Tite de Lemos. A proposta do Teatro de Repertório era privilegiar a encenação de textos relevantes, que promovessem um debate em torno dos problemas da época, suscitando a

²¹³Luiz Carlos Maciel. Gaúcho de Porto Alegre, foi escritor, jornalista, filósofo, diretor, roteirista, pensador da contracultura, crítico de teatro. Iniciou sua carreira teatral no fim dos anos 1950, no Teatro Universitário do Rio Grande do Sul, dirigido por Antônio Abujamra. *Labirinto* foi a sua primeira peça dirigida no Rio de Janeiro, onde fixou residência em 1964. Dirigiu o filme *Society em baby doll* (1965), baseado na peça homônima de Henrique Pongetti. Foi um dos fundadores de *O Pasquim* e deixou vários livros publicados.

²¹⁴Teatro de Arena da Guanabara (TAG) foi inaugurado oficialmente em novembro de 1964 com a peça *Torre em concurso*, um musical de Joaquim Manoel de Macedo dirigido por P. A. Grisolli. Construído em terreno cedido pelo Estado da Guanabara, tinha 250 lugares e ficava no Largo da Carioca, junto à encosta do Morro do Convento de Santo Antônio. Foi demolido em 1974 para o início das obras do metrô do Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.ctac.gov.br>; DIAS, José. *Teatros do Rio*. pp. 597-560. RJ: FUNARTE, 2012.

participação e reflexão do público²¹⁵, e que permitissem uma programação ágil, em que pudesse ser preparado um espetáculo por mês²¹⁶. O grupo propunha a pesquisa de uma nova linguagem teatral, uma prática teatral criativa que Grisolli chamou de *Teatro de Invenção*²¹⁷. Os idealizadores visavam reunir, nos primeiros espetáculos, um núcleo estável de atores, cenógrafos, figurinistas e técnicos para formar a base artística do projeto. Marcos Flaksman vinha trabalhando com Tite de Lemos desde o Grupo de Orla e com Grisolli desde a fundação do grupo O Mambembe: a sintonia surgida nas produções anteriores o levou a assinar a cenografia da peça de Sartre, sua segunda experiência como cenógrafo.



Ilustração 63 - Teatro de Arena da Guanabara, Largo da Carioca, 1973.

Foto: Agência O Dia. Fonte: <https://odia.iq.com.br>

O Teatro de Arena da Guanabara (TAG) era um grande galpão construído com estruturas metálicas desmontáveis e placas de filtro de cimento pré-fabricadas, que continha toda a infraestrutura de um teatro permanente. A área cênica era constituída por um tablado, montado junto a uma das paredes, envolto em três lados por assentos distribuídos em três lances de arquibancadas. É significativo que Paulo Afonso Grisolli tenha trabalhado em um espaço alternativo ao italiano pouco tempo depois de seu estágio com Jean Vilar. A experiência do diretor com Vilar e Roger Planchon na França forjou questões relativas à recepção e inspirou a pesquisa de práticas teatrais inovadoras, que foram colocadas na pauta de seu grupo de trabalho.

²¹⁵ A partir de entrevista de P. A. Grisolli ao crítico Van Jafa. Correio da Manhã. Título: *Grisolli inaugura Teatro de Repertório*. Coluna Teatro. Van Jafa. p.2. Data: 12/09/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

²¹⁶ Segundo Fausto Wolff. Tribuna da Imprensa. Título: *Teatro a sério já atrai carioca*. Segundo Caderno. Data: 11/12/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

²¹⁷ A partir de MACIEL, 1996, p.156.

No espaço em formato de arena a visibilidade da cena é a mesma para todos, não havendo um ponto privilegiado ou uma divisão hierárquica da plateia como nos teatros à italiana. Essa configuração se adequou às propostas do Teatro de Repertório de realizar um teatro popular, destinado “a todos”, e a aproximação do espaço do público ao espaço da cena favoreceu uma recepção crítica.

A experiência de Flaksman na arena do TAG foi marcante e possivelmente contribuiu para a sua predileção por este espaço teatral:

Eu considero esse espaço [de arena], o espaço mais apropriado, é o que eu mais gosto. (...) A arena de três lados. Sendo que o espaço mais espetacular que eu já vi desses, na minha memória - provavelmente a minha memória já corrigiu o espaço todo - era o Teatro de Arena da Guanabara, que era um barracão, que pra mim era tudo, era tão bom quanto o *Globe Theatre*, por exemplo, com a diferença que as pessoas ficavam sentadas e era uma arena de três lados. O que me encanta na arena de três lados (...) é que você vê o espetáculo e o espectador. Então você compartilha da emoção das pessoas diante do que você está assistindo pela primeira vez. É espetacular. Porque quando você senta num teatro italiano (...) todo mundo vê a nuca do outro, e a sala apaga. Quando você apaga [a iluminação] de uma arena de três lados você não deixa a sala no escuro, porque toda a luz do palco se reflete nas pessoas em volta (FLAKSMAN, depoimento à autora, 22/08/2017).

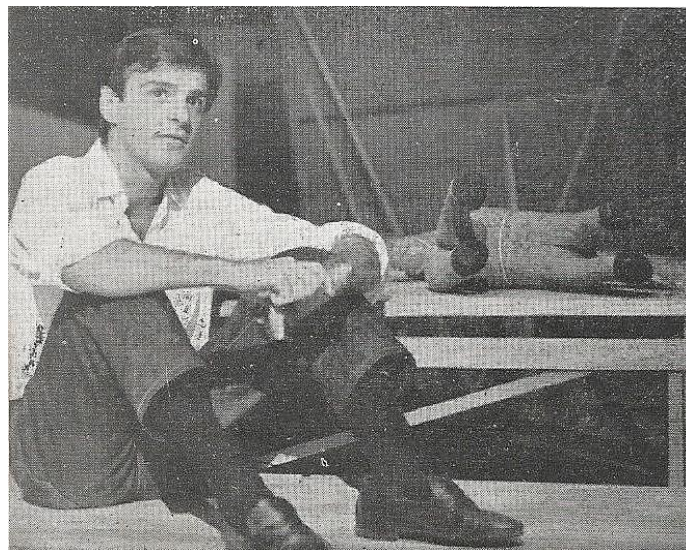


Ilustração 64 – Flaksman no cenário de *Mortos sem sepultura* (1965). Encenado no TAG-RJ. Foto do programa de sala. Acervo: Marcos Flaksman

A ação de *Mortos sem sepultura* se passa na França, no período da segunda guerra mundial, em uma casa de dois andares: em um dos espaços os integrantes da resistência francesa ficavam detidos, e no outro eram torturados por milicianos que apoiaram a ocupação alemã. Um dos desafios enfrentados na concepção da cenografia de *Mortos sem sepultura* foi criar o clima de opressão do local da ação em uma ampla

área cênica - de quase 50 metros quadrados - além de solucionar as demandas técnicas próprias de um espaço em arena. A cenografia²¹⁸ foi pensada a partir de um jogo da velha: construída em praticáveis quadrados, tinha a área central comum aos dois espaços exigidos pela trama e utilizava os quadrados extremos, das duas linhas diagonais, para caracterizar o “local da tortura” e o “local da prisão”.

Grisolli ressaltou, em entrevistas de divulgação da peça²¹⁹, a preocupação dos integrantes do Teatro de Repertório em encontrar uma linguagem estética que caracterizasse as montagens da nova companhia. Fica claro nos depoimentos de Grisolli que o trabalho do cenógrafo foi desenvolvido em conjunto com o diretor, num processo de experimentação - amplamente discutido - que propunha uma cenografia de estrutura maleável que pudesse ser reutilizada em outras produções e que fosse pautada pela simplicidade. Grisolli tratou da concepção da cenografia em entrevista concedida à Yan Michalski, em 10/09/1965:

Michalski: Qual foi o processo usado para criar, num teatro amplo e que sugere cenários espaçosos e abertos, o clima de abafamento que a peça exige?

Grisolli: Realmente, o problema exigiu estudo prolongado e a sua solução nasceu, principalmente, de um diálogo franco e minucioso entre o diretor e o cenógrafo Marcos Flaksman – um estreado no profissionalismo – cujo talento ficará a partir de *Mortos sem sepultura*. E essa discussão teve sentido mais amplo: quando decidimos que o Teatro de Repertório deveria instalar-se, por longo tempo, no Teatro de Arena da Guanabara, iniciamos, não apenas Marcos e eu, mas também Luiz Carlos Maciel e Tite de Lemos, diretores de nossos próximos espetáculos, a procura de princípios amplos que pudessem caracterizar uma linguagem de encenação que fosse peculiar ao Teatro de Repertório, a despeito das diferenças de gêneros, estilos e situações. Assim, a cenografia, a luz (infelizmente limitada pelo paupérrimo equipamento de que se pode dispor no Brasil), a análise dos textos e o próprio método de conduzir os atores concorrem para o encontro dessa linguagem. A cenografia, por exemplo, é estruturalmente tão maleável que servirá - com rara eficácia, no meu entender - para designar, numa área cênica de quase cinquenta metros quadrados, tanto as duas irrespiráveis salas exigidas por *Mortos sem sepultura*, quanto os seis espaçosos e monumentais cenários de *Homem por homem*, de Brecht, nossa próxima encenação (GRISOLLI, em entrevista a Yan Michalski para o Jornal do Brasil, 10/09/1965).

²¹⁸ A fotografia da maquete de *Mortos sem sepultura*, único registro da cenografia desta montagem encontrado, está reproduzida no Capítulo 5.

²¹⁹ Correio da Manhã – RJ. Título: *Grisolli inaugura Teatro de Repertório*. Coluna Teatro. Van Jafa. p.2. Data: 12/09/1965; Jornal do Brasil - RJ. Título: *Repertório estréia com Sartre*. Coluna Teatro. Yan Michalski. p. 2. Data: 10/09/1965. (A grafia original foi mantida). Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Reproduzimos também um trecho da entrevista de Grisolli à Van Jafa, na qual o diretor cita a cenografia de Marcos Flaksman para *Mortos sem sepultura* como exemplo da estética pretendida pelo Teatro de Repertório:

Cada montagem do Teatro de Repertório não deverá ser um trabalho isolado. Preservando a livre criação e o estilo pessoal e levando em consideração a diversidade de gêneros e situações de cada peça, os três diretores do Teatro de Repertório, Tite, Maciel e eu, estamos planejando conjuntamente as nossas montagens, no sentido de encontrar uma linguagem característica da nossa companhia. A cenografia de *Mortos sem sepultura*, por exemplo, de responsabilidade de Marcos Flaksman, já reflete bem essa procura. No cenário da peça de Sartre, surgido de uma ampla discussão entre nós, já se fixam os princípios básicos da linguagem cenográfica do Teatro de Repertório. E esses princípios possibilitarão que, na mesma imensa área cênica do Teatro de Arena da Guanabara, onde estamos instalados, sejam resolvidos eficazmente, com a mesma simplicidade, quer as exigências de restrição do espaço de *Mortos sem sepultura*, quer a imposição de amplidão e de monumentalidade das cenas de *Homem por homem* (GRISOLLI, em entrevista à Van Jafa, Correio da Manhã, 12/09/1965).

A partir do parecer de Yan Michalski em sua segunda crítica ao espetáculo, consideramos que Flaksman alcançou, com esta cenografia, os objetivos estéticos discutidos pelo grupo²²⁰:

Através de uma hábil seleção de elementos-chaves e de uma iluminação inteligentemente concebida, o cenógrafo conseguiu sugerir perfeitamente, dentro de um mesmo cenário, dois ambientes completamente diferentes no que diz respeito à atmosfera, e insinuar o abafado clima de opressão, que parecia tão difícil de ser realizado no amplo e aberto espaço cênico do Teatro de Arena da Guanabara (MICHALSKI, Jornal do Brasil, 06/10/1965).

A segunda peça do Teatro de Repertório, que seria *Homem por homem*, de Brecht, foi substituída por *O Labirinto*, texto de Fernando Arrabal que foi considerado mais adequado para as circunstâncias daquele momento. O depoimento²²¹ do diretor Luiz Carlos Maciel justifica a escolha da peça de Arrabal - autor espanhol ainda desconhecido no Brasil de 1965²²² mas que já despontava na vanguarda teatral francesa - e sublinha a intenção dos integrantes do Teatro de Repertório de realizar um teatro consciente e conseqüente em relação às questões da sociedade da época:

²²⁰Jornal do Brasil-RJ. *Mortos sem sepultura (II)*. Coluna Teatro. Yan Michalski. p. 2. Data: 06/10/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

²²¹Correio da Manhã - RJ. *Maciel sobre o Labirinto. (Nova produção do Teatro de Repertório)*. Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 07/12/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²²²Arrabal seria reconhecido principalmente por *O cemitério de Automóveis*, na encenação de Vitor Garcia (1968) e por *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, na encenação de Ivan de Albuquerque (1970).

(...) Nós, do Teatro de Repertório, sempre repetimos que escolhemos nossos textos de acôrdo com o sentido vivo que possam ter para as platéias. Pois bem. A realidade de todos nós, no momento, pode ser descrita como um estado de asfixia complacente. Estamos sendo submetidos a um processo irracional e cassaram-nos o direito de defesa. Êsse clima de impotência é um denominador comum do teatro de *avant-garde*; essa sensação de asfixia é a conotação mais poderosa de *O Labirinto*, de Arrabal. A escolha da peça atendeu, portanto, a um sentimento de urgência. O artista de teatro tem a necessidade de colocar, concreta, sôbre um palco, uma imagem viva dos dilemas mais poderosos do mundo em que vive. (MACIEL, Correio da Manhã, 07/12/1965)²²³.



Ilustração 65 - *O Labirinto* (1965).

Em cena: Marieta Severo, Ary Coslov, Moisés Aichenblat, Paulo César Pereiro.

Acervo: Marcos Flaksman.

Em texto de 1996, Maciel conecta a obra do jovem Arrabal à de Franz Kafka. A escolha da peça de Arrabal correspondeu à vontade de encenar um texto de vanguarda, com uma temática significativa para aquele momento - o texto trata de opressão e impotência - e que possibilitasse uma montagem despojada.

O teatro de Arrabal era, no quadro da *avant-garde* contemporânea, uma tentativa de se ligar mais estreitamente a tradição de Kafka. O absurdo da organização da sociedade moderna tem sido sempre criticado pelos maiores autores do drama moderno. Na corrente realista, essa crítica procura sempre fincar-se no concreto e desvendar o nexos e a dinâmica do processo social que resultou nesse absurdo. A importância da peça de Arrabal reside no fato de que, mais do que as obras de Beckett ou Ionesco - e nisso ela se aproxima da perspectiva

²²³A ortografia original foi mantida.

de Kafka – o inimigo, embora para eles invencível, é desenhado com contornos mais nítidos. (...) Para o nosso grupo teatral, além da correspondência do tema da peça com nossas crenças, sentíamos a oportunidade de divulgar a obra de um autor de apenas 33 anos de idade, que fazia certo sucesso na Europa. O absurdo do mundo e da vida, que impressiona a todos os autores de *avant-garde*, tem muitas faces; (...) A face do absurdo que mais impressiona Arrabal é a da opressão. Sua imagem mais poderosa é a mesma de todas as grandes novelas de Kafka: a do homem esmagado pela autoridade. Nada mais oportuno, pensei, no Brasil de 1965 (MACIEL, 1996, p.160).

De acordo com a proposta inicial dos mentores do Teatro de Repertório de estabelecer um núcleo artístico - e assim desenvolver uma linguagem estética - a montagem de *O Labirinto* (ilustração 65), além de manter o cenógrafo, contou com quatro atores²²⁴ que tinham atuado em *Mortos sem sepultura*. A disposição e a empolgação do jovem grupo foram interrompidas pela falta de recursos: apesar das críticas favoráveis, o fracasso de público de *O Labirinto* impossibilitou a montagem de um terceiro espetáculo, encerrando a breve carreira do Teatro de Repertório.

Realizada meses antes, a cenografia de *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, direção de Grisolli, foi o primeiro convite profissional de Flaksman. Este trabalho lhe rendeu, em 1966, um dos principais prêmios do teatro nacional: o “Molière - Prêmio Air France de Teatro”²²⁵ pela melhor cenografia de 1965, e também o prêmio de “Cenógrafo Revelação” do Jornal O Globo. A boa repercussão da cenografia de *A vida impressa em dólar*, reconhecida por estas importantes premiações, o projetou como cenógrafo e marcou o início de uma rápida ascensão na profissão. Por ser um marco na carreira do artista e por ser representativa da primeira experiência prática de um pensamento de Marcos sobre a cenografia e a espacialidade, por ele denominada de Teoria do ângulo reto, essa cenografia é estudada com propriedade no sexto capítulo deste trabalho.

²²⁴ Aldo de Maio, Paulo César Pereio, Ary Coslov e Moisés Aichenblat. Marieta Severo, revelada por Luiz Carlos Maciel no filme *Society em baby doll* (1965), fez sua estreia no teatro em *O Labirinto*.

²²⁵ O prêmio Molière relativo à temporada de 1965 ofereceu aos vencedores, pela primeira vez, uma passagem de ida e volta à Paris, além da tradicional estatueta de Molière. A cerimônia de premiação foi na Maison de France, em 28/09/1966, precedida pela apresentação de *Andorra*, pelo Teatro Oficina. Flaksman recebeu a estatueta das mãos de Maria Clara Machado. Foram premiados também naquele ano: Nelson Rodrigues (autor); José Celso Martinez Corrêa (diretor); Cleyde Yáconis (atriz); Eugênio Kusnet (ator) e Aníbal de Medeiros (figurinista). O júri do Prêmio Molière de 1965 foi constituído pelos críticos de teatro Edgar de Alencar (A Notícia); Fausto Wolff (Tribuna da Imprensa); Henrique Oscar (Diário de Notícias); Luísa Barreto Leite (Jornal do Comércio); Valdemar Cavalcanti (O Jornal); Van Jafa (Correio da Manhã); Vitor de Carvalho (O Globo); e Yan Michalski (Jornal do Brasil). Sobre o Prêmio Molière ver: Diário de Notícias-RJ. Título: *Amanhã a entrega do Prêmio Molière*. Autor: Henrique Oscar. Data: 10/08/1969.

Ainda em 1965, Flaksman fez cenografia e figurinos da peça *Preversão*, uma coletânea de textos de Jacques Prévert, dirigida por Antônio Abujamra para o Grupo Decisão.

No final do ano, a crítica especializada já reconhecia Marcos Flaksman como um cenógrafo de destaque daquela temporada. Em nota de divulgação da peça *Preversão*, em final de novembro, Michalski se referiu a Marcos como “a mais grata revelação carioca de 1965” na área da cenografia²²⁶. No mesmo mês, por ocasião da montagem de *O Labirinto*, no Teatro de Arena da Guanabara, Fausto Wolff citou Flaksman como “uma revelação de excelente nível”²²⁷. O mesmo crítico o indicou como o melhor cenógrafo do ano, por *Mortos sem sepultura* e *A vida impressa em dólar*, na sua coluna sobre teatro²²⁸:

Este rapaz começou a sua carreira praticamente este ano, mas levou em conta um fator, quase sempre esquecido pela maioria dos cenógrafos: a arquitetura. Seus cenários, tecnicamente perfeitos, funcionam como um envolvimento (WOLFF, Tribuna da Imprensa, 29/12/1965).

A tempestade, *Mortos sem Sepultura*, *A vida impressa em dólar* e *Labirinto* foram quatro trabalhos realizados por Flaksman entre 1964 e 1965 para um mesmo grupo ideológico, e que foi justamente o grupo de pessoas que o acolheu e o influenciou em seus primeiros passos no teatro e na cenografia. Embora oficialmente as produções tenham sido realizadas pelo Grupo de Orla (*A tempestade*), pelo Teatro de Repertório (*Mortos sem Sepultura* e *Labirinto*) e por uma iniciativa individual de um produtor (Fábio Sabag, *A vida impressa em dólar*) estas quatro encenações foram idealizadas e dirigidas por Tite de Lemos, Paulo Afonso Grisolli e Luiz Carlos Maciel, os fundadores do grupo Teatro de Repertório, levando-nos a defender a posição de que Marcos Flaksman foi revelado como cenógrafo pelo Teatro de Repertório. A presença de Flaksman como autor da cenografia dessas quatro produções confirma a sua afinidade com as propostas do grupo e com os diretores individualmente, ao mesmo tempo em que afirma também a confiança depositada por estes no jovem estudante de arquitetura e

²²⁶“Os cenários e figurinos de *Preversão* são de autoria de Marcos Flaksman, indiscutivelmente a mais grata revelação carioca deste ano, no setor de cenografia, com seus inteligentes e expressivos trabalhos para *Mortos sem Sepultura* e *A vida impressa em dólar*”. Fonte: Jornal do Brasil - R.J. Data: 21/11/1965. Título: *Espetáculo Patafísico, amanhã*. Caderno B. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²²⁷Tribuna da Imprensa. Título: *Teatro a sério já atrai carioca*. Autor: Fausto Wolff. Data: 11 /12/1965. Segundo Caderno. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²²⁸Tribuna da Imprensa. Título: *Os meus melhores do ano (I)*. Autor: Fausto Wolff. Data: 29 /12/1965. Segundo Caderno. p. 2. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

aspirante a cenógrafo. Flaksman foi influenciado por seus companheiros e pelas teorias por eles defendidas. A parceria se repetiu em produções posteriores, como em *Terror e Miséria no III Reich*, dirigida por Paulo Afonso Grisolli no ano seguinte, *Hipólito*, dirigida por Tite de Lemos em 1968, e em *Alice no país divino maravilhoso*, uma adaptação da obra de Lewis Carrol feita por Flaksman, Grisolli, Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel em 1970.

Além de *Terror e Miséria no III Reich*, em 1966 Flaksman também fez a cenografia de duas peças, enquanto prestava o último ano da faculdade de arquitetura: *João, Amor e Maria* e *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*.

João, Amor e Maria foi uma produção do Teatro Jovem dirigida por seu fundador, Kleber Santos. O espetáculo é um musical brasileiro baseado em um poema de Hermínio Bello de Carvalho, com música de Maurício Tapajós²²⁹. Marcos criou um piso com praticáveis de diferentes alturas, em formato de hexágonos - uma composição que lembra uma cadeia de átomos de carbono - que serviu de base para o espaço de uma ilha e também se transformou em jangada, com o içamento de uma vela (ilustrações 66 e 67).

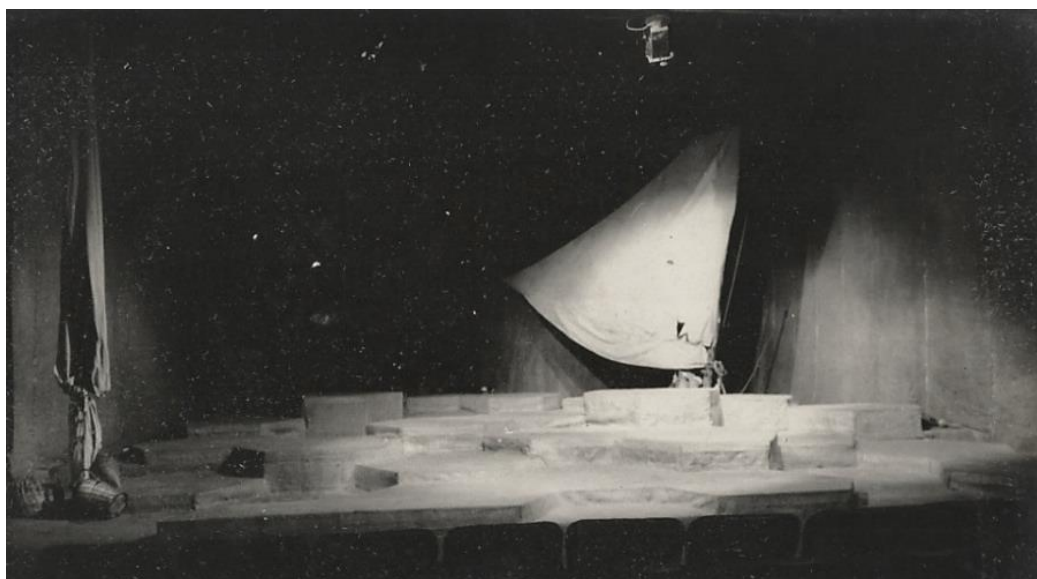


Ilustração 66 - Cena de *João, Amor e Maria* (1966). Acervo: Marcos Flaksman

A cena foi marcada pelo uso de materiais naturais: os praticáveis foram revestidos de juta²³⁰, e os elementos cenográficos foram confeccionados com madeira, palha, sisal e algodão (ilustração 68).

²²⁹No elenco estavam Betty Faria, Fernando Lebeis, Cécil Thiré, José Wilker, José Damasceno e o Grupo MPB-4.

²³⁰O tecido foi pregado na madeira, conforme observado na ilustração 68. As pistolas de grampos ainda não existiam em 1966.



Ilustração 67 – Cena de *João, Amor e Maria* (1966).
Betty Faria, Fernando Lebeis, Cécil Thiré, José Wilker e José Damasceno.
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 68 - detalhe da cenografia de *João, Amor e Maria* (1966).
Acervo: Marcos Flaksman

A cenografia de *João, Amor e Maria* recebeu elogios da crítica:

De excepcional qualidade o cenário de Marcos Flaksman, que, mais do que qualquer outro cenógrafo jovem, compreende a importância do desenvolvimento cenográfico na ação (WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 04/06/1966).

Terror e Miséria do III Reich e *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* foram as duas primeiras peças de Brecht que Marcos Flaksman colaborou como cenógrafo. Ambas foram encenadas no ano em que se completou uma década da morte do dramaturgo alemão, motivo da realização de diversos eventos em homenagem à sua memória.

A encenação de obras de Bertolt Brecht não foi bem recebida pelo regime ditatorial militar, que impôs a censura de cenas, imagens, partes dos textos e em alguns casos o completo impedimento da produção.

Terror e miséria do III Reich foi uma das montagens brechtinianas que teve a sua temporada interrompida. A obra é uma compilação de peças curtas escritas por Brecht entre 1935 e 1938, que, juntas, constroem uma imagem da vida na Alemanha desde a ascensão do nazismo até a anexação da Áustria à Alemanha. A cenografia de Flaksman continha uma passarela suspensa cuja base era fechada por portas pivotantes, revestidas com pintura de arte (ilustração 69). Estas pinturas foram censuradas e o cenógrafo preso por um breve período. Durante o tempo em que o espetáculo esteve em cartaz, os painéis ficaram cobertos com tecido preto e Grisolli assumiu a tarefa de subir ao palco, antes de iniciar o espetáculo, para narrar ao público o conteúdo das imagens e frases encobertas. Também foram feitas projeções de slides com imagens da segunda guerra mundial. A forte repressão à peça culminou com o arremesso de uma bomba na porta do Teatro Serrador, episódio que interrompeu definitivamente a sua temporada²³¹.



Ilustração 69 - Yoná Magalhães e Ivan Cândido em cena de *Terror e miséria no III Reich* (1966).
Acervo: Marcos Flaksman

Ao mesmo tempo em que o nome do cenógrafo, laureado pelo Prêmio Molière, começou a figurar pela primeira vez nos “tijolinhos” de divulgação de espetáculos em periódicos, parte da crítica considerou este trabalho de Flaksman “prejudicial” e vaiou a encenação de Grisolli, definindo-a como mal acabada e equivocada. Segue um trecho da longa crítica de Yan Michalski:

²³¹Descrição da cenografia e do episódio escrita a partir de depoimento de Flaksman à autora.

Marcos Flaksman, depois de uma série de trabalhos brilhantes, falhou redondamente nos cenários e nos figurinos do *III Reich*. O seu cenário, além de não criar praticamente nenhum ambiente convincente para qualquer uma das cenas, tem o desagradável aspecto de um gigantesco armário com uma enorme quantidade de portas, algumas das quais parecem ter sido concebidas apenas em função do agradecimento final; e os seus figurinos (assim como os acessórios usados em cena) não nos parecem ilustrar expressivamente nem a essência nem os detalhes do vestuário usado na Alemanha entre 1933 e 1938; algumas das roupas, por outro lado, conferem um aspecto por demais grotesco aos intérpretes que as usam (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 16/08/1966).

A segunda colaboração de Marcos para uma peça de Brecht ocorreu em *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, uma grande produção dirigida por Flávio Rangel para a Companhia Carioca de Comédia. Foi o primeiro trabalho de Flaksman com Rangel, que já era um diretor respeitado e reconhecido. Marcos assinou a cenografia e Napoleão Moniz Freire os figurinos. *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, considerada por Brecht uma comédia, teve um elenco de quarenta artistas liderados por Ítalo Rossi (Puntilla) e Jardel Filho (Matti). A peça estreou em Curitiba, onde esteve em cartaz durante uma semana, antes de iniciar a temporada no Rio de Janeiro, no Teatro Ginástico. Flaksman projetou uma cenografia complexa, com diversas mutações que ocorriam à vista do público, executadas por dezesseis maquinistas²³², que, desta vez, recebeu elogios da crítica.

Porém, em depoimento à ASSIS (2010) o artista declarou ter experimentado certa insatisfação com o resultado:

(...) Sofri bastante [em *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*], porque queria fazer trocas mecanizadas como nos musicais americanos. Olhei muito para os padrões europeus, também. E tinha toda a teoria a respeito do teatro de Brecht e o distanciamento. Muita informação e muita confusão (FLAKSMAN *In: ASSIS*, 2010, p.25).

O registro fotográfico da peça, feito por Flaksman e preservado em seu acervo, revela as diversas mutações da cenografia e a forte presença de elementos da estética brechtiniana, como o uso de módulos móveis, letreiros, cortinados dividindo a cena horizontalmente – solução usualmente utilizada por Carpar Neher – e objetos que ajudam à identificação dos locais da ação, conforme podemos observar nas ilustrações 70, 71 e 72:

²³² Sob o comando do maquinista-chefe Oraci Flores.



Ilustração 70 - *O Sr. Puntilla e seu criado Matti* (1965).
Acervo: Marcos Flaksman.



Ilustrações 71 e 72 – *O Sr. Puntilla e seu criado Matti* (1965).
Acervo: Marcos Flaksman

Flaksman assumiu a influência das teorias brechtinianas e do construtivismo na primeira fase de sua carreira, quando fez uma avaliação sobre sua postura frente à cenografia antes da primeira temporada de estudos na Europa:

O que me incomodava é que o cenário era mais uma tela de fundo diante da qual se passava o espetáculo. Eu queria romper com isso tudo. Queria um cenário que não fosse apenas um painel, mas uma estrutura que suportasse o espetáculo em cima dela. Acho que o cenário deve servir ao espetáculo, não emoldurá-lo. Tal concepção levou-me a uma primeira fase muito construtivista. Parti para a utilização de elementos construtivos, que rompessem com a ilusão do cenário. Passei a usar ângulos reais, materiais próximos aos reais (FLAKSMAN, 1969)²³³.

²³³Título: *Flaksman, A arquitetura do palco*. Coluna Teatro. Fonte: Recorte de jornal não identificado, com data – maio de 1969 - escrita à caneta. Dossiê Personalidades. Arquivo CEDOC/FUNARTE.

No meio do ano, Marcos Flaksman já era apontado como uma das carreiras mais meteóricas do teatro brasileiro²³⁴. No final de 1966, em 30 de dezembro, Flaksman colou grau em Arquitetura. Ele tinha 22 anos, oito cenografias para teatro no currículo²³⁵ e duas premiações.



Ilustração 73 - Marcos Flaksman (1965).

Fotos feitas em estúdio para o programa de *A vida Impressa em dólar*. Foto: Carlos. FUNARTE/Centro de Documentação e Informação em Arte

4.2. Vivências além-mar ou Europa-Brasil-Europa (1967-1973).

Em 1967 Flaksman colaborou como cenógrafo e figurinista em três peças - *Quatro num quarto*, *Dois perdidos numa noite suja*²³⁶ e *O Sétimo dia* - e fez sua estreia no cinema trabalhando em dois filmes, antes de viajar para a Europa no segundo semestre.

Quatro num quarto, de Valentin Katayev, uma comédia que já tinha tido uma temporada de grande sucesso em São Paulo em 1962, quando foi lançada pelo Teatro Oficina, foi o quarto espetáculo do grupo paulista apresentado no Rio de Janeiro. A sede do Oficina sofreu um incêndio em 1966 e o espetáculo - remontado a partir da direção original de Maurice Vaneau - visou angariar fundos para a reconstrução do espaço. Dirigida por José Celso Martinez Corrêa e encenada no Teatro Maison de France, a peça foi protagonizada por Ítala Nandi, Renato Borghi, Dirce Migliaccio e Fernando Peixoto. Na trama, dois casais invadem um prédio em Moscou e ocupam o mesmo quarto, gerando uma série de acontecimentos. Em depoimento, Flaksman rememorou esta produção e a cenografia:

²³⁴ Por Yan Michalski, *Jornal do Brasil*, 13/07/1966.

²³⁵ Em seis destas peças assinou também os figurinos. Ver Curriculum nos Anexos desta pesquisa.

²³⁶ Trato deste espetáculo no Capítulo 7.

O *Quatro num quarto* era um gabinete, e tinha um elenco espetacular. Era do Katayev, uma comédia vaudeville russa sobre a tomada bolchevique das cidades. Então na verdade era a tomada de um prédio por estudantes revolucionários... Eram dois casais que tomavam um prédio burguês na cidade de Moscou e aí ocupavam um quarto (...). Era um quarto grande que eles traçam uma linha no meio do quarto como se fosse uma parede e definem: aqui somos nós e aqui são vocês. O cenário era assim, tinha uma linha desenhada no meio da parede. Aí acontecia tudo o que você pudesse imaginar. Era engraçado e fez um sucesso (FLAKSMAN, entrevista à autora, 20/03/2018).

O cenário, um dos poucos gabinetes realizados pelo artista, representava o cômodo de um apartamento. A parede de fundo, paralela à boca de cena, continha uma porta central, e as duas paredes laterais possuíam janelas (ilustração 74). O revestimento em papel de parede e detalhes como a cortina na janela sugeriam que o local tivesse servido de moradia a uma família burguesa. Para indicar a apropriação do lugar pelos casais, Flaksman pichou a porta e a parede (“Proletários de todos os países, uni-vos”), fechou uma das janelas com tábuas e investiu em elementos que indicavam o improvisado da situação: colocou em cena um mobiliário simples e propositalmente gasto, um varal de roupas e um biombo vazado reforçando a divisão do espaço. A inclusão de dizeres pichados seria retomada na cenografia da peça seguinte, *Dois perdidos numa noite suja*.



Ilustração 74 – Cena de *Quatro num quarto*. Teatro Oficina (1967).

Acervo: Marcos Flaksman

O espetáculo alcançou os objetivos do grupo e teve lotações esgotadas, mas a cenografia não foi uma unanimidade: o cenário de gabinete, de inspiração realista, recebeu críticas desfavoráveis. Segue a impressão de Fausto Wolff:

Com exceções feitas à sua estréia com *Mortos sem sepultura* e a engenhosidade suspicaz de *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* (cenografias de Marcos Flaksman que aplaudimos) não conseguimos ficar uníssonos com os trabalhos do jovem e talentoso cenógrafo. Achamos sua cenografia desta feita suja e intencional em demasia, quase desvirtuando a verdade, a não ser que seja exigência do diretor (WOLFF, Correio da Manhã, 26/03/1967).

Quatro num quarto foi a primeira parceria de Flaksman com José Celso e o Teatro Oficina, parceria que se repetiu na colaboração do cenógrafo como diretor de montagem de *O Rei da vela* na temporada europeia do grupo naquele mesmo ano e na criação da cenografia e do figurino de *O Poder Negro*, dirigido por Fernando Peixoto no ano seguinte.

Depois de *Quatro num Quarto*, Marcos realizou cenografias para *Dois perdidos numa noite suja*, do então desconhecido Plínio Marcos, e para *O Sétimo dia*, de Ari Chen, dirigido por Rubem Rocha Filho.

Em 1967 Flaksman iniciou sua carreira no cinema²³⁷, trabalhando nos filmes *A garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, e *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Júnior²³⁸. O ano de 1967 é o marco do surgimento do Tropicalismo: Glauber Rocha lançou seu filme *Terra em transe*, o Teatro Oficina encenou *O Rei de vela* e Caetano Veloso gravou a música *Tropicália*, que viria a nomear o movimento.

O filme *Brasil ano 2000*, eu considero um dos marcos do Tropicalismo, do aparecimento do Tropicalismo. (...) O movimento já estava borbulhando em São Francisco, na Califórnia, estava borbulhando em Londres, mas aqui estava chegando. (...) Inclusive a música do [Gilberto] Gil - o objeto semi-identificado - é desse filme (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 30/06/2017).

No filme *A garota de Ipanema* Marcos assinou o desenho de produção, foi decorador de set e dividiu os figurinos com Vera de Figueiredo. Luiz Carlos Maciel, um dos diretores do Teatro de Repertório, coordenou o Laboratório de Interpretação do filme, indicado por Glauber Rocha.

Estudos Livres na Europa

Motivado pela passagem de ida e volta para a França conquistada com Prêmio Molière²³⁹, Flaksman entrou com um pedido de bolsa de estudos para o Governo Brasileiro e também para o Governo Francês. As escolas que integravam o programa de

²³⁷ Marcos Flaksman filmou dois longas-metragens em 1967 e retomou as atividades cinematográficas somente no ano 1980, quando filmou *Os sete gatinhos*, de Neville de Almeida.

²³⁸ Em *Brasil ano 2000*, conforme mencionado no Capítulo 3, Flaksman fez a cenografia e Luiz Carlos Ripper fez a assistência de direção e o figurino.

²³⁹ A passagem poderia ser utilizada em data definida pelo contemplado.

bolsas oferecido pela França não incluíam um curso de cenografia ou um curso específico na área de arquitetura teatral, temas que concentravam os interesses do artista naquele momento. Assim Marcos redigiu uma proposta para realizar estudos livres em arquitetura teatral e cenografia, onde conheceria edifícios e espaços teatrais, assistiria a espetáculos, exposições, palestras e outras atividades culturais, e em contrapartida escreveria artigos sobre estas experiências, que seriam publicados no Brasil. A proposta foi aprovada e o artista contemplado, entre dezenas de estudantes, com uma “Bolsa Artística” proporcionada pelo Governo da França²⁴⁰.

Eu tinha uma bolsa em Paris de seis meses (...). Quando cheguei fui ao Ministério da Educação, no serviço de acolhimento [aos bolsistas] do Governo Francês (...) mostrei meu plano de estudos e pedi para ter acesso a todos os teatros nacionais com autorização para ver as montagens. Então eu tinha acesso total aos teatros (FLAKSMAN, em depoimento à autora).

Em setembro de 1967, já um arquiteto formado, viajou para a França iniciando uma nova fase na sua vida pessoal²⁴¹ e uma aventura artística que teve a duração de aproximadamente dez meses. Marcos, que até então nunca tinha saído do Brasil, desenvolveu em Paris o seu projeto de estudos livres²⁴² e também conheceu diversas cidades europeias. Foi a Berlim assistir a um festival de peças de Brecht encenadas pelo *Berliner Ensemble*²⁴³, participou de um festival de teatro italiano acompanhando o Teatro Oficina e conheceu a cena teatral de Praga. Vivenciou acontecimentos políticos que marcaram o mundo naqueles anos: esteve na capital da República Checa no período conhecido como “Primavera de Praga”, poucos meses antes da entrada das tropas soviéticas, e estava em Paris, ponto central do movimento estudantil, durante as manifestações ocorridas em maio de 1968.

²⁴⁰O Governo Francês disponibilizava, na época, bolsas de estudos em número razoável, e somente duas bolsas especiais, as chamadas “bolsas artísticas”, cujo valor era superior às demais e não havia a obrigatoriedade de frequentar uma escola. Esta bolsa também dava direito à passagens de ida e volta à França. A atriz Ítala Nandi também foi contemplada com uma bolsa artística naquele mesmo ano.

²⁴¹Nessa primeira temporada na Europa, Marcos se casou com sua primeira esposa, Dora, um casamento que gerou três filhos: Daniel Flaksman, Ana Flaksman e Alice Flaksman. Desde os anos 1990 Marcos Flaksman é casado com Myriam Porto Flaksman, mãe de sua filha mais nova, Maria Porto Flaksman.

²⁴²Entre os espetáculos que assistiu estavam *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Brecht, no Teatro Nacional Popular, com direção de George Wilson, e *Antígona*, de Sófocles, produção do Living Theater.

²⁴³Marcos fez uma viagem de Fusca entre Paris e Berlim para assistir ao festival, acompanhado de Dora e um casal de amigos argentinos. José Celso, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque participaram deste evento como convidados. O Festival, promovido pelo *Berliner Ensemble* em 1967, incluiu em sua programação as peças *Coriolano*, dirigida por Manfred Wekwerth e *Pupur Dust*, dirigida por Hans-Georg Simmgen e Sean O'Casey.

Em Praga assistiu espetáculos, visitou edifícios teatrais e conheceu o Instituto de Cenografia²⁴⁴, um dos mais importantes centros de informação na área de cenografia, que impressionou o artista pela variedade das pesquisas lá realizadas e pela própria estrutura dessa organização. No Instituto - *Scenography Ustav* - foi recebido pelo seu então diretor Miroslav Kouril, que viu o seu portfólio e o convidou para fazer um curso dedicado a cenógrafos estrangeiros, com duração de quatro meses. Marcos iniciaria o curso no segundo semestre de 1968, assim que acabasse o período da sua bolsa de estudos em Paris, mas o projeto de estudar cenografia em Praga foi interrompido pela ocupação da Tchecoslováquia e pelas mudanças políticas ocorridas na Europa.

Nos primeiros meses vivendo na França, Flaksman esteve no *Théâtre de La Cité de Villeurbanne* de Roger Planchon, onde manteve contato com o cenógrafo e diretor de cinema René Allio (1924-1995), colaborador de Planchon por onze anos; conheceu o diretor e cenógrafo Jacques Polieri (1928-2011) e realizou um estágio com Jean-Louis Barrault (1910-1994) no Teatro Odeon (*Odéon - Théâtre de France*), por ocasião da remontagem da peça *Tête D'Or*, de Paul Claudel²⁴⁵, dirigida por Barrault, com cenografia de Andre Masson²⁴⁶. Também pôde assistir o trabalho de Patrice Chèreau (1944-2013)²⁴⁷, diretor francês que neste período dirigiu o Teatro de *Sartrouville*.

Patrice Chèreau (...) foi diretor de teatro e ópera, e a formação dele era parecida com a formação do Grisolli, que de certa maneira eu herdei. Que era uma formação brechtiniana, uma linguagem brechtiniana e também era uma coisa muito sublinhada pelo Planchon. Por esse grupo de teatro francês do Planchon. O Patrice Chèreau foi discípulo do Planchon também (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/03/2018).

²⁴⁴O Instituto de Cenografia (*Scenography Ustav*) foi fundado em 1957. Publicava as revistas *Acta Escaenographica* e *Interscena* e desenvolvia pesquisas sobre cenografia. Atualmente está integrado ao Instituto de Artes e Teatro (ATI), uma instituição do Ministério da Cultura da República Tcheca. O Instituto é uma organização dedicada à informação, pesquisa, consulta, educação e produção no campo do teatro. Possui acervo de objetos e trabalhos relacionados ao teatro, biblioteca e videoteca especializadas, realiza cursos, mantém um núcleo de pesquisa e documentação e publica trabalhos acadêmicos. É o maior centro de informação sobre teatro Tcheco. Marcos Flaksman escreveu um artigo de duas páginas sobre este Instituto, intitulado *Onde a cenografia é uma ciência*, publicado no Jornal do Brasil, em 23/03/1968. Fonte: Instituto de Artes e Teatro da República Tcheca (Institut Umení Divadelní Ústav). Website: <http://www.idu.cz/en/>

²⁴⁵Jean-Louis Barrault foi diretor do Teatro Nacional Odeon entre 1959 e 1968. Barrault tinha encenado a peça em 1959, e fez uma remontagem em 1968 em comemoração ao centenário de nascimento de Paul Claudel. André Masson foi o cenógrafo das duas produções.

²⁴⁶A partir de notícia publicada por Henrique Oscar no Diário de Notícias. Data: 19/01/1968.

²⁴⁷Patrice Chèreau (1944-2013). Ator, diretor, roteirista e produtor francês. Foi diretor do Teatro de Sartrouville entre 1966 e 1969 e posteriormente trabalhou no Piccolo Teatro de Milão (entre 1970 - 1972) com Giorgio Strehler. Em 1972, assumiu a codireção do Teatro Nacional Popular, ao lado de Planchon. O cenógrafo Richard Peduzzi foi seu colaborador constante.

Além da vanguarda francesa, Flaksman procurou conhecer o trabalho de jovens grupos de teatro: assistiu encenações revolucionárias em espaços alternativos, como porões de igrejas e subsolos de prédios.

Neste período, o cenógrafo também trabalhou com o Grupo Oficina, que tinha sido convidado para participar de festivais de teatro europeus com a peça *O Rei da vela*: a *IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili*, em Florença, e o *2º Festival International des Jeunes Compagnies*, em Nancy. Flaksman e Ítala Nandi estavam em Paris antes da chegada de Zé Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e o elenco do Oficina²⁴⁸. Marcos se juntou ao grupo, ficando responsável pela montagem de cenário, pela movimentação do maquinário em cena e pela operação de luz de *O Rei da vela* nos citados festivais europeus.

(...) um pouco antes de maio de 68, eu viajei com o Teatro Oficina. Nós fomos ao Festival de Florença, na Itália, (...) ao Festival de Nancy e depois fizemos Paris. Era *O Rei da vela*. Eu que montava o cenário do Helio. E eu vi o espetáculo lá, não tinha visto no Brasil. Eu montava e comandava toda a mecânica cênica (FLAKSMAN, em depoimento a autora).

A peça também deveria ser apresentada no *Théâtre de la Commune Aubervilliers*, em Paris, mas um incidente ocorrido uma semana antes da estreia os forçou a cancelar: uma bomba de cera jogada por policiais durante uma manifestação estudantil no *Quartier Latin* atingiu José Celso, Renato Borghi e Ítala Nandi, machucando-os. Paris tinha se tornado um campo de batalha marcado por conflitos entre estudantes e policiais, com barricadas, queima de carros, bombas de gás lacrimogênio, pedradas, correrias, prisões. Após o episódio ocorreu a histórica greve geral, que envolveu estudantes, intelectuais e trabalhadores, bloqueou a França e impediu o funcionamento da maioria das atividades.

Segundo Flaksman, depois dos acontecimentos de maio de 1968 em Paris, todos os bolsistas sul-americanos foram orientados a regressarem aos seus países de origem. Assim chegou ao fim a primeira temporada do cenógrafo na Europa, um período marcado por muito aprendizado e pelo contato com realizações teatrais de vanguarda desenvolvidas por companhias europeias e por companhias de outros continentes que lá se apresentaram. A própria convivência com o trabalho do Grupo Oficina em Paris e a afinidade evidenciada na turnê da peça *O Rei da vela* foi marcante e teve influência sobre o seu pensamento artístico.

²⁴⁸A partir de NANDI, Ítala. *Teatro Oficina*. Onde a arte não dormia. RJ: Nova Fronteira, 1989.

Após a experiência europeia, Flaksman percebeu com clareza a integração de grupos brasileiros no movimento de vanguarda mundial:

Nessa viagem uma das coisas que eu verifiquei [foi] que nós estávamos na vanguarda - o teatro que nós fazíamos no Brasil. Eu tô falando de nós porque eu já falei do Arena, do Oficina, eu trabalhei com eles na Europa, e nós estávamos na vanguarda (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/03/2018).

1968: Retorno ao Brasil.

Marcos Flaksman retornou ao Brasil em Junho de 1968 e foi imediatamente detido, em função de uma bagagem de livros adquiridos na Europa: eram livros dele, de Leon Hirzman e de Zuenir Ventura. Flaksman foi preso no Porto do Rio de Janeiro ao tentar retirar a bagagem: os livros, a maioria de autores considerados subversivos pelos militares, foram confiscados pela polícia e jamais devolvidos²⁴⁹.

A tensão na situação política se agravava no país. O ano foi marcado por muitos protestos, cujo ápice foi uma grande manifestação contra o regime militar realizada no centro do Rio de Janeiro em 26 de Junho de 1968, que ficou conhecida como a “Passeata dos Cem Mil”.

Em meio ao ambiente turbulento, Marcos retomou no Rio de Janeiro suas atividades como cenógrafo e arquiteto. Ele teve a oportunidade de trabalhar no escritório de arquitetura Pontual Associados, de Arthur Lício Pontual (1935-1972)²⁵⁰, arquiteto que fez parte do grupo de colaboradores de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e que desempenhou um papel importante na sua formação prática pós-universidade. Pontual permitiu que Flaksman tivesse um horário flexível, de meio expediente, para poder continuar se dedicando também à cenografia. A experiência no Pontual Associados ampliou seus conhecimentos técnicos em arquitetura:

Quando eu voltei, eu fui trabalhar com o querido Arthur Lício Pontual, que era um jovem arquiteto talentoso e tinha um escritório no Jardim Botânico, onde eu aprendi tudo, tecnicamente, aprendi tudo lá, com ele (FLAKSMAN, em depoimento a autora, 30/06/2017).

Neste mesmo ano, em agosto, Marcos fez a cenografia de *O Poder Negro* para o Teatro Oficina, com direção de Fernando Peixoto; em outubro assinou a cenografia de

²⁴⁹ Segundo depoimento à autora prestado em 20/09/2016.

²⁵⁰ Arthur Lício Pontual (1935-1972). Arquiteto e designer pernambucano, formou-se na Escola Nacional de Arquitetura. Foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e criou, em 1967, junto com seu irmão Davino Pontual, o escritório de arquitetura Pontual Associados, hoje Pontual Arquitetura. Faleceu precocemente aos 37 anos. Fontes: Correio da Manhã - RJ. Coluna: Engenharia, Arquitetura e Decoração. Título: *Artur Pontual: Arquitetura Jovem*. p.10. Data: 10/05/1971; Livro: Pontual Arquitetura 40 anos. RJ: VJ Ed., 2007.

O jardim das cerejeiras, direção de Ivan de Albuquerque e em dezembro realizou a cenografia de *Hipólito*, com direção de Tite de Lemos.

Flaksman também participou da primeira fase do grupo Comunidade, uma associação de artistas que defendia um teatro não comercial, sediado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Fundado por Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos, Antônio Pedro, Ilo Krugli e João Ruy Medeiros, entre outros, a Comunidade se intitulava não um grupo de teatro, mas um movimento comprometido com a propagação da cultura, que pretendia romper com a estrutura empresarial do teatro brasileiro tradicional, realizando um “teatro de invenção”²⁵¹.

Segundo Grisolli, a preocupação do grupo

(...) era encontrar uma saída para o teatro brasileiro, que lhe permitisse inserir-se no quadro da cultura nacional escapando à vilipendiada condição de teatro-mercadoria. (...) Concluimos que, para dar ao teatro uma dimensão efetivamente cultural e participante da atualidade brasileira, teríamos que encarar a arte do espetáculo absolutamente despidos de preconceitos e compromissos prévios. Tínhamos que agir como se estivéssemos inventando ou reinventando o teatro, a cada vez. E foi isso que nos levou a nossa definição de *teatro de invenção* (GRISOLLI, Tribuna da Imprensa, 19/08/1969)²⁵².

A proposta do grupo Comunidade já refletia uma contestação dos valores vigentes, posicionamento que contribuiu para iniciar uma revolução nas artes e no comportamento da juventude no final da década de 1960. Depois do primeiro espetáculo, dirigido por Grisolli, Amir Haddad ficou à frente do grupo e teve a colaboração constante do cenógrafo Joel de Carvalho.

O Poder Negro, de LeRoy Jones, foi a primeira peça dirigida por Fernando Peixoto (1937-2012). A produção do Teatro Oficina ficou meses embargada pela censura, antes de finalmente estrear, protagonizada por Ítala Nandi e Antônio Pitanga. Flaksman criou, para o palco do Teatro Oficina de São Paulo, um vagão de metrô cenográfico, revestido de alumínio (ver ilustração 75).

²⁵¹A partir de matéria de Henrique Oscar, para o Diário de Notícias. Título: *A parábola*. Coluna Teatro. Data: 18/09/1968. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

²⁵²Fonte: Tribuna da Imprensa - RJ. Coluna Teatro. Título: *A comunidade em construção*. Autor: Wilson Cunha. Data: 29/08/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

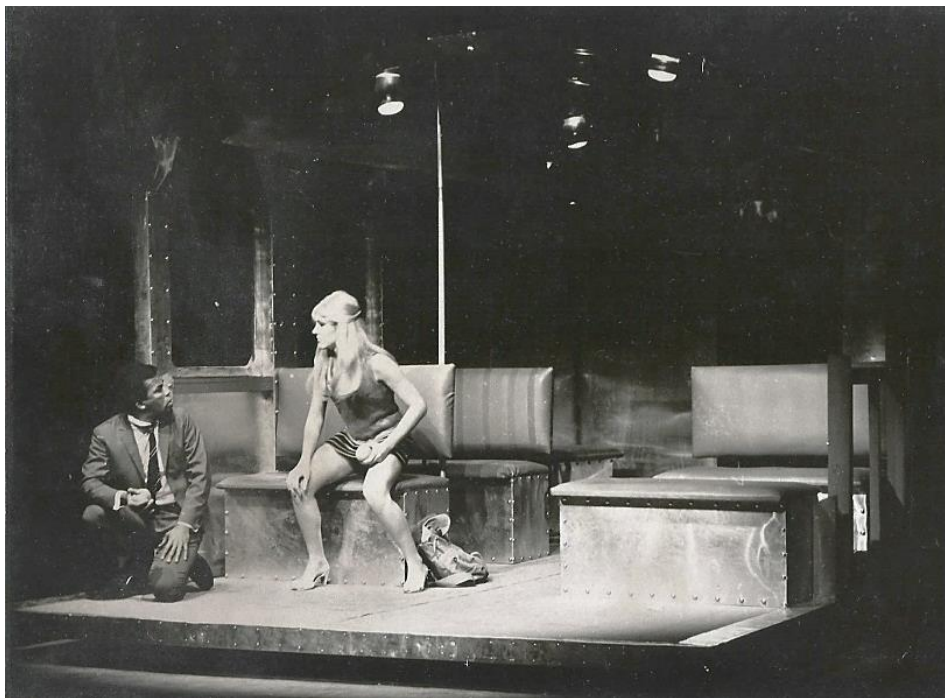


Ilustração 75 - Ítala Nandi e Antônio Pitanga em cena de *O Poder Negro* (1968).
Acervo: Marcos Flaksman

A seguir fez a cenografia de *O Jardim das cerejeiras*, de Tchecov, a peça inaugural do Teatro Ipanema²⁵³, teatro particular idealizado por Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa que se tornaria uma referência cultural na zona sul carioca. *O Jardim das cerejeiras*, dirigido pelo próprio Ivan de Albuquerque, teve um elenco de dezessete atores e três músicos, coreografia de Klaus Vianna e figurinos de Kalma Murtinho²⁵⁴. A cenotécnica ficou sob a responsabilidade de Luciano Trigo. Esta encenação foi investigada em duas dissertações de mestrado: a de Reinaldo Cotia Braga intitulada *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens*²⁵⁵ (1996) e a de Doris Rollemberg Cruz intitulada *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*²⁵⁶ (2002).

Para *O Jardim das cerejeiras*, Flaksman realizou uma cenografia não realista, despojada, sugestiva, com elementos cênicos essenciais à cena, dispostos em uma caixa cênica desnuda.

²⁵³ O Teatro Ipanema foi inaugurado em 09/10/1968, com a peça de Tchecov abrindo o projeto “Ciclo Russo”, que contava com a encenação de mais dois textos de autores russos.

²⁵⁴ A montagem foi contemplada com dois prêmios Molière: Melhor direção para Ivan de Albuquerque e melhor figurinista para Kalma Murtinho.

²⁵⁵ BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens* – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema. 126 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: Maria Helena Werneck. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996.

²⁵⁶ CRUZ, Doris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. 133 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: José da Silva Dias. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

A peça de Tchecov foi um desafio muito grande em que tentei evitar, e creio que consegui, o cenário realista, que levaria diretamente à um tratamento realista da peça. O cenário que idealizei poderia ser definido como a expressão de um fragmento realista (FLAKSMAN, 1969)²⁵⁷.

De acordo com ROLLEMBERG CRUZ (2002) a montagem dividiu a crítica especializada, recebendo críticas favoráveis (Yan Michalski, Henrique Oscar e Luisa Barreto Leite) e outras questionadoras, como a de Luiz Carlos Maciel e Fausto Wolff. Segue parte da segunda crítica de Yan Michalski²⁵⁸:

A solução de Marcos Flaksman para a cenografia de *O jardim das cerejeiras* me pareceu extremamente inteligente. Impedido por motivos técnicos de realizar os três cenários realistas que a peça em princípio pedia, o cenógrafo construiu uma única estrutura básica, cujo elemento principal é uma única parede no fundo do cenário. Os diferentes ambientes são obtidos através de mudanças de elementos menores, procedidas brechtinamente à vista do público e através de variações do clima luminoso. O resultado é excelente, um verdadeiro *tour-de-force*: por meio de um trabalho eminentemente anti-realista e moderno, Flaksman criou uma atmosfera perfeitamente realista, de grande força sugestiva, a tal ponto que nem sequer sentimos falta da presença física das cerejeiras; elas não aparecem visualmente, e, no entanto, sente-se que estão presentes, logo ali, ao alcance da vista (MICHALSKI, Jornal do Brasil, 23/10/1968).

Segundo BRAGA (1996):

A cenografia de Marcos Flaksman optou por um palco nu, onde se podia avistar inclusive a parede do fundo da cena com seus tijolos recém inaugurados, apenas fazendo uso de reguladores pretos para definir as coxias. Todos os outros elementos cenográficos eram despojados, simples e esquemáticos. Flaksman denominou essas soluções de *pequenas ilhas*, ou seja, uns poucos recursos de mobiliário a indicar os espaços de ação (BRAGA, 1996, p.47).

ROLLEMBERG CRUZ (2002, pp. 50-51) fez uma crítica ao posicionamento de Fausto Wolff, que se opôs a uma “brechtinização - pelo menos exterior” do espetáculo e julgou que a cenografia de Flaksman seria mais adequada a uma peça de Brecht do que de Tchecov. Para a autora, soou anacrônica a rejeição à uma proposta de desnudamento da caixa e a recusa à ideia, manifestada já no final da década de 1960, que um dispositivo cênico despojado possa ser a resposta para uma encenação realizada a partir de um texto realista. Na descrição de Doris Rollemberg, o despojamento do espaço cênico de Flaksman para *O Jardim das cerejeiras* é traduzido na forma de um

²⁵⁷Título: *Flaksman, A arquitetura do palco*. Coluna Teatro. Fonte: Recorte de jornal não identificado, com data - maio de 1969 - escrita à caneta. Dossiê Personalidades. Arquivo CEDOC/FUNARTE.

²⁵⁸MICHALSKI, Yan. *Um jardim florido e amigo* (II). Jornal do Brasil, Caderno B. Data: 23/10/1968.

dispositivo cênico sugestivo, ocupado pelos atores e com mutações assumidamente trabalhadas em cena.

Se observarmos as três cenografias realizadas por Flaksman imediatamente após o seu retorno da primeira temporada europeia, não encontraremos um ponto formal em comum: *O Poder Negro* se aproximou do realismo, o *Jardim das cerejeiras* propôs um espaço sugestivo e *Hipólito* se baseou na força da imagem de elementos esculturais. Marcos vivia um processo de experimentação que geraria ainda as paredes metálicas com espelhos pivotantes de *O Assalto* (1969) antes da proposta construtivista de *Os convalascentes* (1970).

Tite de Lemos convidou Flaksman para fazer a cenografia *Hipólito*, de Eurípedes, assim que este voltou da França. O espetáculo estreou em dezembro de 1968, no palco do Teatro Nacional de Comédia.

Quando o Tite de Lemos me encomendou o cenário de *Hipólito*, pediu que ele oferecesse uma sugestão permanente de ruína, e ao mesmo tempo mostrasse a presença constante da opressão de Teseu (FLAKSMAN, 1969)²⁵⁹.

A cenografia de *Hipólito* foi constituída por grandes esculturas de isopor sustentadas por estruturas de sarrafo pintadas de preto, ao lado de um caixão colocado em posição vertical (ilustrações 76 e 77). As peças tridimensionais brancas, moduladas pela iluminação cênica, destacavam-se na caixa cênica negra, como se flutuassem no espaço. As esculturas foram realizadas pelo próprio artista, conforme depoimento:

A cenografia do *Hipólito* era [composta por] esculturas. Eu produzi aquelas esculturas. (...) Fiz isso naquele galpão que pertencia ao Serviço Nacional de Teatro, na cidade. Eu lembro que (...) compramos esses blocos de isopor e (...) mandei fazer umas estruturas básicas, do tamanho que eu queria esculpir. E esculpi com faca, garfo e serrote. (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).

Flaksman declarou a ASSIS (2010, p.32) que *Hipólito* foi um trabalho com liberdade na criação do espaço de ação dramática. Van Jafa, em crítica publicada no Correio da Manhã em 19/04/1969, chamou as esculturas de elementos poéticos, e considerou que as mesmas obtiveram um excepcional rendimento em cena. Por *Hipólito*, Marcos Flaksman recebeu o seu segundo Prêmio Molière: Melhor Cenógrafo de 1968²⁶⁰.

²⁵⁹Título: *Flaksman, A arquitetura do palco*. Coluna Teatro. Fonte: Recorte de jornal não identificado, com data - maio de 1969 - escrita à caneta. Dossiê Personalidades. Arquivo CEDOC/FUNARTE.

²⁶⁰O Prêmio Molière de "Melhor Cenografia", por *Hipólito*, foi noticiado em março de 1969. Concorreram com Flaksman os cenógrafos Arlindo Rodrigues (*Linhas Cruzadas*), Joel de Carvalho (*O*



Ilustração 76 - Cena de *Hipólito* (1968). Acervo: Marcos Flaksman

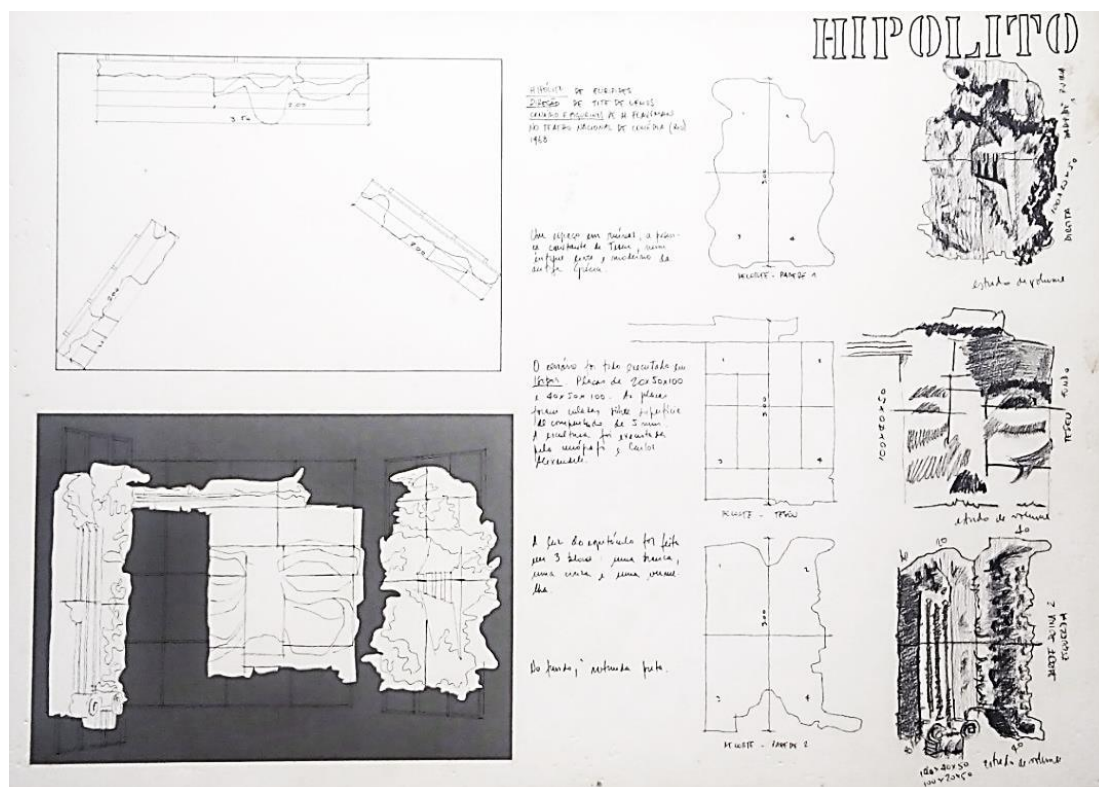


Ilustração 77 - Prancha com projeto de *Hipólito* (1968) apresentada na X Bienal de São Paulo (1969). Acervo: Marcos Flaksman

burguês fidalgo) e Fernando Pamplona (*Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*). A comissão de votação foi composta pelos críticos Brício de Abreu (O Jornal), Luísa Barreto Leite (Jornal do Comércio), Edgar de Alencar (A Notícia), Martim Gonçalves (O Globo), Van Jafa (Correio da Manhã), Yan Michalski (Jornal do Brasil), Henrique Oscar (Diário de Notícias) e o representante da Air France, José Luís de Abreu. A festa de premiação e entrega das estatuetas ocorreu na Maison de France, em 11/08/1969. Na ocasião, Marcos Flaksman recebeu o prêmio pelas mãos de Yan Michalski, representante dos críticos.

Marcos Flaksman ministrou diversos cursos sobre cenografia e direção de arte. Um dos primeiros ocorreu em 1968 através de um projeto de divulgação das artes cênicas promovido pelo Governo do Estado da Guanabara²⁶¹. No chamado “Curso de Iniciação ao Teatro”, Marcos deu a palestra “Cenários e figurinos”, em parceria com Napoleão Moniz Freire.

Em 1969 fez somente uma cenografia para teatro²⁶²: *O Assalto*, peça que revelou o dramaturgo José Vicente. A montagem foi a segunda produção do Teatro Ipanema, e teve no elenco Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, sob a direção de Fauzi Arap²⁶³.

No mesmo ano Flaksman participou da X Bienal de São Paulo, com três trabalhos: *Dois perdidos numa noite suja*, *Hipólito* e *O Assalto*. A X Bienal de São Paulo ocorreu entre 27 de setembro e 14 de dezembro de 1969, no Pavilhão do Parque Ibirapuera. A representação brasileira na “Bienal de Artes Plásticas de Teatro” contou com três salas: uma sala especial dedicada ao teatro de bonecos, nomeada “Fantoches, bonecos e marionetes”, uma sala especial dedicada ao cenógrafo Aldo Calvo (1906-1990), com exposição de seus projetos de arquitetura cênica, e uma “Sala Geral”, que reuniu trabalhos de cenografia, figurino e arquitetura cênica de quatorze artistas: Haydeé Bittencourt, Antônio Campello Neto, Mário Conde, José de Anchieta Costa, Helio Eichbauer, Marcos Flaksman, Sarah Feres, José Armando Ferrara, Napoleão Moniz Freire, Flávio Império, Bóris Kossoy, Kalma Murtinho, Flávio Penteado e José Carlos de Proença²⁶⁴. Marcos foi um dos quatro cenógrafos premiados com a indicação para representar o Brasil na Quadrienal de Praga de 1971.

Essa edição da Bienal ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”: Foi realizado, por artistas e críticos de arte, um movimento internacional para boicotar o evento como uma forma de protesto contra a ditadura militar. Muitos artistas se recusaram a participar da mostra, cancelando a sua participação mesmo com as obras já enviadas ao Pavilhão. Com as ausências, essa edição foi considerada pouco significativa dentro do contexto histórico da Bienal e marcou o início de um período de declínio do evento, que se acentuou durante a década de 1970. A participação maciça de

²⁶¹Projeto Pró Cultura, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado da Guanabara. O Governo ofereceu este curso em novembro de 1968. Fonte: Jornal Diário de Notícias – RJ. Coluna Henrique Oscar. Título: *Estado divulga teatro*. Data: 03/11/1968.

²⁶²Flaksman participou do projeto de encenação da peça *A Construção*, de Altimar Pimentel, dirigido por Amir Haddad para o grupo Comunidade. O projeto contaria com Flaksman e Joel de Carvalho na cenografia e figurinos, mas a montagem foi censurada pela Polícia Federal. Fonte: Correio da Manhã-RJ. Autor: Van Jafa. Datas: 15/04/1969 e 17/04/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

²⁶³*O Assalto* é abordado no Capítulo 8 desta pesquisa.

²⁶⁴A partir do catálogo do evento.

importantes cenógrafos na Sala Geral do Brasil nos leva a crer que o movimento de boicote ao evento mobilizou principalmente os artistas plásticos. No que diz respeito às artes cênicas, a X Bienal foi importante por incluir - dentro da programação da Bienal de Artes Plásticas de Teatro - uma sala sobre teatro de bonecos, reunir uma expressiva representação de cenógrafos e figurinistas brasileiros, e contar com a participação das representações de artistas cênicos da França, Inglaterra, Japão, Polônia e Tchecoslováquia.

A participação de Marcos Flaksman na X Bienal de São Paulo encerrou a década de 1960 como mais um reconhecimento pelo seu trabalho, mas a situação dos artistas no Brasil de 1969, com o acirramento da censura sobre as obras artístico-culturais a partir da instauração do AI-5, era permeada por incertezas. Embora não fizesse parte dos quadros de nenhum partido político, Flaksman fez do teatro a sua militância, colaborando com regularidade com grupos e diretores politicamente engajados. O aumento da repressão e alguns episódios vivenciados pelo artista nesta época - Marcos foi detido por causa da bagagem de livros, foi acusado de subversão²⁶⁵ e foi preso novamente durante a temporada de *O Assalto* - o levaram à decisão de sair temporariamente do país²⁶⁶. Flaksman, como muitos artistas brasileiros no mesmo período, foi para a Europa, optando por residir na França, país que conhecia bem devido à temporada de estudos realizada em 1967/1968²⁶⁷. Enquanto viabilizava a viagem, fez a cenografia de duas peças: *Os Convalescentes* – de José Vicente, com direção de Gilda Grillo²⁶⁸, e *Alice no País Divino Maravilhoso*.

Alice no País Divino Maravilhoso foi uma adaptação livre da obra de Lewis Carrol, feita por Flaksman, Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e pelo compositor Sidney Miller (1945-1980), com direção geral de Grisolli, coreografia de Klaus Vianna e trilha sonora original de Miller e Sueli Costa. Na época da estreia, Grisolli declarou que “*Alice no país divino maravilhoso* é a nossa livre transposição para o teatro daquilo que, através do exercício do nosso fantástico, digerimos da *Alice no país das maravilhas* do Lewis Carrol” (GRISOLLI, Diário de Notícias, 29/07/1970).

²⁶⁵Indiciado em Inquérito Policial Militar instaurado pelo comandante do I Exército, foi intimado a depor no Quartel General do I Exército pelo encarregado do Inquérito, o Coronel Silnei Teixeira Alvares. Fonte: Diário de Notícias- RJ. Data: 06/09/1969. Título: *Exército intima acusados de subversão*. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²⁶⁶A prisão de um irmão de Marcos, na Vila Militar, e a necessidade do exílio deste depois da soltura, também colaborou para essa decisão.

²⁶⁷Os principais destinos de intelectuais e artistas brasileiros que se exilaram durante o período da ditadura foram Londres e Paris, na Europa, e Buenos Aires e Montevideo, na América Latina.

²⁶⁸Este espetáculo é investigado no Capítulo 8.

No espetáculo, propagado como o primeiro musical de vanguarda brasileiro, Alice era uma adolescente contemporânea e foi interpretada por seis jovens atrizes. Flaksman participou ativamente da concepção dessa encenação, realizada coletivamente através de um longo período de pesquisas e experimentações, num processo característico dos grupos de vanguarda dos anos 1960/70.

A cenografia²⁶⁹, uma composição de andaimes cuja forma final foi dada no próprio palco do Teatro Casa Grande, agregava diversos objetos cênicos, em parte selecionados a partir de suas possibilidades sonoras, já que uma das ideias de Flaksman para o espetáculo era construir um cenário sonoro, “que também falasse, emitisse sons, participasse do musical” (FLAKSMAN, *Jornal do Brasil*, 03/08/1970). Uma notícia publicada em *O Jornal* em 29/07/1970 afirmou que o cenário foi concebido como “um grande cabide onde coubessem todos os artigos da sociedade de consumo”.

Os Convalescentes e *Alice no país divino e maravilhoso* estiveram na lista dos dez melhores espetáculos apresentados no Rio de Janeiro no ano de 1970. A seleção foi o resultado da opinião dos críticos Gilberto Tumscitz, Henrique Oscar, Mackzen Luiz, Van Jafa, Wilson Cunha e Yan Michalski, publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* em 05/01/1971.

Segunda temporada europeia: 1970 - 1973.

No segundo semestre de 1970, Marcos Flaksman retornou à França, onde residiu por três anos²⁷⁰. Em Paris remontou a peça *Os convalescentes*, com Gilda Grillo e Norma Bengell. Neste segundo período europeu Marcos conviveu com José Vicente, e juntos planejaram encenar um texto inédito do dramaturgo - *O pequeno ensaio selvagem* - no retorno de ambos ao Rio de Janeiro.

O projeto, com concepção cênica de Flaksman, contava também com a participação do argentino Marcial Berro (1952), ator ligado à companhia de teatro TSE²⁷¹, dirigida por Alfredo Arias, que estava sediada em Paris. Através de Marcial, Flaksman entrou em contato com o grupo de vanguarda argentino e com outros artistas que compunham o meio teatral parisiense no período. Em entrevista²⁷² de 1972, José

²⁶⁹ Nesta produção, Flaksman teve a colaboração de René Magalhães como o maquinista-chefe e de Colmar Diniz na confecção de máscaras e adereços de figurino.

²⁷⁰ Seu primeiro filho, Daniel Flaksman, nasceu em Paris em 24/03/1972.

²⁷¹ Grupo de teatro de vanguarda fundado na Argentina em 1966 e fixado em Paris a partir de 1970. O TSE encenou, nessa época, os espetáculos *Luxe* e *Eva Peron de Copi*.

²⁷² *Jornal Última Hora*. São Paulo. Coluna Ronda. Autor: Oswaldo Mendes. Data: 22/11/1972.

Vicente declarou que trabalhou durante três meses em Paris com Marcos Flaksman e Marcial Berro, inclusive iniciando o processo de ensaios. Paulo Sérgio Duarte fez uma série de fotografias dos três artistas, duas reproduzidas abaixo (ilustrações 78 e 79). Apesar dos planos e motivações iniciais, Flaksman e Berro não participaram da montagem de estreia de *Ensaio Selvagem*. O texto foi à cena no Teatro Ipanema em 1974, com cenografia de Helio Eichbauer e direção de Rubens Corrêa.



Ilustração 78 - Marcial Berro, Marcos Flaksman e José Vicente. Paris, 1972.

Foto: Paulo Sérgio Duarte. Reprodução do livro *Almanaque Anos 70*, de Ana Maria Bahiana.



Ilustração 79 - Marcial Berro, José Vicente e Marcos Flaksman. Paris, 1972.

Foto: Paulo Sérgio Duarte. Acervo: Marcos Flaksman

Fechando a segunda temporada europeia, Flaksman fez cenografia, figurino, iluminação e operação de luz de um show folclórico brasileiro dirigido por Hermínio Bello de Carvalho²⁷³.

²⁷³ O Show *Panorama Brasileiro* foi apresentado em Paris, Bruxelas e Colônia em 1973.

4.3. A consolidação do cenógrafo (1973-1980).

No retorno ao Brasil, em 1973, Marcos Flaksman tinha em seu currículo de cenógrafo dezessete peças teatrais, dois filmes de longa-metragem, um show, alguns dos principais prêmios da área e a experiência acumulada em nove anos de carreira e duas temporadas vividas no exterior.

Entre 1973 e 1980, fez a cenografia de dezenove peças teatrais (em muitas delas assinou também o figurino), estreou como cenógrafo de ópera e ballet, foi jurado de desfiles de escolas de samba, deu cursos e palestras, experimentou a direção teatral em duas expressivas produções e retomou o cinema. Em 1974, abriu seu escritório de arquitetura e atelier de arte, em sociedade com o arquiteto Carlos Pini e o artista Carlos Vergara, o “Flaksman, Pini e Vergara Arquitetura e Arte”, empreendimento profissional que se mantém ativo, com os mesmos sócios fundadores, sediado no bairro de Santa Teresa²⁷⁴.

A fim de enriquecer a pesquisa, realizamos, a partir de uma atualização no currículo do artista, um amplo levantamento de notícias sobre a sua atuação, publicadas em periódicos e revistas entre 1964 e 1979. O acesso às notícias e à fortuna crítica revelou dados novos e permitiu a complementação de informações sobre cenografias que receberam destaque nos depoimentos prestados para este trabalho. Assim, segue um levantamento da atuação de Marcos Flaksman na área teatral entre 1973 e 1979, abordada em ordem cronológica e dividida por ano de produção.



Ilustração 80 - Marcos Flaksman em notícia da peça *Seria Cômico... se não fosse sério* (1973).
Jornal e fotógrafo não identificados. Acervo: Marcos Flaksman

²⁷⁴Ver o website <http://www.flaksman.com.br/pt/>

1973.

O encontro com Celso Nunes, Fernando Torres e Fernanda Montenegro.

Em janeiro, Flaksman fez uma participação como ator²⁷⁵ em *As três irmãs*, de Tchecov, produção do Teatro Oficina, dirigida por José Celso e encenada no Teatro Gláucio Gil.

A seguir fez a cenografia de *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt, traduzido por *Seria Cômico... se não fosse sério*, espetáculo dirigido por Celso Nunes, com música de Egberto Gismonti e no elenco Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Mauro Mendonça (ilustração 81). Este espetáculo foi o primeiro de uma relevante parceria de Marcos com Celso Nunes, que gerou cinco realizações: *Seria cômico...se não fosse sério*; *Coriolano*; *Dr. Knock*; *Equus*; e *K2*.



Ilustração 81 - *Seria cômico...se não fosse sério* (1973). Foto: Sebastião Lacerda. Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Mauro Mendonça em cena. Acervo: Marcos Flaksman

Em depoimento a ASSIS (2010) Flaksman afirmou sua satisfação com o resultado desse trabalho e descreveu a cenografia:

A história era uma relação perversa de um casal isolado numa ilha. E o autor dizia que não era uma peça, mas um embate de dez *rounds*. E sugeria que tudo se passasse como se fosse num ringue de boxe. Então a ideia do cenário, que acho linda, era um queijo redondo, como uma ilha, um universo do isolamento e da solidão, simbolizado no piso todo em azul e o fundo em azul também, como se o mar e o céu se encontrassem sem horizonte, sem a menor indicação de terra à vista, uma visão infinita. Sobre a ilha, como se fosse uma coroa, havia um aro metálico, com aspecto moderníssimo, com números que, a cada *round*, ou a cada nova cena, acendiam indicando em qual estágio a luta estava. A ilha, que na verdade era a casa desse casal, com móveis e tudo, flutuava no meio do oceano infinito (FLAKSMAN *In*: ASSIS, 2010, p.45).

²⁷⁵ Flaksman teve atuações esporádicas como ator. A seguinte foi em 1974, no filme *O Pica-pau amarelo*, de Geraldo Sarno, produção de Thomás Farkas, onde interpretou Aladim. O figurinista do filme foi Anísio de Medeiros.

A concepção agradou ao crítico Yan Michalski:

Circo, ringue, prisão, círculo vicioso... O excelente cenário de Marcos Flaksman ambienta esplendidamente a cínica farsa dürrenmattiana, contribui decisivamente para a sua força dramática, e no momento final concorre, através da iluminação, para o único sopro poético que o espetáculo se permite (...) (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 24/03/1973).

Fernando Torres e Fernanda Montenegro estavam à frente do Teatro da Maison de France e chamaram Flaksman para fazer a cenografia do espetáculo seguinte: *O amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil, um *vaudeville* dirigido e produzido por Fernando Torres, e protagonizado por Otávio Augusto e Fernanda Montenegro²⁷⁶.

O amante de Madame Vidal foi uma das poucas produções da sua carreira em que projetou uma cenografia de gabinete tradicional. O espaço fixo, remetendo a um ambiente parisiense dos anos 1920, possuía paredes com arandelas douradas, lareira, colunas - cujos vãos foram adornados por elegantes cortinas encimadas por bandôs drapeados - balaustradas brancas arrematando o praticável de fundo, mobiliário clássico e objetos de estilo. O trabalho teve enorme sucesso de público e crítica e recebeu diversos prêmios: Por *O amante de Madame Vidal* Flaksman recebeu o Prêmio Estado da Guanabara (Prêmio Estadual de Teatro) de 1973²⁷⁷ na categoria “Melhor Cenário”.

1974.

A estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro; o encontro com Paulo Autran e José Renato.

Em 1974 atuou como Jurado do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (no quesito Comissão de Frente), trabalhou em quatro peças de teatro - *Coriolano*, *Dr. Knock*, *O ministro e a vedete*²⁷⁸, e *Antígona* - e viajou para os Estados Unidos e Canadá com o *show* de música brasileira e dança folclórica *Festa Brasil*, projeto dirigido por Hermínio Bello de Carvalho para o qual fez cenografia e figurino. Flaksman montou o *show* em dezessete teatros e operou a luz, numa turnê que teve a duração de quatro meses.

²⁷⁶Depois substituída por Jacqueline Laurence e Rosita Tomás Lopes.

²⁷⁷A cerimônia de entrega do Prêmio Estadual de Teatro, promovido pelo Conselho Estadual de Cultura, foi realizada no dia 28/06/1974 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Também por *O amante de Madame Vidal*, foram premiados Fernando Torres como o “Melhor Diretor”, Kalma Murinho como “Melhor Figurinista” e Rogério Fróes como “Melhor Ator Coadjuvante”. Fonte: *Jornal dos Sports-RJ*. Data: 24/06/1974. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²⁷⁸*O ministro e a vedete, vaudeville* de Maurice Hannequin & Pierre Weber, foi dirigido por Geraldo Queirós no Teatro Gláucio Gil. Queirós, crítico teatral e reconhecido diretor egresso de O’Tablado, retornou aos palcos depois de um período de afastamento à convite de Ítala Nandi, atriz e produtora da peça.

Coriolano, de Shakespeare, foi sua segunda cenografia para um espetáculo dirigido por Celso Nunes. A peça, adaptada por Paulo Pontes e estrelada e produzida por Paulo Autran, também marcou o encontro do cenógrafo com Henriette Morineau, que atuou no espetáculo. Aos trinta anos, Flaksman consolidava seu nome como cenógrafo de produções encabeçadas por artistas consagrados do teatro brasileiro e fazia sua estreia em um palco italiano característico: *Coriolano* fez temporada em São Paulo em teatros de ópera²⁷⁹, e a estreia carioca foi no Theatro Municipal do Rio de Janeiro²⁸⁰, seguida de temporada no Teatro da Maison de France.

Para a peça, Marcos fez um projeto cenográfico completo, com plantas e maquete. Propôs uma cenografia geométrica que remontava à Adolphe Appia e Gordon Craig, com grandes colunas de base quadrada que eram maquinadas verticalmente sobre um piso cenográfico composto por praticáveis e rampas (ilustração 82).

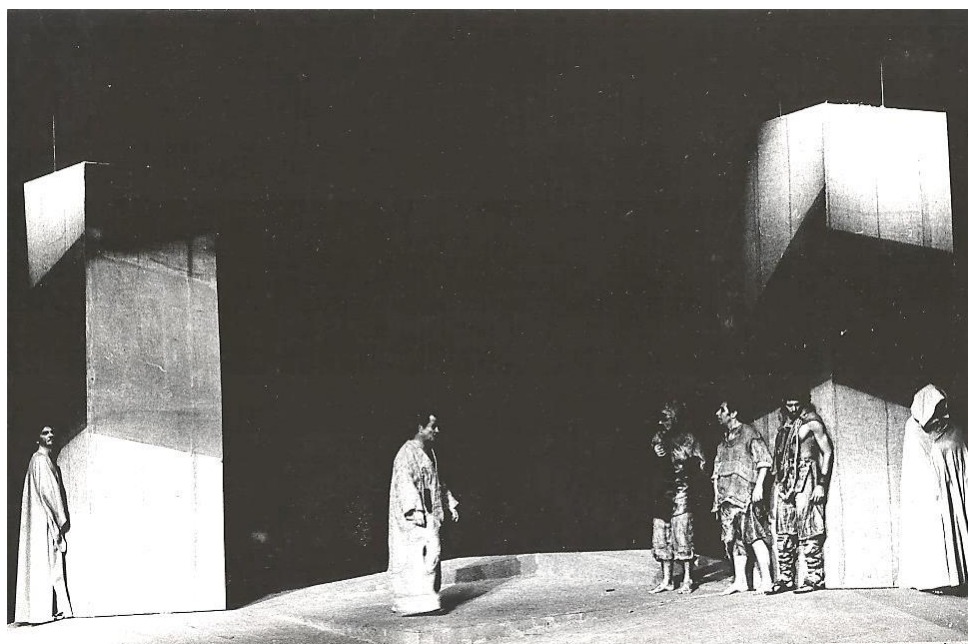


Ilustração 82 - Cena de *Coriolano* (1974).
Acervo: Marcos Flaksman

Nesse período, estava interessado na investigação da iluminação cênica. Segundo depoimento a ASSIS (2010, p.55) ele acreditava que a cenografia deveria ser um anteparo de luz no palco, que todo e qualquer elemento cenográfico colocado em cena deveria trabalhar para a luz.

²⁷⁹A montagem estreou no Teatro Municipal de Santo André, depois foi apresentada no Teatro Municipal de Campinas e no Teatro Municipal de São Paulo.

²⁸⁰A temporada no Municipal foi de 17 a 21 de Julho de 1974. A estreia no TMRJ, marcada para o dia 16, foi adiada em função de um atraso na chegada ao teatro do caminhão com a cenografia. Depois de Paulo Autran anunciar para o público presente o adiamento da estreia, a cortina do palco foi aberta revelando toda a equipe em frente à cenografia em fase de montagem. Fonte: Jornal do Brasil, p.3. Coluna Zózimo. Data: 18 /07/1974. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

[O meu trabalho] teve uma primeira etapa que foi essa [da teoria] do ângulo de noventa graus, depois teve essa etapa da ruptura dos espaços (...). E mais tarde, teve um momento, (...) inclusive eu fiz vários cenários que refletem isso, em que eu achava que a cenografia era na verdade a luz projetada pelos anteparos, que a cenografia era construída de modo que você tivesse sombras corretas. E eu sempre dei como exemplo disso um cenário do espetáculo *Coriolano* que eu fiz (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/03/2018).

Em *Coriolano*, Shakespeare se inspirou em Plutarco para retomar a história do general romano Caio Marcio, protagonista de uma trama política que envolve conquista de territórios e traição, para fazer um questionamento sobre os sistemas democráticos e absolutistas. Ambientada na Roma antiga, a peça tem cenas em estradas, em áreas públicas de cidades, e no interior de palácios e tribunais. Todos os locais solicitados pelo texto foram solucionados através de diferentes combinações das colunas, que subiam ou eram apoiadas no piso cenográfico de acordo com as cenas. Para realçar as sombras projetadas sobre as colunas, o cenógrafo realizou uma pintura sobre as mesmas, marcando as áreas das sombras. Essa pintura foi realizada com a cenografia já montada no palco, a partir da iluminação de Jorginho de Carvalho.

(...) Quando eu fiz *Coriolano* (...) eu queria uma pintura. Desisti do sangue, então eu queria que essas faces [das colunas] tivessem uma marca... elas ficavam no alto e desciam em cima de praticáveis... Eu coloquei tudo no chão, (...) iluminei, e fui pro palco com um rolo de *vieuxchêne* nas mãos e pintei as sombras nas faces. Pinteí durante algumas noites com o Jorginho [de Carvalho] (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 07/05/2017).

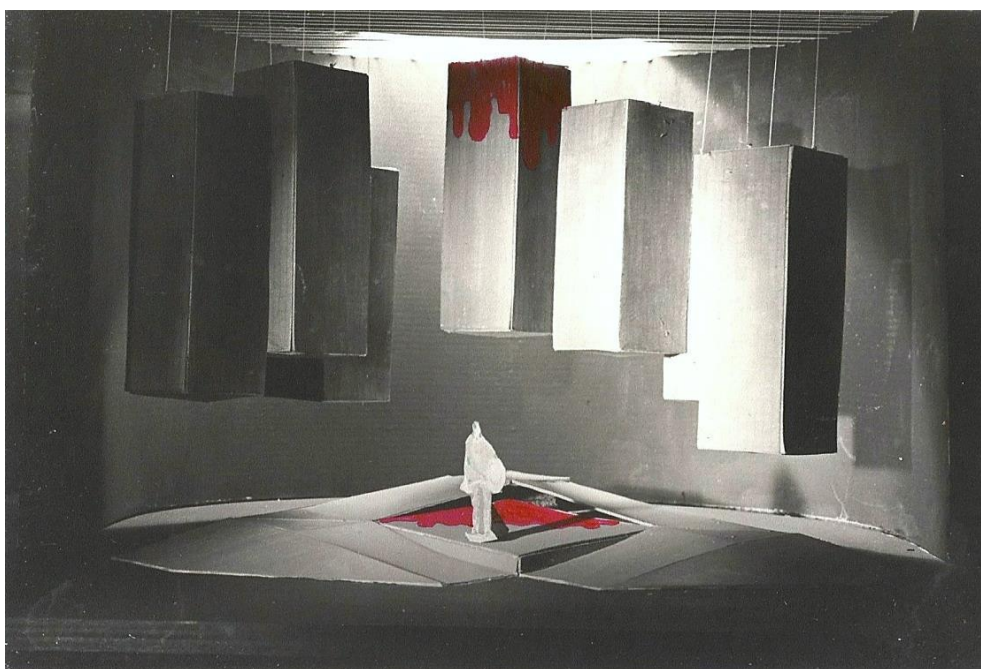


Ilustração 83 - Desenho sobre foto de maquete de *Coriolano* (1974). Acervo: Marcos Flaksman.

A referência ao sangue, que o artista desistiu de colocar em cena, foi estudada em fotografias da maquete de cenografia, sobre as quais desenvolveu experimentos em vermelho com caneta hidrocor, como podemos observar na ilustração 83.

Para Aldomar Conrado, em crítica publicada no Diário de Notícias²⁸¹, a trama shakespereana trata de um problema de classes: a oprimida e a opressora. Conrado considerou a encenação de Celso Nunes fiel a Shakespeare a aos seus adaptadores, e acessível a todo o tipo de público. O crítico sublinhou a importância da cenografia para o bom resultado da montagem, definida por ele como “rigorosamente despojada”:

Com o auxílio de um cenógrafo e figurinista de excepcional talento, como é o caso de Marcos Flaksman, Celso Nunes nos apresenta a instabilidade permanente do jogo das classes. A balança ora pende para um lado, ora pende para outro. Assim, a cenografia em movimento, onde até o chão é desequilibrante (CONRADO, Diário de Notícias, 19/07/1974).

A cenografia geométrica de *Coriolano* apresentou simbolicamente a instabilidade do poder através do piso formado por rampas e praticáveis e pelas modificações constantes das posições das colunas, e serviu de suporte para uma experimentação das possibilidades da iluminação como linguagem cenográfica.

A boa aceitação das ideias de Flaksman por Celso Nunes favoreceu à uma verdadeira parceria entre cenografia e direção. Nas produções em que trabalharam juntos, a cenografia foi concebida numa estreita troca de ideias. Um exemplo de solução espacial proposta por Marcos para uma das cenas e acatada por Nunes pode ilustrar em que medida a relação cenógrafo diretor pôde colaborar com a encenação.

Em *Coriolano*, tinha uma coluna imensa que descia em primeiríssimo plano no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (...) Eu fiz isso porque (...) na estória [tem uma cena em que] o Coriolano vai disfarçado para a cidade inimiga, para espionar. Ele não pode ser visto (...) então ele (...) fica, segundo o Shakespeare, num beco escuro. E ele vê as cenas se passando e as pessoas falando. Todo mundo pensa imediatamente no fundo do palco pra fazer um beco. Aí você coloca o cara lá, todo mundo vê ele entrando no beco e depois não vê mais, porque é escuro, e depois vê ele saindo do beco. (...) O importante nesta cena não é ele estar no beco, é como ele reage ao que ele ouve. Então eu queria o Coriolano num primeiro plano, só que eu não estava no cinema. (...) E aí, ele ficava no proscênio, o maestro tá aqui, ali começa o palco, essa coluna descia no meio do palco, bem na frente, e ele ficava encostado na coluna, com uma luzinha nele, em primeiríssimo plano. Ou seja, tínhamos o maestro e ele, e as cenas se davam no palco, por trás da coluna, e aí tinha um foco nele, você via como é que ele reagia ao que

²⁸¹Diário de Notícias-RJ. *Coriolano. Um Shakespeare pra valer*. Coluna Teatro. Autor: Aldomar Conrado. Data: 19/07/1974. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

era dito. Isto pra mim era o mais importante, isto é o papel do cenógrafo, pra mim, é poder sublinhar as ações dramáticas e dar este tipo de auxílio à direção do espetáculo (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 20/03/2018).

Celso Nunes, Marcos Flaksman e Paulo Autran mantiveram a parceria na produção seguinte, *Dr. Knock*, que substituiu *Coriolano* no Teatro Maison de France. *Dr. Knock*, comédia de costumes de Jules Romain, foi a terceira cenografia de Flaksman para uma peça dirigida por Celso Nunes. A concepção espacial fez uma referência à tradição cenográfica: um tablado construído com praticáveis foi complementado por painéis com pintura de arte em perspectiva. A proposta dos painéis remete às três cenas (trágica, cômica e satírica) definidas por Sebastiano Serlio (1475-1554) para o teatro humanista no primeiro período do Renascimento Italiano.

No final do ano, Flaksman realizou sua primeira parceria com José Renato²⁸²: *Antígona*, de Sófocles, levada à cena na Sala Cecília Meirelles, em uma adaptação de Millôr Fernandes.

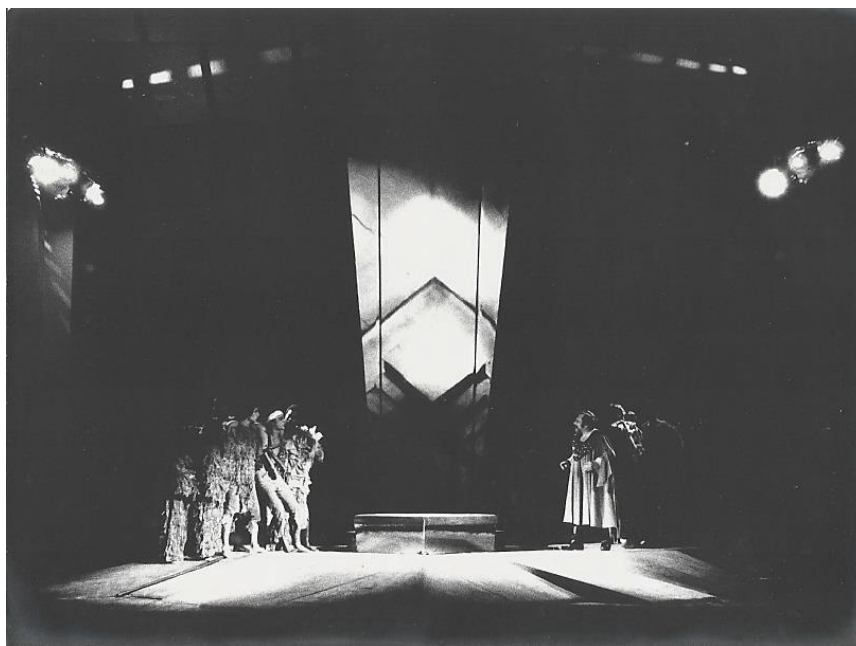


Ilustração 84 - Cena de *Antígona* (1974).
Foto: Bina Fonyat. Acervo: Marcos Flaksman

Para a tragédia grega, assim como em *Coriolano*, Flaksman concebeu uma espacialidade geométrica: a cenografia consistiu numa composição de praticáveis e rampas, com um espelho de oito metros de altura ao fundo que, inclinado para frente, refletia o praticável central, quadrado (ilustração 84), envolto por um fosso com água

²⁸²Posteriormente, os artistas trabalharam juntos em *Rasga coração* (1979) e *Dólar, I love you*, de João Bethencourt (1991).

pigmentada na cor vermelha²⁸³, que simbolicamente marcava a divisão entre o “espaço do palácio” e o “espaço do povo”. No final do espetáculo, a estrutura que sustentava o espelho era abaixada, criando uma passarela que se aproximava do proscênio.

A ideia era que, quando o Império de Creonte desabava, as colunas do castelo desabariam também. O grande espelho cairia e os reflexos, no espelho, virariam junto, lentamente, mostrando o público de cabeça para baixo. (...) A descida dessa grande estrutura que segurava o espelho e pivotava para a frente criava uma ponte que vinha quase sobre a plateia. Antígona, interpretada por Maria Fernanda, vinha até a sua ponta, recitando o monólogo final. Ela passava literalmente por cima do poder derrotado (FLAKSMAN *In*: ASSIS, 2010, p.63).

Depois dos espelhos giratórios da cenografia de *O Assalto*, o grande espelho de *Antígona* foi a segunda tentativa de Flaksman de fazer com que o público se visse refletido no palco. Em função da angulação da plateia da Sala Cecília Meirelles, o reflexo só alcançou os espectadores das primeiras fileiras²⁸⁴.

1975. Liberdade criativa e o Terceiro Prêmio Molière.

Em 1975, fez o show de Marília Pêra, *A feiticeira*; estreou *Equus*, de Peter Shaffer, em São Paulo; também em São Paulo fez cenografia e figurino para *Absurda pessoa*, de Alan Aickburn, com direção de Renato Borghi; e fez a premiada cenografia para *Pano de Boca*, estreia de Fauzi Arap como dramaturgo.

Feiticeira

Flaksman já tinha a experiência das cenografias realizadas para os *shows* folclóricos brasileiros, produzidos por Hermínio Bello de Carvalho, quando criou em 1975 seu primeiro cenário para um *show* musical: *Feiticeira*, de Marília Pêra, idealizado por Nelson Motta, com roteiro de Fauzi Arap e direção Aderbal Freire-Filho. Na primeira metade da década de 1980, Flaksman concebeu cenários para sete *shows* de expressivos artistas brasileiros: Elis Regina, Rita Lee, Ney Matogrosso, Maria Bethânia e Baby & Pepeu.

Equus

Equus foi encenada em 1975 em São Paulo²⁸⁵ e em 1976²⁸⁶ no Rio de Janeiro. As duas montagens foram dirigidas por Celso Nunes e tiveram cenografia e figurinos de Flaksman. A peça trata de questões existenciais através da relação entre um adolescente

²⁸³“Belos efeitos são alcançados por bandeiras verdes e vermelhas que voam num cenário cinza, e pelo poço ‘de sangue’ que reflete sua água no teto”. Flávio Marinho, Tribuna da Imprensa, 26/12/1974.

²⁸⁴A partir de depoimento a ASSIS (2010).

²⁸⁵No Teatro Maria Della Costa.

²⁸⁶Teatro do BNH (atual Teatro Nelson Rodrigues).

e seu psiquiatra, iniciada a partir de um fato violento praticado pelo rapaz: o personagem cegou seis cavalos com um estilete.

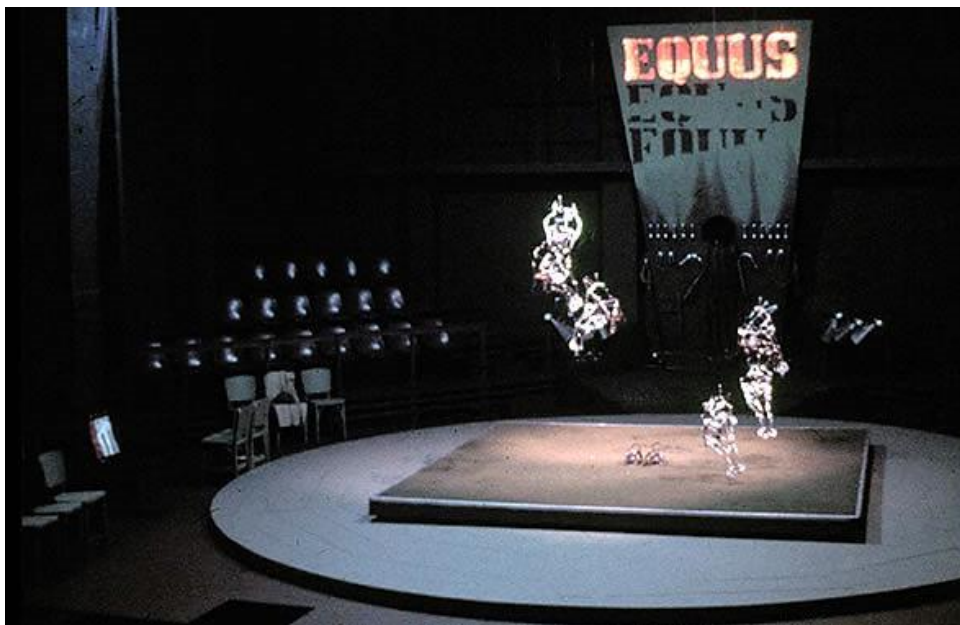


Ilustração 85 - Cenografia de *Equus*, SP (1974).
Acervo: Marcos Flaksman

Equus teve cenografias diferentes para as produções paulista e carioca. Em São Paulo a cenografia era um tablado sobre um disco giratório, circundado por cadeiras para os atores que não estavam em cena e arquibancadas para o público, o que resultou na presença de uma parte da plateia no palco. Ao fundo, uma caixa acústica retangular, inclinada para a frente da cena, possuía cabos que emitiam sons e trazia escrito o nome da peça (ilustração 85). Na produção carioca, o diferencial foi uma imponente estrutura vazada concebida para o fundo da cena, construída por grande metragem de sarrafos, que remetia ao desenho de uma íris ocular.

Como olho era muito presente na história, uma grande íris, toda em sarrafos (...) reinava montada em painéis contíguos, no fundo e nas laterais do palco, envolvendo parte da plateia e a área da ação. No momento em que o menino cegava os cavalos, a pupila acendia lentamente, [com] um refletor poderoso, de 2000 W, apontado diretamente para o público, que ficava cego também (FLAKSMAN *In*: ASSIS, 2010).

Para compor a caracterização dos cavalos, cabeças equinas em aramado, que ficavam suspensas sobre o tablado, foram utilizadas pelos atores. *Equus* foi protagonizada por Paulo Autran e Everton de Castro, em São Paulo, e por Rogério Fróes e Ricardo Blat, no Rio de Janeiro.

Pano de boca

Pano de boca, considerado um dos espetáculos mais importantes da temporada carioca de 1975²⁸⁷, foi escrito por Fauzi Arap e dirigido por Antônio Pedro. Para José Eduardo Vendramini²⁸⁸, são nítidas na obra a influência de Pirandello, especialmente o texto *Seis personagens à busca de um autor*, e a preocupação metalinguística, que domina a peça: o teatro é utilizado como uma reflexão sobre a própria atividade teatral.

O texto, estreia de Fauzi como dramaturgo, trata das dificuldades e transformações sofridas pelo teatro brasileiro entre a década de 1960 e o início dos anos 1970, a partir da trama em que um fictício grupo de teatro pretende reabrir uma casa de espetáculos. Utilizando a metalinguagem, *Pano de Boca* é um depoimento sobre o processo de criação do autor. Neste ensejo, Fauzi Arap fez uma reflexão sobre as transformações ocorridas na produção cultural brasileira no período anterior a 1975, tratando a peça como uma “ficção–documento” sobre ele e sobre as pessoas do meio teatral com quem conviveu e se identificou²⁸⁹, inspirado principalmente nas relações que permearam o Teatro Oficina de São Paulo após a convivência com o grupo americano Living Theatre.

A cenografia, criada para o Teatro Gláucio Gil, sugeriu o palco de um teatro inativo, que mantinha guardados elementos de antigas produções realizadas no local. Numa ambientação marcada pela reunião de diferentes objetos cênicos, panejamentos e elementos de cenotecnia, Flaksman fez referência a cenografias de espetáculos emblemáticos, colocando em cena fragmentos destas: reconstruiu as velas de Helio Eichbauer para *O Rei da vela*; colocou em cena um telão original de Arlindo Rodrigues criado para a peça *A Dama das Camélias* e evidenciou elementos da cenografia de *Gracias Señor*, do Teatro Oficina, entre outros (ilustrações 86 e 87).

Por *Pano de Boca*, Flaksman recebeu o seu terceiro Prêmio Molière de “Melhor Cenógrafo”.

²⁸⁷ Flávio Marinho considerou *Pano de Boca*, *Gota D'Água* e *A noite dos campeões* os espetáculos mais relevantes da temporada carioca de 1975. Fonte: Tribuna da Imprensa, Coluna Teatro, Data: 15/04/1976. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²⁸⁸ VENDRAMINI In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Vol. II. pp.264-265. São Paulo: Perspectiva, 2013.

²⁸⁹ A partir de trecho de ensaio de Fauzi Arap reproduzido por Yan Michalski no Jornal do Brasil. Data: 13/07/1975. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

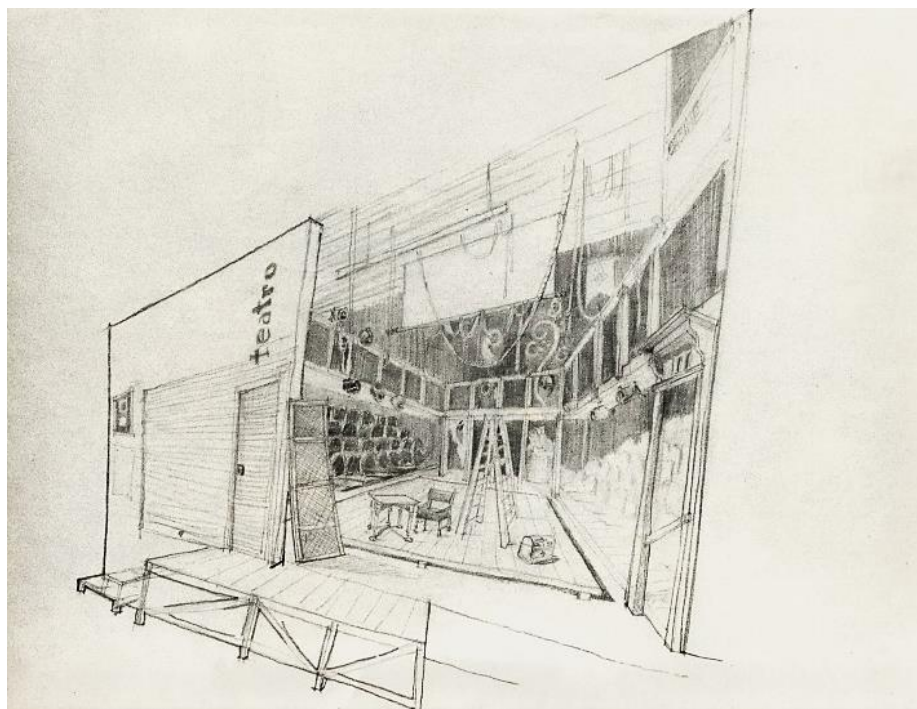


Ilustração 86 – desenho de Marcos Flaksman para *Pano de Boca* (1975).
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 87 – Cena de *Pano de Boca* (1975).
Acervo: Marcos Flaksman

1976. A estreia na cenografia de ópera.

Em 1976 Flaksman fez as peças *Equus* (montagem carioca); *A mais sólida mansão* e *Trivial Simples*; as óperas *Um homem só*, de Camargo Guarnieri e *Il Campanello*, de Gaetano Donizetti; o ballet *Nhamundá*, e deu seu primeiro curso de cenografia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Em *A mais sólida mansão*, de Eugene O'Neill, Flaksman voltou a colaborar com Fernanda Montenegro e Fernando Torres²⁹⁰. A peça se passa em cinco locais diferentes, dois ambientes externos e três ambientes internos.

A mais sólida mansão é a tragédia dos homens. Os personagens atravessam oito cenas, oito momentos de crises - limite de suas vidas, em um espaço de nove anos. (...) Em um espetáculo como esse, há a necessidade de um apoio climático para o ator (...). Para O'Neill, a ação se passa em espaços realistas, com abundância de detalhes. Tive de trabalhar, então, em cima de dois dados concretos: o espaço visualizado pelo autor e o que poderia ser feito. A partida para a cenografia foi feita na medida em que a representação do cenário proposto não era possível. Assim como não era a única saída. A solução encontrada foi a de anteparos de luz e textura (FLAKSMAN, *Tribuna da Imprensa*, 28/03/1976).

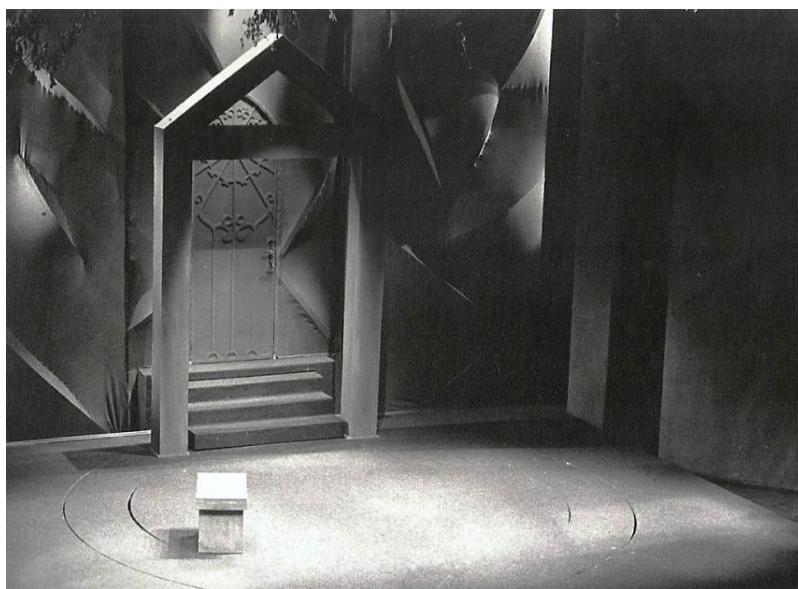


Ilustração 88 - *A mais sólida mansão* (1976). Acervo: Marcos Flaksman

A mais sólida mansão (ilustração 88) foi laureada com o Prêmio IBEU de Teatro²⁹¹, em eleição definida por um júri composto de críticos especializados, que a consideraram a mais significativa montagem de um texto norte-americano no Rio de Janeiro em 1976, premiando também o trabalho de Marcos Flaksman como o “Melhor Cenário”.

Trivial simples foi a primeira direção de Ruy Guerra para o teatro e também a trigésima cenografia teatral de Marcos Flaksman. O texto de Nelson Xavier apresenta uma crítica social através do universo de um casal de classe média, numa metáfora sobre a opressão do regime militar. Para ambientar a ação, que se dá no apartamento do

²⁹⁰Produções anteriores: *Seria Cômico... se não fosse sério* (1973) e *O amante de Madame Vidal* (1973).

²⁹¹O Prêmio do Instituto Brasil-Estados Unidos foi criado com o intuito de estimular encenações de textos de escritores norte-americanos. Foram integrantes do júri de 1976 os críticos Flávio Marinho, Macksen Luiz, Roberto de Cleto e Yan Michalski, presididos por Murilo Belchior.

casal, Flaksman criou uma “casa dilacerada, com os espaços familiares despedaçados” (ASSIS, 2010, p.82). A cenografia apresentava traineis revestidos por uma colagem de folhas de jornal, tapadeiras pretas e faixas verticais de persianas sobre um piso em níveis onde foi disposto o mobiliário dos diversos ambientes da residência. O cenógrafo colocou novamente um elevador no palco - neste os movimentos de subida e descida eram sugeridos através da iluminação - e concebeu um banheiro com louças reais, sendo a banheira cortada ao meio.

Camilla Amado (1938)²⁹², atriz e produtora do espetáculo, afirmou que a montagem de *Trivial Simples* passou por diversos percalços: a peça foi proibida dez dias antes da estreia, com cenografia e figurino prontos. A atriz conseguiu a liberação junto a um general do exército, mas teve que lidar com a desistência de Antônio Fagundes, substituído por Paulo César Pereio, que assumiu o papel dias antes da estreia e teve uma elogiada atuação. Após falar sobre a trama e sua produção, Camilla deu um depoimento sobre a cenografia:

(...) O que eu queria falar sobre o Marcos (...) é que, como essas emoções todas, imagina, eram fragilizantes, e tudo era muito frágil, a gente dizia “meu deus como é que a gente vai organizar uma atmosfera tão irracional?” - que é o que nós estamos entrando agora - é uma coisa irracional, e é muito difícil de lidar com o que não tem ordem, com o que é o caos (...) a gente precisa aprender a ser firme no caos. É como a criança, quando brinca de pegar, ela está treinando isso: ela corre, corre e aí ela chega e fala: “pique!”. O “pique” não é a árvore, não é o banco, não é o poste. O “pique” é o lugar onde ela fica dentro dela... tem um lugar que a criança vai dentro dela quando ela diz “pique”. Porque não adianta nada eu dizer “pique” assim [desanimada]: pique... Tem que ter um lugar, que você encontra, que é o seu centro (...) E aí (...) nós estreamos e foi um sucesso avassalador realmente, com fila na porta, uma loucura. E o cenário do Marcos, quando eu entrei em cena, eu disse: "Pronto, olha o 'pique'". O 'pique' é o cenário do Marcos. Porque era tão sólido, de madeira, de uma madeira visível, sabe, bonita, você sentia que havia alguma coisa sólida te protegendo. Era um cenário absolutamente protetor. Então, na verdade, o Pereio e eu pudemos cada um ser louco e livre porque nós estávamos contracenando com o cenário. O cenário era que nos segurava. Eu ia pra lá, vinha pra cá e - Ah! O cenário! - Como a latrina do início... também essa foi uma ideia dele, não é? Então o cenário nos protegia, nós nos sentíamos realmente protegidos e amparados e podendo interpretar o caos em que nós estávamos, com a ditadura, com tudo o que tinha acontecido durante a produção, enfim. Uma maravilha! Então aí foi que eu conheci a dimensão da generosidade do Marcos, porque ele é discreto, ele dá muito, mas o sujeito que dá não aparece. Então era uma coisa muito maravilhosa (CAMILLA AMADO, em depoimento à autora, 03/04/2019).

²⁹²Camilla Amado deu um depoimento para esta pesquisa em 03/04/2019. A atriz atuou em duas produções teatrais com cenografia de Marcos Flaksman: *A vida impressa em dólar* e *Trivial Simples*.

O depoimento da atriz, além de sublinhar a importância de uma cenografia que abrigue a trama e dê suporte para o ator, indica também uma co-autoria de Flaksman na encenação de Ruy Guerra, ao propor uma espacialidade composta por elementos reais, mas recortados, como a banheira, ou móveis de estilo inseridos entre traineis revestidos de jornal. Depois de uma temporada de sucesso, *Trivial Simple* foi retirada de cartaz, novamente proibida pela censura.

Também em 1976, Flaksman fez a cenografia e o figurino, junto com Carlos Vergara, para o espetáculo de dança *Nhamundá*, com música de Ernst Widmer e coreografia Renato Magalhães.

O ano também foi de estreia no teatro lírico: assinou a cenografia de duas óperas: *Um homem só*, de Camargo Guarnieri (com libreto de Gianfrancesco Guarnieri) e *Il Campanello*, de Gaetano Donizetti. As óperas, ambas de um ato, foram dirigidas por Antônio Pedro e as récitas ocorreram no Teatro João Caetano²⁹³. *Um homem só* é mais uma obra que evidencia a influência do construtivismo na sua criação artística. A cenografia era uma estrutura de andaimes tubulares dividida em três níveis, acessados através de escadas, com uma composição de plataformas quadradas à frente. No interior da estrutura de andaimes o perfil de um homem em luz neon ilustrava o nome da ópera e homenageava a emblemática obra de Piscator – *Hoppla, wir leben*, de 1927.

Marcos foi professor na Oficina de Cenografia da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage entre 1976 e 1978, convidado por Rubens Gerchman. A escola, criada por Gerchman em 1975, era um local de efervescência cultural que concentrava, junto com o Museu de Arte Moderna (MAM), os principais acontecimentos artísticos produzidos no Rio de Janeiro daquela época.

1977 - O ano da arquitetura cênica.

Flaksman começou a trabalhar no campo de arquitetura cênica em 1973, quando projetou a Sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna (MAM), inaugurada em 1974. Em 1977 intensificou a atuação nesta área, realizando projetos para o Estado do Rio de Janeiro²⁹⁴, São Paulo e Pará, onde projetou a reforma da caixa cênica do Teatro da Paz, em Belém.

²⁹³Em função de obras realizadas no Theatro Municipal em 1976, a temporada lírica foi realizada no Teatro João Caetano e na Sala Cecília Meirelles.

²⁹⁴Projetou a Sala Sidney Miller da FUNARTE, no térreo do Palácio Gustavo Capanema; um teatro de 700 lugares para o Estado; A praça e o espaço circense para a sede da Escola Nacional de Circo. Muitos dos projetos de arquitetura cênica foram feitos em parceria com Carlos Pini.

Com as atividades voltadas para a arquitetura do espetáculo, realizou a cenografia de somente uma peça teatral: *É...*, comédia de costumes escrita por Millôr Fernandes especialmente para Fernanda Montenegro e Fernando Torres. A montagem²⁹⁵, dirigida por Paulo José, foi um fenômeno de público e teve mais de setecentas representações no Teatro Maison de France entre 1977 e 1979.

Segundo MICHALSKI (1977), a solução cenográfica de Flaksman para *É...* (ilustração 89) “resolveu o problema das mutações através de inteligente exploração das verticais do palco e de duas plataformas giratórias”²⁹⁶.

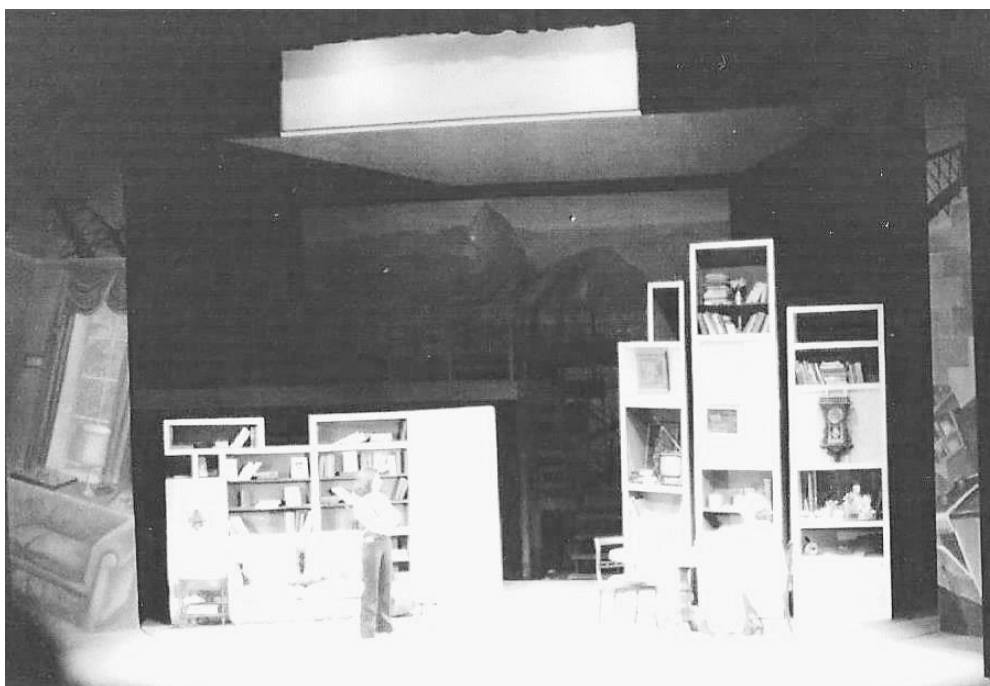


Ilustração 89 – Cena de *É...* (1974).
Acervo: Marcos Flaksman

Em outubro, participou do projeto de formação de plateia do Museu da Imagem e do Som (MIS) intitulado “Teatro Brasileiro em Questão”. Flaksman proferiu a palestra *A técnica do cenógrafo*, dentro do ciclo de palestras que abordou diversas especialidades cênicas, ministradas por nomes de destaque da cena brasileira²⁹⁷.

²⁹⁵O elenco original foi formado por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Renata Sorrah, Jonas Bloch e Maria Helena Pader; Cenotécnica: Humberto Silva; Pintores: Dorloff e Maciel.

²⁹⁶Em crítica publicada no Jornal do Brasil. Data: 23/03/1977. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

²⁹⁷Também participaram do projeto como palestrantes Dias Gomes (*A técnica do autor*), Paulo Afonso Grisolli (*A técnica do diretor*), Jorginho de Carvalho (*A técnica do iluminador*), Dina Sfatt (*A técnica do ator*), Cecília Conde (*Música e som*) e Jorge Ayer (*Administração teatral*). Fonte: Jornal do Brasil-RJ. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 11/10/1977. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

1978 – A estreia na direção teatral.

Em *Nó Cego*, de 1978, além de assinar a cenografia e o figurino, Flaksman fez sua estreia na direção cênica, experiência que foi repetida em 1980, em *A Serpente*, e em 1982 em *Band-age*.

Nó cego, primeiro texto de Carlos Vereza, é uma peça de um ato para dois personagens: um guarda e um biscateiro. A trama se dá no século XVIII, nas horas seguintes ao enforcamento de uma pessoa inocente. O guarda, incumbido de desmontar o local da execução, vende a madeira do patíbulo para o biscateiro. Enquanto o local vai sendo desmontado, os dois homens vivem uma situação limite.

A ideia de dirigir um espetáculo já acompanhava o artista desde a sua estadia na Europa, conforme declaração de 1978:

Desde que cheguei da Europa (...) procuro um texto para dirigir (...). Antes de *Nó cego*, eu me preocupava com o alto nível plástico do espetáculo. Neste, o trabalho de ator é mais importante do que todos os outros componentes de uma montagem. O trabalho de ator, não como exercício, mas como emoção. Através dos dois personagens temos todo o painel social da peça. (...) *Nó cego* não é um espetáculo discursivo, didático. Vai atingir o público pelo peito e não pela cabeça. Utilizamos todos os recursos do teatro para atingir duas emoções. Os personagens não são símbolos de nada. A peça conta, apenas, a história de duas pessoas em crise. Sua linguagem é popular mas em momento algum tivemos a intenção de fazer teatro para o povo. Se as pessoas saírem do teatro com a impressão de que o momento social da ação é injusto, chegaram a isto através da emoção passada pelos personagens (FLAKSMAN, Jornal do Brasil, 13/01/1978).

Nó cego foi a segunda cenografia de Flaksman projetada para o Teatro Opinião²⁹⁸. A cenografia consistia na estrutura de madeira do cadafalso, com a forca, montada no centro da arena (ilustrações 90, 91 e 92). Segundo Flaksman, a ação da peça consistia na desmontagem dessa estrutura.

Os personagens foram interpretados pelo próprio Vereza e por Antônio Pedro. A produção teve ainda música de John Neschling e programação visual de Carlos Vergara.

²⁹⁸Uma exposição de fotografias de ensaio, de autoria dos fotógrafos da Folha de São Paulo Lewi-Moraes e U. Detmar, foi realizada na sala de espera do Teatro Opinião durante a temporada da peça. Fonte: A Luta Democrática. Data: 31/01/1978.



Ilustração 90 - Carlos Vereza e Antônio Pedro em cena de *Nó cego* (1978).
Acervo: Marcos Flaksman

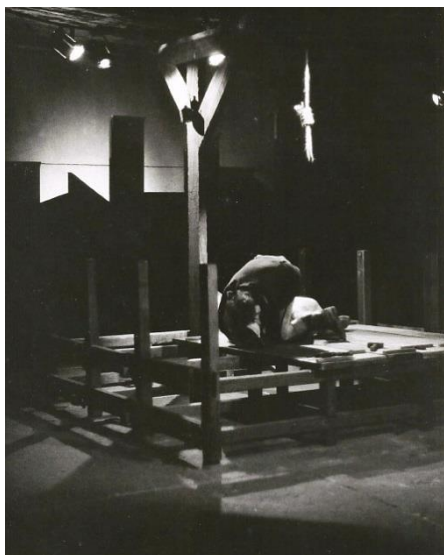


Ilustração 91 – *Nó cego* (1978).
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 92 – Cena e público de *Nó cego* (1978).
Acervo: Marcos Flaksman

Seguem trechos de duas críticas:

Nó cego, de Carlos Vereza, vale pelos momentos de reflexão que proporciona, pela honestidade política do texto e pelo achado em si: a metáfora da autocrítica sobre a execução de um inocente. (...) Os cenários (...) são bastante realistas e isso acentua a contradição entre a ideia da metáfora e a armadilha das facilidades (EMILIANO HUSS, *Tribuna da Imprensa*, 23/01/1978).

A sensibilidade teatral e a experiência de Marcos Flaksman na concepção de espaços cênicos e suas ambientações visuais permitiram-lhe criar, na sua primeira experiência como diretor, um espetáculo plasticamente bonito e mergulhado num clima razoavelmente denso. Para isso, ele contou com a sua própria cenografia, rústica e simples, completada por figurinos que sublinham o aspecto metafórico da peça, evitando porém aprisionar os seus acontecimentos numa época determinada do passado (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 17/01/1978).

Por *Nó cego*, Flaksman recebeu duas premiações: Prêmio Mambembe²⁹⁹ de “Melhor Cenografia” e Prêmio “Revelação de Diretor” da Associação Paulista de Críticos Arte (APCA).

Em 1978 também fez a cenografia de *A Revista de Henfil e Sanduíche*. A primeira, de Henfil e Oswaldo Mendes, foi uma transposição para o teatro do universo criado pelo cartunista, incluindo os personagens Graúna, Zeferino e Bode Orelana. Dirigida por Ademar Guerra no Teatro Galpão Ruth Escobar em São Paulo, teve uma pequena temporada carioca no Teatro Carlos Gomes.

Sanduíche, uma coletânea de cenas de dezessete autores, foi dirigido por Ary Coslov. A cenografia para *Sanduíche* foi a primeira de uma parceria importante na carreira teatral de Flaksman, retomada em 2008, com o espetáculo *Traição*, seguido por *Produto* (2010), *A Carpa* (2010), *Por pouco* (2011), *Pinteresco* (2012), *Fish & Chips* (2013), *Relações aparentes* (2014), *O amor perdoa tudo... até o casamento* (2016) e *O Inoportuno* (2018), todos dirigidos por Coslov. Por *Traição*, de Harold Pinter, Marcos Flaksman recebeu o prêmio da Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR) de Melhor Cenografia de 2009.

1979 - O retorno ao cinema e a encenação de *Rasga coração*.

Em 1979 Flaksman retomou as atividades no cinema, fazendo a cenografia para o longa-metragem *Os sete gatinhos*, filme dirigido por Neville D’Almeida com roteiro baseado na obra teatral de Nelson Rodrigues.

No final do ano estreou a peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de José Renato. Por sua relevância, dedicamos um capítulo para a análise da cenografia de *Rasga Coração*³⁰⁰.

1980 - O encontro com Nelson Rodrigues.

Em 1980 fez cenografia para dois shows - de Elis Regina (*Saudades do Brasil*) e Rita Lee (*Lança Perfume*) - e dois trabalhos para teatro: cenografia e figurino para *Os campeões do mundo*, de Dias Gomes, com direção de Antônio Mercado; e *A Serpente*,

²⁹⁹O Troféu Mambembe foi criado em 1977 pelo Serviço Nacional de Teatro, com o objetivo de premiar a produção teatral realizada no eixo Rio – São Paulo. Os vencedores de cada categoria recebiam do governo um prêmio em dinheiro. Em 1978, o Júri foi composto por Wilson Cunha, Clóvis Levi, Tânia Pacheco, Flávio Marinho, Milton Emmery, Acyoli Neto e Marinho de Azevedo, presididos por Orlando Miranda. Fonte: Jornal do Brasil. Data: 05/06/1978. Concorreram na categoria “Cenógrafo”: Marcos Flaksman (*Nó Cego*); Helio Eichbauer (*Verões*); Marcos Tadeu (*Escuta, Zé*); e Colmar Diniz (*Arte Final*). Fonte: Jornal do Brasil. Data: 05/02/1979. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁰⁰Ver Capítulo 9.

texto inédito de Nelson Rodrigues para o qual Flaksman assinou a direção, cenografia e figurinos.

Conheci o Nelson Rodrigues através do Neville D’Almeida, durante as filmagens do filme *Os sete gatinhos*. Um dia o Nelson comentou comigo que tinha uma peça inédita e tinha dado para algumas atrizes lerem, mas elas tinham recusado. Eu pedi para ler o texto - que até hoje, é considerado uma peça menor, até mesmo em tamanho, porque só tem 50 minutos de duração - e adorei. Tinha a qualidade de texto e aquele humor inconfundível dele (FLAKSMAN *In*: ASSIS, 2010).

A peça, última escrita pelo autor³⁰¹, é classificada na obra de Nelson Rodrigues como uma tragédia carioca. *A serpente* conta a história, com trágico desfecho, do triângulo amoroso estabelecido entre duas irmãs e o marido de uma delas. A cenografia, um apartamento no décimo segundo andar de um prédio, onde dois casais coabitam sem nenhuma privacidade, apresentava um ambiente sem divisões, com duas camas de casal centralizadas e encostadas através da cabeceira e a paisagem da cidade emoldurada indicando a altura do local. Por *A Serpente* Flaksman recebeu o Prêmio “Revelação de Diretor” da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA.

Reproduzimos na ilustração 93 o registro de um encontro da equipe em que Nelson Rodrigues, sentado ao centro, é rodeado pelo elenco e por Marcos Flaksman, tendo aos pés do autor a maquete de cenografia da peça, e na ilustração 94, o autor e o diretor durante os ensaios da peça.

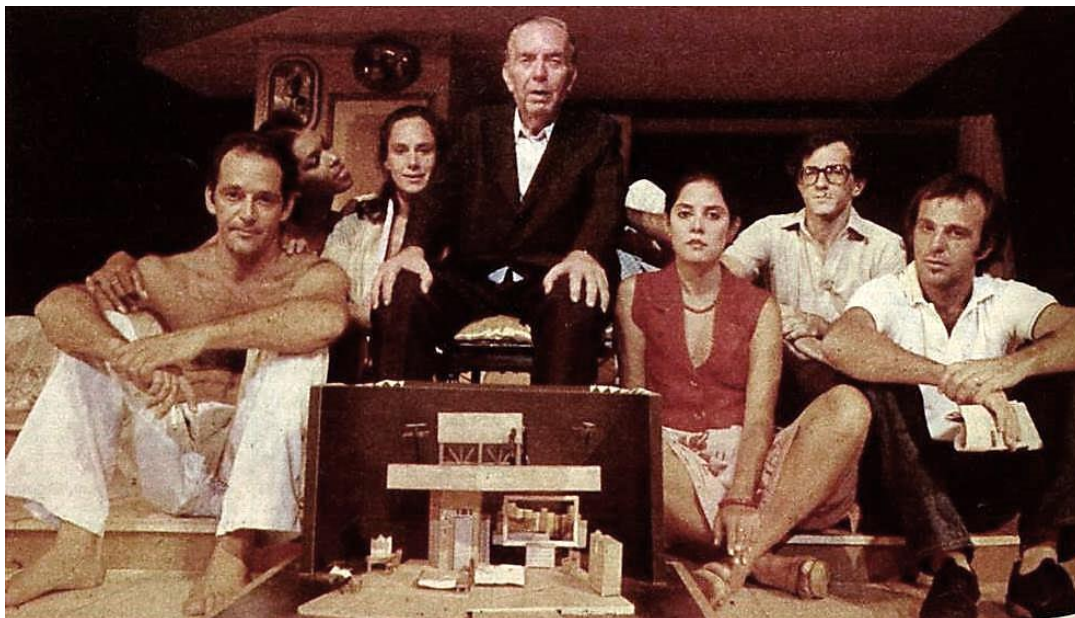


Ilustração 93 - Equipe de *A Serpente* (1980).

Cláudio Marzo, Yuruá, Xuxa Lopes, Nelson Rodrigues, Sura Berditchevsky, Carlos Gregório e M. Flaksman.

Fonte: Revista Manchete/ Foto: Isabel Garcia.

³⁰¹Nelson Rodrigues faleceu em dezembro de 1980.



Ilustração 94 - Marcos Flaksman e Nelson Rodrigues durante os ensaios de *A serpente* (1980).
Acervo: Marcos Flaksman

Finalizamos com as considerações de Yan Michalski sobre a obra de Marcos Flaksman:

A sólida visão arquitetônica é decisiva na definição do estilo cenográfico pessoal de Marcos Flaksman. Suas ambientações tendem a jogar com amplos espaços vazios, composições geométricas e formas retilíneas. Depois de mergulhar fundo na vanguarda dos anos 60/70, evoluiu para linha mais clean e elegante; e, em alguns casos, para uma certa monumentalidade. Em muitos dos seus espetáculos foi também o figurinista; mas é sobretudo como cenógrafo que marcou o teatro brasileiro das últimas três décadas (MICHALSKI, 1989)³⁰².

Entre sua estreia como cenógrafo em 1964 e o ano de 1980, Marcos Flaksman colaborou com trinta e sete peças teatrais, sem contabilizar óperas, ballets e shows. A partir da década de 1980 intensificou a sua atuação no cinema, se afirmando como um dos principais diretores de arte do cinema brasileiro. Seu trabalho nessa área foi reconhecido com diversos prêmios entre 2001 e 2006. Com de 55 anos de carreira – completados em 2019 – Marcos Flaksman é um dos mais expressivos nomes da cenografia brasileira e continua atuando como arquiteto, diretor de arte e cenógrafo em produções cinematográficas, televisivas, séries para novos veículos, exposições e teatro.

Em 2018, foi indicado ao Prêmio Cesgranrio de Teatro como “Melhor Cenógrafo”, por sua cenografia para *O inoportuno* (ilustração 95), peça de Harold Pinter dirigida por Ary Coslov.

³⁰²MICHALSKI, Yan. Marcos Flaksman. In: *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq.



Ilustração 95 – Cenografia de Marcos Flaksman para *O Inoportuno* (2018), direção de Ary Coslov.
Foto: Marcos Flaksman

(...) Entrar num teatro sempre provocou uma mudança no meu estado de espírito, algo como uma sensação estranha de estar num espaço mágico, fora do mundo real. (...) Diante de um espetáculo teatral, essa experiência, mesmo depois de tantas vezes repetida, é sempre um momento único, de comunhão, que envolve um misterioso e poderoso ritual de troca de energias: a magia de ser conduzido para uma outra dimensão onde vingam uma nova ordem e uma nova realidade, que se desenrolam dentro de nós. Onde o que está acontecendo à nossa frente – que não passa de uma encenação – transforma-se nesse novo mundo, uma recriação do real. Coisa que só acontece no teatro (FLAKSMAN *In*: ASSIS, 2010, p.12).



Ilustração 96 – Marcos Flaksman na montagem de *Relações Aparentes* (2014).
Foto: Andrea Renck



Ilustração 97 - Marcos Flaksman em reportagem de 1965. Recorte de jornal sem identificação.
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 98 - Marcos Flaksman na década de 1970.
FUNARTE/ Centro de documentação e Informação em Arte

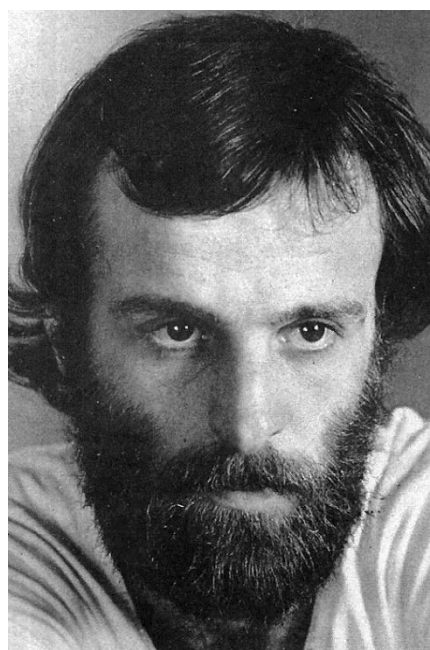


Ilustração 99 - o artista em 1974.
Acervo: Marcos Flaksman.

CAPÍTULO 5.

A MAQUETE FÍSICA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO E RESGATE DE CENOGRAFIA

5.1. A confecção da maquete física e sua função no processo de criação cenográfica.

É preciso não ter medo do espaço; [o cenógrafo] precisa tentar mergulhar nele, procurando identificar seus valores e as sugestões que dele podem derivar (RATTO, 1999, p.62).

Reconhecendo a maquete de cenografia como uma importante ferramenta do processo de trabalho de Marcos Flaksman, consideramos fundamental identificar as diversas funções da maquete física na elaboração de um espetáculo teatral.

Podemos dizer que o processo de criação cenográfica teatral, historicamente, requer um projeto, ainda que nas relações contemporâneas o modo de elaboração da cenografia tenha se modificado. Este projeto cenográfico possui correlações com o projeto arquitetônico. De acordo com MARTINEZ (2000), o processo de projetar arquitetura se dá em etapas progressivas: primeiro o arquiteto desenha os croquis preliminares, a seguir o anteprojeto e na fase final, o projeto, que já deve servir para orientar a construção do objeto.

(...) Um processo de projeto [arquitetônico] tem como resultado a produção de um conjunto de especificações e representações que permite construir o objeto representado. (...) As representações gráficas do objeto futuro constituem a parte principal do projeto. Essas representações são feitas empregando-se as projeções em planta, corte e elevação, conhecidas desde a antiguidade e sistematizadas na geometria descritiva desde o século XVIII. A representação do projeto de arquitetura mostra as propriedades do objeto imaginado como tal: suas formas, dimensões e materiais. (MARTINEZ, 2000, p.12).

Segundo Afonso Martinez, o projetista opera sobre este primeiro objeto, o *projeto*, realizando modificações até julgá-lo satisfatório, para, em seguida, “traduzir suas características em um código adequado de instruções para que seja compreendido pelos encarregados da materialização do segundo objeto, o edifício ou a obra” (MARTINEZ, 2000, p.11). Para o autor, os instrumentos do processo de projeto arquitetônico são modelos analógicos de objetos físicos: os desenhos e a maquete. *Analógicos* no sentido de apresentar “características análogas àquelas dos objetos” e mostrar “aspectos parecidos quanto à forma visível, às relações geométricas e às dimensões em escala”. De acordo com MARTINEZ (2000, p.12) o modelo analógico “pode ser imaginado como a própria coisa, como um ‘reflexo realista’, e, portanto, substituir em nossa imaginação o objeto que representa”.

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha³⁰³ utiliza uma maquete de papel - um modelo analógico - como um *meio de experimentação* no seu processo criativo. Mendes da Rocha expôs, em um curso ministrado em 2006 que gerou um livro, a importância da maquete em seu processo de trabalho. O arquiteto desenvolve pequenos modelos simples que funcionam como instrumento do desenho e que não possuem o objetivo da exibição, nem eventualmente a função de vender uma ideia de projeto. Segundo ele, são maquetes “para ninguém ver, feitas em solidão” (ROCHA, 2007, p.45). A simplicidade da confecção faz o arquiteto referir-se a essa miniatura como “a maquete que você faz como um ensaio daquilo que está imaginando” (ROCHA, 2007, p.22), uma maquete que funciona como um croqui. É um estudo de volume construído com papel, cola, fita adesiva, tesoura e outro material complementar, como arame ou ripas de madeira. Esse estudo simples é feito em escala, com as dimensões propostas e muitas vezes já calculadas pelo engenheiro calculista.

Segundo Catherine Otondo e Marina Grinover, na apresentação do livro de Paulo Mendes da Rocha (2007), a maquete de papel representa, para este arquiteto, um momento de aferição no qual ele “verifica as proporções, as transparências, as sombras que aqueles volumes geram e a relação com as diferentes escalas urbana e humana” (ROCHA, 2007, p.12), funcionando assim como um anteprojeto.

No processo de criação cenográfica, a confecção de um modelo simples - denominado maquete volumétrica - também funciona como um momento de aferição. Os desenhos técnicos do espaço cênico onde será instalada a cenografia são os orientadores da construção e montagem da mesma, ou seja, a cenografia está inter-relacionada com o espaço cênico, seja ele um palco ou um local adaptado para uma representação. A maquete de cenografia, ao reproduzir tridimensionalmente uma proposta cenográfica no espaço cênico, permite visualizar a necessidade de alterações no projeto, sugerir novas possibilidades cênicas para o espetáculo em construção, e servir como uma ferramenta para solucionar possíveis problemas de circulação e deslocamentos surgidos nos ensaios. A maquete poderá sofrer modificações até se adequar a uma solução espacial definitiva para um determinado espaço, quando então será uma representação do objeto final, o cenário a ser construído.

³⁰³ Paulo Mendes da Rocha (1928). Arquiteto e urbanista, professor aposentado da FAU-USP, autor de um importante legado para a arquitetura brasileira e mundial, ganhador de diversos prêmios e menções honrosas, entre eles o Prêmio Pritzker (2006). Um curso de maquetes ministrado pelo arquiteto em Curitiba, em 2006, gerou um pequeno livro intitulado *Maquetes de papel*, publicado pela Cosac Naify em 2007.

Segundo NACCA (2006, p.15) maquete “é uma reprodução fiel de uma obra ou projeto em escala reduzida. (...) Ela tem o compromisso de reproduzir visualmente um objeto em escala reduzida”.

A função da maquete como uma ferramenta integrante do processo de criação do espetáculo se iniciou com o advento do conceito de encenação. A partir da definição da figura do encenador em fins do século XIX, foram desenvolvidos conceitos e teorias que impulsionaram novas concepções cenográficas e traçaram um caminho inédito para a arte teatral. A nova conceituação da cena deflagrou uma revolução no campo da cenografia: esta deixou de existir somente como imagem pintada, como uma estrutura arquitetônica fixa ou como um complexo mecanismo de produção de ilusão para, reformulada, se incorporar definitivamente ao espetáculo como elemento colaborador e integrante da própria ideia de encenação.

É possível encontrar, preservadas em museus, maquetes de cenografia realizadas no século XVIII³⁰⁴, mas, como vimos, é a partir das renovações ocorridas no final do século XIX que esta ferramenta começa a fazer parte efetiva do processo de criação cenográfica. Os registros fotográficos das maquetes de Gordon Craig, a partir de 1908 (ilustração 101); Pablo Picasso (ballets *Parade*, 1917 e *Le Tricorne*, 1919, esta reproduzida na ilustração 100); Alexandra Exter³⁰⁵ (*Salomé*, 1917), Alexander Vesnin³⁰⁶ (*Fedra*, 1922) e Norman Bel Geddes³⁰⁷ (*Joana D’Arc*, de 1925, reproduzida na ilustração 102) comprovam que a confecção de um modelo reduzido do espaço cênico com a proposta cenográfica foi uma prática dos cenógrafos atuantes nas primeiras décadas do século XX.

Essa prática foi sistematizada nos processos de criação cenográfica de todo o século passado, e se manteve nos primeiros anos do século XXI. Atualmente, os cenógrafos utilizam, em seus projetos, duas modalidades de maquetes: a física e a virtual. Desde o advento e propagação de programas digitais de desenho em três dimensões, a maquete virtual, construída através de computação gráfica, passou a

³⁰⁴O Museu do Teatro de Viena possui em seu acervo maquetes do século XVIII realizadas pelo italiano Lorenzo Sacchetti (1759-1834).

³⁰⁵Alexandra Exter ou Aleksandra Ekster (1882-1949). Artista russa ligada aos movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX.

³⁰⁶Alexander Vesnin (1883-1959). Arquiteto, artista plástico e cenógrafo russo. Representante da Arquitetura Construtivista, trabalhou com seus irmãos Leonid e Viktor Vesnin e colaborou com frequência com a cenógrafa Liubov Popova.

³⁰⁷Norman Bel Geddes (1893-1958). Cenógrafo e *designer* norte-americano com importante atuação na Broadway e no *Metropolitan Opera* em Nova York. Seu acervo, reunindo desenhos, projetos, rascunhos, maquetes e outros documentos, está preservado no *Harry Ransom Center*, na Universidade do Texas, em Austin (USA).

ocupar um espaço que, anteriormente, era exclusivo da maquete física, aquela confeccionada com materiais “reais”.



Ilustração 100 – Maquete de Pablo Picasso para *Le tricorne* (1919), Ballets Russos.
Reprodução de foto do website do McNay Museum, EUA. <https://collection.mcnayart.org/>

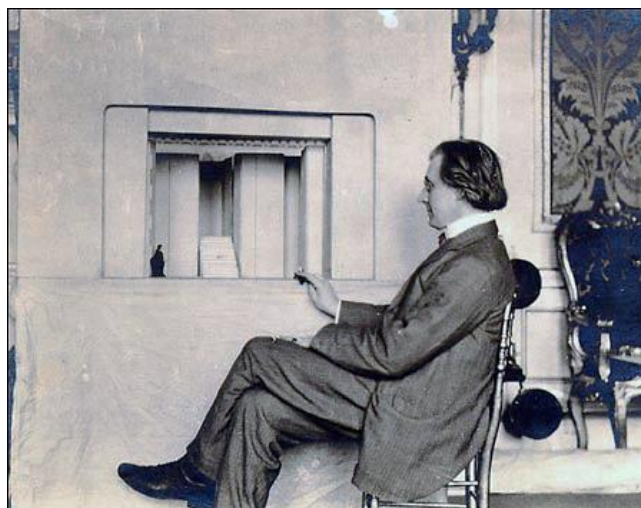


Ilustração 101 - Edward Gordon Craig e a maquete de *Hamlet*, 1912.
Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/>

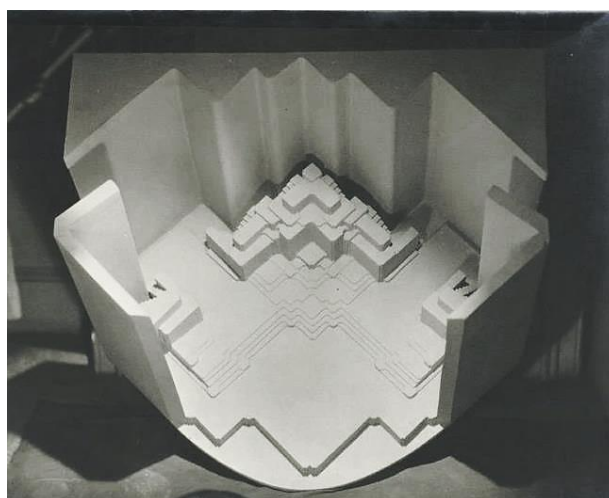


Ilustração 102 - Maquete de Norman Bel Geddes para *Joan of Arc*, Paris, 1925.
Foto: Francis Bruguière. Fonte: <http://www.hrc.utexas.edu>

As duas modalidades de maquetes são ferramentas que auxiliam o criador, independente da natureza do projeto (seja ele arquitetônico ou cenográfico) em diferentes etapas do processo projetual. Para Paulo Mendes da Rocha, a maquete digital não substitui, no que diz respeito ao processo criativo, a confecção de uma maquete física simples:

A ideia de prever, a ideia de maquete (...) é fundamental. Não tem nada a ver com técnica, tecnologia, high tech e o tempo que estamos vivendo. A maquete eletrônica, por exemplo, deve ser elaborada depois, e não substitui este momento de experimentação, feita não só com croquis, mas com esses pequenos modelos. Assim é possível ver melhor aquilo que se está querendo fazer, e isso é insubstituível (ROCHA, 2007, p.26).

Partindo da hipótese de que o teatro, pela própria presença física do ator diante do público - que é vista a olho nu, sem o intermédio de lentes ou telas - esteja destinado a essa maquete “real”, também vista a olho nu, que pode ser manuseada fisicamente, manipulada e alterada durante o processo criativo a fim de encontrar o espaço mais adequado à encenação, pretendemos identificar a maquete física, cuja confecção ainda faz parte do processo projetual da grande maioria dos cenógrafos, como uma ferramenta fundamental no processo de elaboração do espetáculo teatral.

A prática da construção de uma maquete física - pelos cenógrafos e seus assistentes - é uma etapa significativa na escolha de formas e materiais que definirão a espacialidade da cena. O modelo reduzido ajuda nas fases iniciais de elaboração do espetáculo, colaborando com o processo de criação da encenação. Ao reproduzir proporcionalmente o espaço do palco ou espaço cênico, sua configuração cena-plateia e uma representação em escala da figura humana, o cenógrafo visualiza a tridimensionalidade da proposta cenográfica, estuda sua volumetria e pode adequá-la ao tipo de movimentação e intenção proposta pela direção de movimento e direção cênica. A maquete serve como um meio de comunicação entre o cenógrafo e a equipe. Os atores, ao visualizar na maquete o espaço em que suas personagens atuam e se movem, podem perceber e indicar possíveis impedimentos e também propor soluções. A direção pode utilizar a maquete de cenografia como uma ferramenta do processo de construção do espetáculo, que a auxilia na marcação dos atores. O iluminador pode desenvolver o seu desenho de luz a partir de um modelo reduzido bem feito, principalmente se este reproduzir cores e texturas próximas daquelas que serão utilizadas/confecionadas no espetáculo.

HOWARD (2015, p.110) defende a confecção de uma maquete do espaço onde acontecerá o evento antes mesmo de haver uma proposta cenográfica. Este espaço no qual o cenário estará contido, representado em escala proporcional com todos os seus elementos, inclusive colunas, tubulações e vigas (se houverem) serve para um entendimento e uma discussão de como o espaço poderá ser utilizado. Segundo Pamela Howard “a maquete [do espaço cênico vazio] é uma maneira prática de demonstrar os possíveis usos do espaço para os outros e de discutir e solucionar problemas” (HOWARD, 2015, p.46).

No Brasil, diferente do que propõe a cenógrafa inglesa, o processo de conhecimento do espaço que receberá a ação ou acontecimento se dá principalmente através dos desenhos técnicos e registros fotográficos realizados após a visita técnica ao mesmo, momento em que o cenógrafo e sua equipe conferem as medidas e especificidades do local e transpõem estas indicações para o desenho. Depois deste estudo prévio do espaço, o cenógrafo constrói um modelo que receberá a volumetria da proposta cenográfica. Este primeiro estudo é denominado maquete volumétrica. Segundo a maquetista Regina Nacca, na maquete volumétrica “os volumes dos objetos são representados de forma elementar” e esta maquete “pode retratar o volume final ou apenas a estrutura básica do objeto” (NACCA, 2006, p.21).

A maquete volumétrica produzida atualmente nos Estados Unidos e Europa é comumente confeccionada em papel cartão branco (ilustração 103), ainda sem as indicações de cor e textura. Os materiais mais utilizados no Brasil para a confecção de maquetes de cenografia são o papel pluma, o papel “Paraná”, o papelão cinza, o papel couro e a madeira balsa; quanto à cor, o preto domina os nossos modelos de caixas cênicas. Já a volumetria, muitas vezes é confeccionada no próprio papel cartão, sem uma normatização de cor.

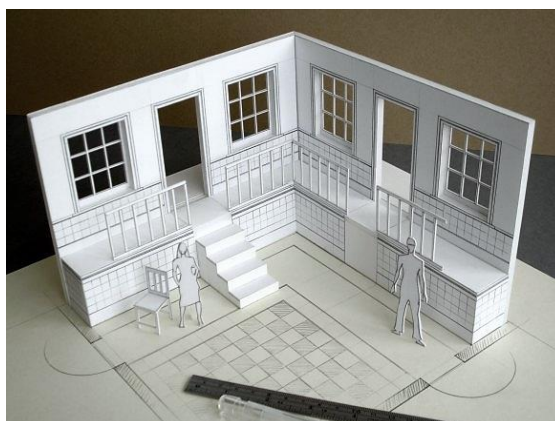


Ilustração 103 - Maquete em papel cartão branco.

Fonte: <https://davidneat.wordpress.com/>

A maquete volumétrica representa como o espaço pode ser utilizado e facilita a visualização da cenografia, possibilitando uma adequação da proposta antes da apresentação para a equipe. Depois de aprovado, um modelo final é produzido com o máximo de indicações possíveis. Este modelo será usado como uma referência pela equipe de cenografia e cenotecnia para construção, pintura, acabamentos e montagem. A maquete também auxilia o planejamento da produção, que visualiza a cenografia e seus componentes, gerando um entendimento sobre o número de maquinistas e contrarregras que a montagem necessita.

No modelo final, é imprescindível a representação de uma escala humana, para indicar a relação da figura humana com o espaço. HOWARD (2015) defende que se represente os atores individualmente e também os grupos, se houverem:

Imaginar que uma cena está completa sem um corpo humano é um erro, e fazer maquetes sem figuras também é uma prática imperfeita. (...) Como os atores são centrais para o trabalho, o maior cuidado deve ser tomado na confecção das figuras tridimensionais em escala, com cor e textura. As figuras podem ser abstraídas ou poéticas, mas devem demonstrar como o espaço deve ser ocupado por pessoas reais, quanto espaço ocuparão individualmente ou em grupos, e como completam o mundo criado para o cenógrafo para tornar o drama imediato e presente (HOWARD, 2015, p.210).

A maquete, enquanto meio de compreensão do espaço e comunicação entre o cenógrafo e a equipe, desperta novas possibilidades de uso do mesmo, podendo gerar novas propostas e sugestões para a cena. Assim, em algumas produções, a maquete precisa ser modificada para se adequar ao próprio processo de ensaios e ao conceito estético do projeto ou da direção.

Orfeu: um estudo concreto de caso.

Orfeu (2010)³⁰⁸, um musical baseado na peça *Orfeu da Conceição* (texto escrito por Vinícius de Moraes em 1954, com música de Antônio Carlos Jobim) foi dirigido por Aderbal Freire-Filho e teve cenografia assinada por Marcos Flaksman. O processo de criação da espacialidade deste espetáculo pode exemplificar o método de trabalho de

³⁰⁸ *Orfeu*. Espetáculo musical apresentado no Teatro Canecão-RJ, com estreia em 09/09/2010. A montagem teve produção de Gil Lopes, direção de Aderbal Freire-Filho, direção musical de Jaques Morelenbaum e Jaime Alem, cenografia de Marcos Flaksman, figurinos de Kika Lopes, coreografia de Carlinhos de Jesus e direção vocal de Cris Dellano. Cenógrafa assistente e maquetista: Andréa Renck. O elenco foi formado por 16 atores negros, destacando-se Isabel de Fillardis, Érico Brás e Aline Nepomuceno. A cena foi acompanhada por uma banda de sete músicos.

Flaksman, que em seu processo projetual utiliza a maquete física como um instrumento de comunicação com a direção cênica.

Comumente, a elaboração da cenografia de um espetáculo teatral se inicia com a leitura do texto dramaturgic (se houver), seguido de pesquisas sobre a temática da peça e demais fatores considerados importantes, como as condições em que a mesma foi escrita, as argumentações do autor e o levantamento de fatos históricos, sociais e políticos que possam auxiliar a equipe de criação. A seguir, diretor e cenógrafo realizam um encontro inicial onde trocam impressões sobre a peça³⁰⁹, e estas primeiras impressões já começam a delinear a sua ambientação. A partir desta etapa, são realizados estudos que incluem uma análise técnica (decupagem) do texto dramaturgic, pesquisa de imagens de referências e a realização de croquis com as primeiras propostas para a cenografia.

Após o procedimento usual de visita ao espaço para verificação de medidas, registro fotográfico e conhecimento das características e equipamentos disponíveis, são realizados desenhos técnicos do espaço cênico: a planta baixa, o corte longitudinal e a vista frontal de palco. Marcos Flaksman normalmente projeta a cenografia em planta baixa e a seguir desenha uma perspectiva isométrica da mesma. A partir dos desenhos técnicos, é construído um modelo do espaço em escala reduzida, ainda vazio, reproduzindo suas cores de piso, paredes e boca de cena, se houver. Neste modelo é feito um estudo volumétrico da cenografia, que possibilita experimentações e ajustes, e então é confeccionada uma maquete com a proposta cenográfica que será apresentada ao diretor e a equipe.

Muitas vezes esta proposta em maquete é imediatamente aprovada, dando início à construção da cenografia. O caso de *Orfeu* é representativo da importância da maquete de cenografia como ferramenta do processo criativo, pois foi através da visualização do espaço em sua tridimensionalidade que diretor e cenógrafo compreenderam as possibilidades daquele espaço para o tipo de espetáculo que estava sendo concebido, e através da representação do objeto, puderam desenvolver uma discussão sobre a espacialidade para aquela cena.

³⁰⁹Vale ressaltar que este procedimento, restrito aos responsáveis pela cenografia e direção cênica, está em transformação nos processos de criação cenográfica dos grupos teatrais contemporâneos, onde há a intenção de uma participação coletiva dos integrantes da equipe nas questões da encenação, e em consequência, da cenografia.

A primeira proposta: maquete um.

Orfeu da Conceição é uma peça que transpõe o mito grego de Orfeu para a favela carioca, e as rubricas indicam esse local – a favela – para a ambientação da cena. Desde os primeiros encontros, diretor e cenógrafo concordaram que a cenografia não deveria ser realista, descartando uma reprodução fiel do morro carioca.

Flaksman sintetizou as formas da favela em uma composição geométrica – que estaria representada em um grande painel com cubos justapostos ao fundo- e propôs trabalhar o espaço em diferentes níveis, interligados por rampas e escadas, elementos presentes nas favelas e favoráveis à movimentação de um espetáculo musical.

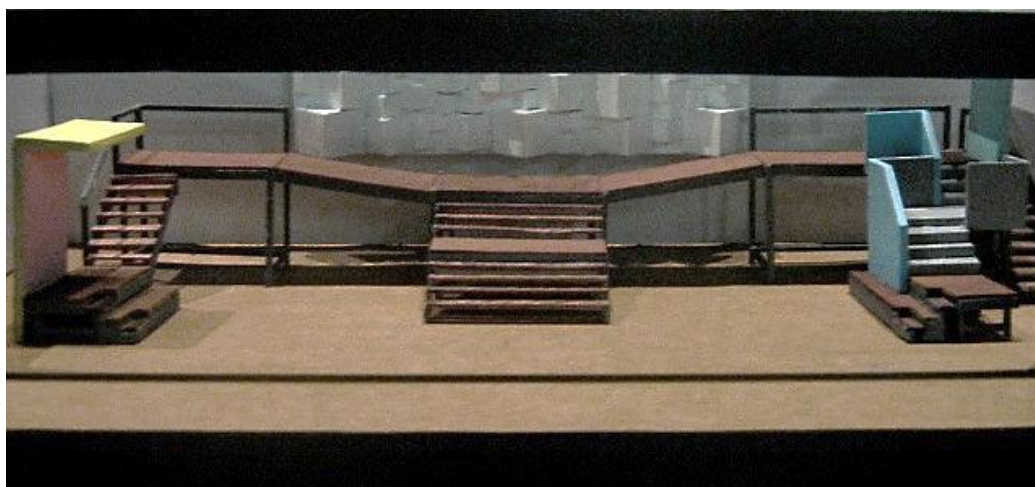


Ilustração 104 - Maquete da primeira proposta de *Orfeu* (2010). Foto: Andréa Renck

A primeira maquete (ilustração 104) registra esta proposta: uma grande escadaria central dá acesso a uma passarela formada por rampas e praticáveis, conectados a módulos com muretas e tetos, que poderiam representar as vielas e outros locais sugeridos pelo texto. Estes dois módulos terminavam em uma estrutura com a altura de dois degraus, que poderiam servir de bancos de apoio ao elenco. Ao fundo, suspenso, o painel com a favela geometrizada, que receberia projeções de imagens.

Quando esta proposta foi apresentada, Marcos Flaksman e Aderbal Freire-Filho tiveram a oportunidade de, através da maquete, perceber melhor como cada um estava pensando o espaço; Freire-Filho estava num processo de ensaios no nível do chão e não sentia necessidade do uso da passarela. A escada, que fazia uma alusão às partes altas e baixas dos morros, era interessante para a cena que estava sendo construída, mas a localização centralizada já não correspondia à ideia de movimentação do diretor. Ao mesmo tempo, a visualização do espaço levou a outras questões que precisavam ser resolvidas como, por exemplo, a definição do local onde ficariam os músicos presentes na cena.

A segunda proposta: maquete dois.

A segunda proposta de cenografia, reproduzida nas ilustrações 105 e 106, foi realizada a partir das considerações feitas na ocasião da apresentação da primeira maquete: o painel com geometrização foi mantido ao fundo; a passarela foi substituída por um grande praticável com setenta centímetros de altura; os dois módulos com teto foram mantidos e outros dois módulos, com escadas, foram acrescentados às laterais da cena. Ao centro do grande praticável, havia uma cama quadrada embutida que entraria em cena somente no momento necessário. A fundo, sobre o praticável, ficariam os músicos. A equipe de cenografia acreditou que, com esta segunda proposta, alcançaria o espaço pretendido para aquele espetáculo.



Ilustração 105 - Maquete da segunda proposta de *Orfeu* (2010). Foto: Andréa Renck

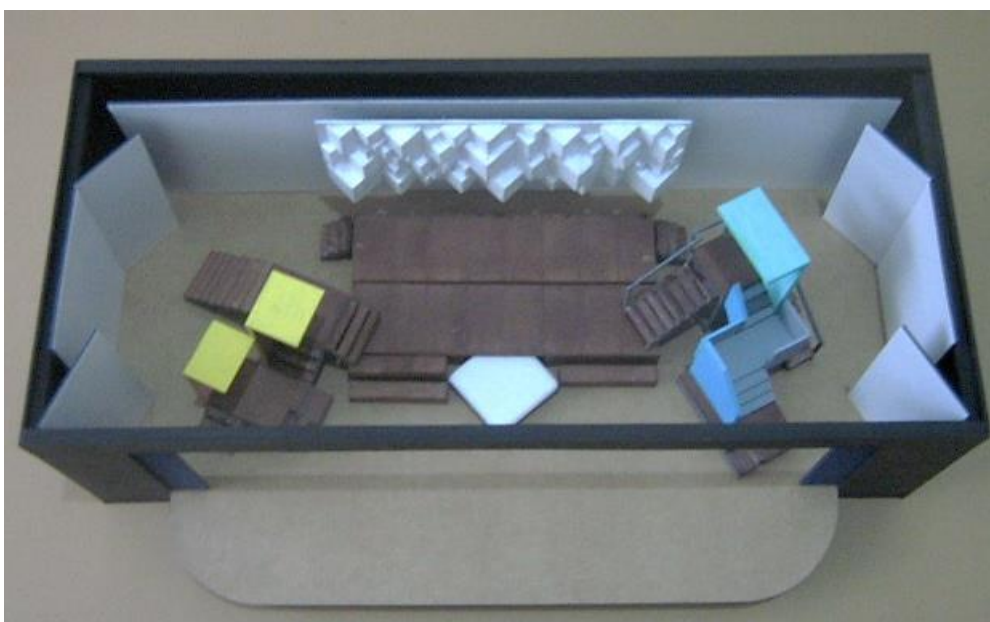


Ilustração 106 – Maquete da segunda proposta de *Orfeu* (2010). Foto: Andréa Renck

A terceira proposta: maquete três.

Diretor e cenógrafo ficaram satisfeitos com a segunda proposta, mas o processo em curso era de eliminação: Freire-Filho almejava uma espacialidade voltada ao essencial, com o mínimo de elementos possíveis. Nas maquetes apresentadas, ele demonstrava interesse pelos vãos e os espaços vazios existentes entre os objetos.

É muito interessante como a colaboração entre duas forças criativas pode chegar a bom um resultado a partir do acesso à uma proposta cenográfica reproduzida em escala. Em muitos casos, a ausência da maquete de cenografia no processo de construção do espetáculo leva à produção de elementos desnecessários à cena (que são modificados ou descartados durante a temporada de apresentações) ou à uma cena que não condiz com a proposta do espetáculo. Através da maquete, as possibilidades espaciais podem ser testadas e percebidas com acuidade antes de sua efetiva construção, viabilizando um amadurecimento da criação da cena, durante o período mesmo de ensaios.

Assim, com a maquete física em mãos, cenógrafo e diretor começaram literalmente a desconstrução da cenografia em busca do essencial. Os tetos e muretas de papelão foram descolados e retirados, assim como as escadas baixas e o tablado central, que se revelaram desnecessários, forjando uma proposta em que a cena central acontecesse sobre o piso do palco. Ao final do encontro a maquete estava semidestruída, mas o cenário estava definido: O resultado foi um espaço não decorativo, com poucos elementos e muitos vãos. Com a aprovação da nova proposta, a equipe de cenografia procurou um mobiliário vazado para se integrar a estética da mesma.

HOWARD (2015) afirma que

A cenografia é a concretização de uma imagem tridimensional da qual faz parte a arquitetura do espaço. A imagem inclui o posicionamento e o espaçamento referente aos seres humanos e aos objetos, e isso une a verdade das palavras à ressonância de outra história que está por trás do texto. A imagem espacial sobre o palco não é puramente decorativa: é visualmente poderosa e suplementa o mundo da peça que o diretor cria com os atores no espaço (HOWARD, 2015, p.42).

A terceira proposta para a cenografia de *Orfeu* pode ser observada nas ilustrações 107 e 108, em registros realizados após os ajustes e o restauro da maquete:



Ilustração 107 - Maquete da terceira proposta cenográfica para *Orfeu* (2010). Foto: Andréa Renck



Ilustração 108 - Maquete da terceira proposta cenográfica para *Orfeu* (2010). Foto: Andréa Renck

Para Cecilia Almeida Salles (2013) a própria ideia de criação implica em desenvolvimento. Por necessidade, o artista é impelido a agir, construindo a obra através de gestos transformadores:

Uma ação com tendência complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos do processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria-prima de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. (...) Gestos construtores que, para sua eficácia são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: Constrói-se à custa e destruições (SALLES, 2013, p.35).

Orfeu foi representado no palco do antigo Teatro Canecão, no Rio de Janeiro³¹⁰, em um espaço com somente dois praticáveis, quatro escadas e um painel geométrico ao fundo (ilustração 109). Sobre o piso do palco, um tapete quadrado cinza delimitou o local da pequena orquestra que tocou em cena e outro tapete, na cor laranja, criou um caminho em diagonal até a ponta do proscênio. Este material cênico foi o suficiente para sugerir a favela e solucionar todos os espaços que a peça solicitava.

De acordo com PAVIS (2003)

O palco sempre é, mesmo que o espaço cênico quase não seja trabalhado ou não passe de um espaço vazio, o local de produções concretas de materiais de toda origem destinados a ilustrar, sugerir ou servir de quadro para a ação da peça (PAVIS, 2003, p.235).



Ilustração 109 - *Orfeu* (2010). Em cena: Isabel de Fillardis, Érico Brás, Aline Nepomuceno e elenco.
Foto: Andréa Renck.

Para SALLES (2013, p.34), “o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir”.

A cenografia do espetáculo *Orfeu* foi o resultado de um espaço dedicadamente estudado, em conjunto, pelo cenógrafo e pelo diretor cênico. A percepção do espaço propiciada pela maquete promoveu as modificações pertinentes para a construção de uma cenografia própria às demandas do encenador e conseqüentemente, da encenação.

³¹⁰Após a temporada carioca, o espetáculo excursionou por capitais brasileiras.

5.2. A maquete física como produção de memória: uma ferramenta de resgate de cenografias de espetáculos passados.

A confecção de uma maquete física de cenografia, além de ser uma ferramenta do processo construtivo da encenação, também serve de auxiliar para a reconstrução de cenografias históricas e a compreensão espacial de espetáculos realizados no passado.

Uma representação em modelo reduzido pode auxiliar na reconstrução de diversos espaços, como edificações que se encontram em ruínas, espaços urbanos antes de intervenções, decorações antigas de um ambiente interno, entre os muitos casos possíveis. Esse resgate pode ser feito através do estudo de plantas arquitetônicas, fundações de edificações, textos descritivos, desenhos e registros fotográficos. Tratamos aqui da maquete como ferramenta de reconstrução de cenografias, tarefa para a qual é importante ter acesso aos desenhos técnicos do local onde ocorreu a montagem (planta baixa, corte longitudinal e vista frontal) e aos registros visuais do espetáculo. No caso de ausência do projeto cenográfico, o conhecimento das dimensões do espaço cênico e a observação atenta às fotografias de cena podem levar a uma representação bastante próxima da cenografia original.



Ilustração 110 - Marcos Flaksman mostra a maquete de *O amor perdoa tudo* (2016) para o diretor Ary Coslov. Foto: Andréa Renck.

Marcos Flaksman usualmente utiliza um modelo reduzido em seus projetos: o artista confeccionou maquetes para seus primeiros espetáculos, e posteriormente, transferiu a tarefa para profissionais de sua equipe. Flaksman registrou em fotografias

algumas maquetes do início de sua carreira, como a maquete da cenografia de *Mortos sem sepultura*, de Jean Paul Sartre, dirigida por Paulo Afonso Grisolli no Teatro de Arena da Guanabara, em 1965. O “teatro-barracão” do Largo da Carioca continha um espaço cênico que podia ser visualizado por três lados e o artista, em sua segunda cenografia teatral, projetou uma cenografia que não privilegiou a visão de nenhum dos lados da plateia, ao mesmo tempo em que serviu de suporte para a ação³¹¹. As fotografias da maquete de *Mortos sem Sepultura* (ilustrações 111 e 112) são os únicos registros encontrados desta cenografia de 1965.

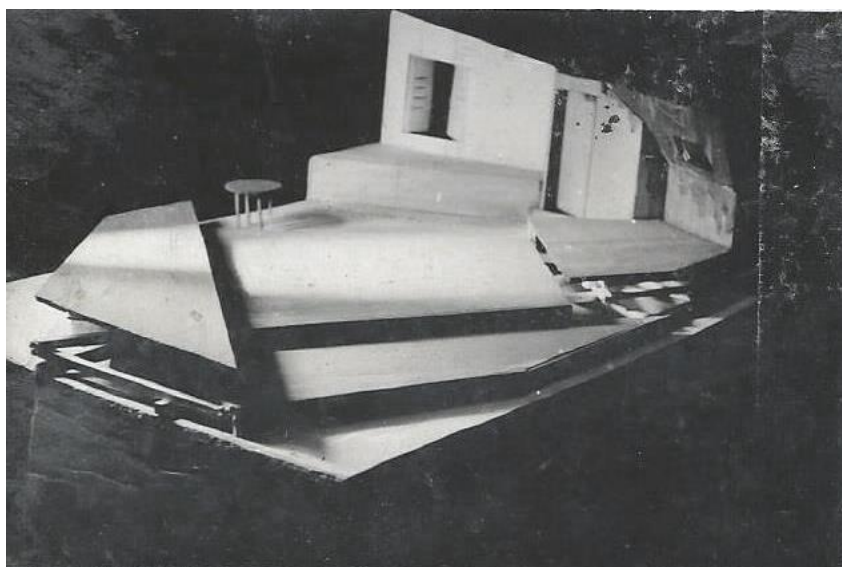


Ilustração 111 - Maquete de *Mortos sem sepultura* (1965).
Acervo: Marcos Flaksman

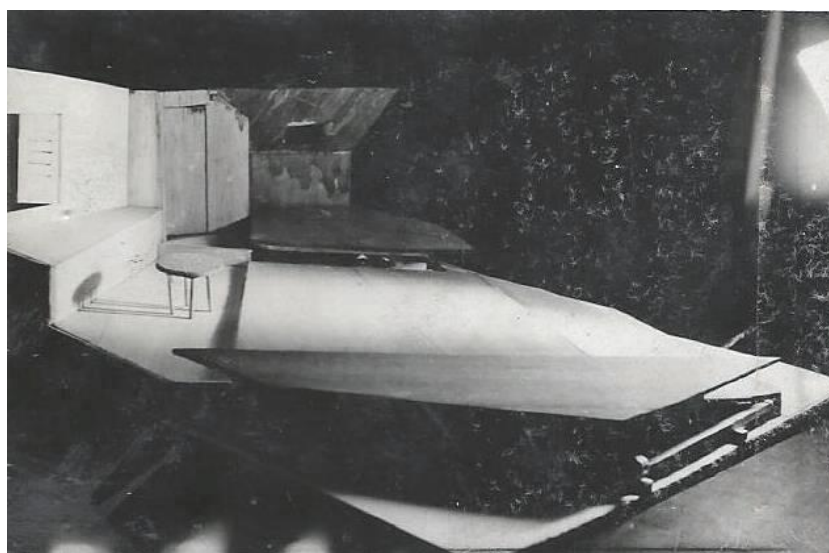


Ilustração 112 - Maquete de *Mortos sem sepultura* (1965).
Acervo: Marcos Flaksman

³¹¹Segundo o texto, ação de *Mortos sem sepultura* acontece durante a segunda guerra mundial, em uma casa onde integrantes da resistência francesa estão detidos e são submetidos a sessões de tortura.

Para o resgate de três cenografias estudadas nesta pesquisa – realizadas para os espetáculos *A vida impressa em dólar*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Os convalescentes* – foram confeccionadas maquetes a partir da observação de registros fotográficos, depoimentos do artista e desenhos refeitos por ele. Consideramos desnecessária a realização de uma maquete da cenografia de *Rasga Coração*, o quarto estudo de caso, em virtude da existência de uma maquete desta cenografia - em exposição permanente no Teatro Guaíra, em Curitiba - e dos demais registros do projeto cenográfico: uma série de fotografias da maquete original (confeccionada por Paulo Flaksman) e duas cópias das plantas originais, documentos preservados no acervo pessoal de Marcos Flaksman.

Da cenografia de *A vida impressa em dólar*, cujo projeto original continha desenhos técnicos e maquete, permaneceram como registros visuais seis fotografias em preto e branco da cena e do cenário, fora alguns detalhes que podem ser percebidos em fotografias dos atores em *close*. O processo de resgate incluiu uma entrevista com Flaksman exclusiva sobre essa montagem, que, entre outras importantes informações, gerou um rascunho da planta de cenografia. Realizamos uma visita técnica ao Teatro Dulcina (de posse de planta e corte do mesmo cedidos pelo CTAC da FUNARTE), os ajustes para a transposição do rascunho da planta feita por Flaksman para o programa de software AutoCAD³¹², com medidas cotadas e angulação correta, e a confecção de uma maquete em escala 1:25 da caixa cênica do Teatro Dulcina com implantação da maquete de cenografia.

No caso de *A vida impressa em dólar*, a feitura da maquete da caixa cênica foi fundamental para a compreensão da inovação promovida por essa cenografia: Flaksman retirou as vestimentas da caixa cênica e cenografou as varandas do fundo do palco, aproveitando a verticalidade do teatro e expondo os bastidores na cena final. A maquete e seus registros permitiram visualizar uma cena que as fotografias da montagem não revelam: a visão total do palco, com o gabinete no nível do piso e a cenografia das varandas no nível superior.

No momento da confecção da maquete de cenografia, surgiram diversas questões sobre as dimensões reais, os materiais utilizados, os revestimentos e as cores originais. Com o acompanhamento de Flaksman, através de fotografias do processo de confecção enviadas pelo telefone celular, foram ajustadas as proporções e a angulação

³¹²Software de desenho auxiliado por computador, criado em 1982 pela empresa norte-americana de conteúdo digital Autodesk.

da cenografia na caixa cênica até o alcance de um resultado próximo ao da realização de 1965. As ilustrações 113, 114 e 115 registram o processo de feitura:



Ilustração 113 - Confeção de maquete reconstrutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Caixa cênica do Teatro Dulcina. Foto: Samanta Toledo



Ilustração 114 - Confeção de maquete reconstrutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Caixa cênica do Teatro Dulcina com volumetria do cenário. Foto: Samanta Toledo



Ilustração 115 – Confeção de maquete reconstrutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Estruturação do cenário. Foto: Samanta Toledo

As ilustrações 116, 117 e 118 registram a maquete finalizada:



Ilustração 116 - Maquete reconstitutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Fotografia: Samanta Toledo



Ilustração 117 - Maquete reconstitutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Fotografia: Samanta Toledo



Ilustração 118 - Maquete reconstitutiva de *A vida impressa em dólar* (2019).
Fotografia: Samanta Toledo

O processo de resgate através da maquete também é um ativador da memória: as pessoas envolvidas com a produção, ao visualizar novamente a cenografia no palco, rememoram especificidades da cena e do espetáculo.

A ativação da memória promovida pelo modelo reduzido foi fundamental para o resgate da cenografia de *Os convalescentes*, de 1970. A peça possui farto registro fotográfico, da cena e do dispositivo cenográfico³¹³, mas o projeto com os desenhos técnicos foi extraviado. Assim, o processo de resgate foi realizado a partir do depoimento do cenógrafo, das fotografias existentes e das dimensões do espaço cênico para o qual foi concebida a cenografia. *Os convalescentes* estreou no Teatro Opinião, depois foi remontado em um Cine-Teatro em Paris e em outros espaços. Consideramos as medidas e características da arena do Teatro Opinião como ponto de partida para o dimensionamento da cenografia.

A área cênica do Teatro Opinião possuía 56 m², distribuídos em uma arena retangular de 7.00 x 8.00 metros, com altura de 4.80 metros (medida do piso até a viga) que poderia ser aumentada em 0.80 cm entre as vigas. A altura da viga e a proporção dos atores em relação ao espaço, observada nas fotografias, foram os fatores principais para a definição das medidas da altura do dispositivo cênico e da estrutura “americana” que o sustentava.

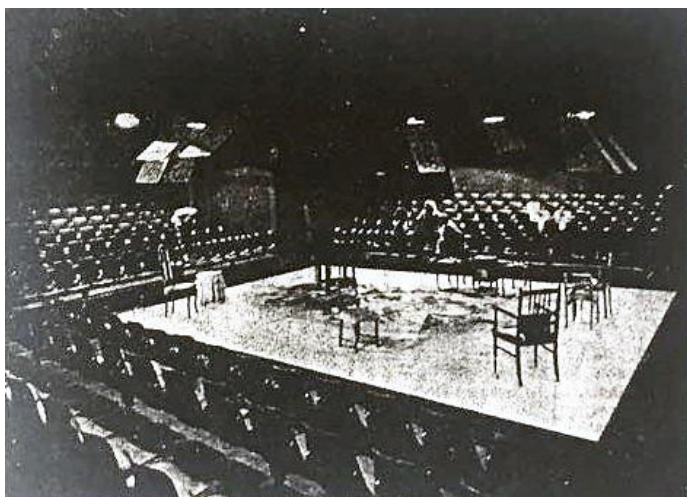


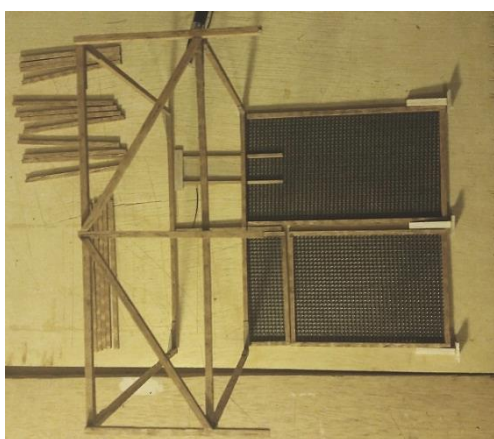
Ilustração 119 - Teatro Opinião.
Reprodução de *O Globo*. Data: 03/11/1981.
Arquivo: José Dias.



Ilustração 120 -
Norma Bengell em *Os convalescentes* (1970).
Arquivo: Marcos Flaksman.

³¹³Depois de realizada a pesquisa sobre esta cenografia, foram identificados slides que registram detalhes dos elementos construtivos.

A cenografia era um cubo telado, modulado, cujas faces eram movimentadas em cena pelos próprios atores. Quatro faces eram contrapesadas e os contrapesos, quando o cubo estava fechado, ficavam na parte superior da estrutura. Assim, sugerimos uma medida para a “porta” (2.10 m), uma medida para a “janela” da porta e uma medida para o contrapeso, em um cálculo que possibilitava a movimentação do contrapeso com folga, sem encostar na viga. Flaksman sugeriu, para cada face do cubo, uma largura entre 3.00 e 3.40 m. Com estas medidas, foi realizada uma primeira volumetria da cenografia, etapa importante para as definições das dimensões e mecanismos do cenário, que foram posteriormente reproduzidos na maquete definitiva.



Ilustrações 121 e 122 – registros do processo de feitura da maquete de *Os Convalescentes* (2018).
Foto: Andréa Renck.

O modelo físico possibilitou um redescobrimto das movimentações do dispositivo: além das quatro faces contrapesadas, havia quatro faces que abriam se apoiando no piso (ilustração 123). Flaksman lembrou, na manipulação da maquete volumétrica, que duas faces formavam rampas ao fundo, enquanto as outras duas formavam “camas”, observação que definiu diferentes alturas para o apoio destes elementos.

Depois de algumas tentativas, chegamos a um dimensionamento bastante próximo ao original. As medidas e especificidades do dispositivo cênico de *Os Convalescentes* foram reproduzidas em um modelo físico em escala 1:20, confeccionado em madeira, tela plástica, acetato, arame e tiras de tecido, que recebeu acabamento em tinta preta. Essa maquete (ilustrações 123, 124 e 125) orientou os desenhos técnicos realizados no resgate desta cenografia, anexados ao Capítulo 8.

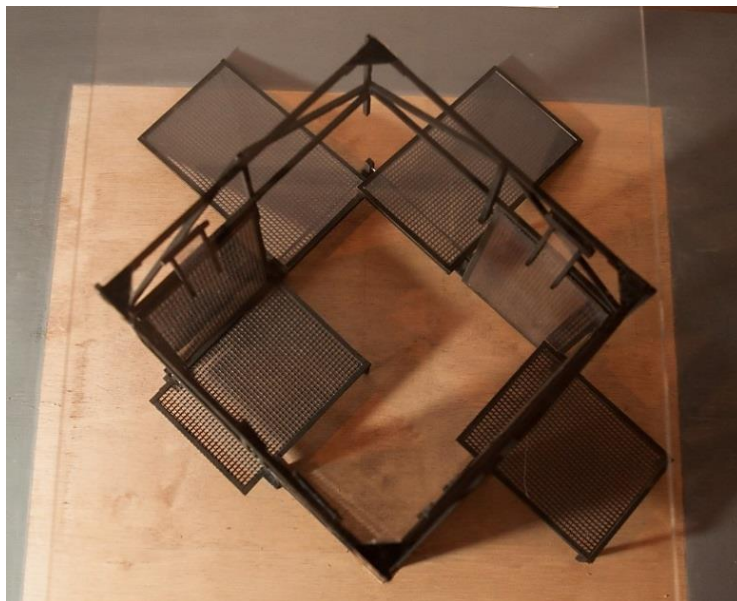


Ilustração 123 – Maquete de *Os Convalescentes*.
Vista superior com “camas” e “rampas” abertas. Foto: Samanta Toledo

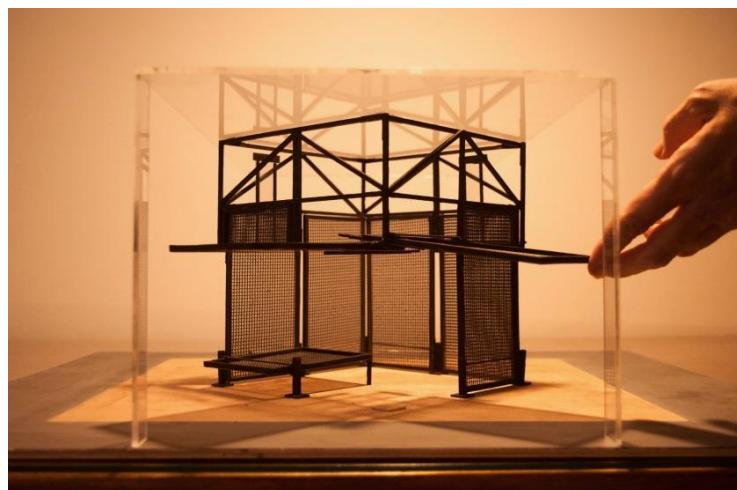


Ilustração 124 - Maquete de *Os Convalescentes*. Vista frontal com duas “portas” abertas.
Foto: Samanta Toledo



Ilustração 125 – Maquete de *Os Convalescentes*. Vista frontal do dispositivo fechado.
Foto: Samanta Toledo

Para o estudo de *Dois perdidos numa noite suja*, foi confeccionado um modelo reduzido da cenografia, em escala 1:25, sem a caixa cênica³¹⁴ (ilustrações 126 e 127). O uso do ângulo reto na junção das paredes do cenário e a representação das vigas podem ser melhor percebidas na maquete do que nas fotografias, reafirmando uma característica do trabalho de Marcos Flaksman iniciado em *A vida impressa em dólar*.

As maquetes confeccionadas para esta tese contribuíram para a reelaboração dos projetos cenográficos das mesmas, e serviram como ferramentas de um processo de produção de memória que nesse caso estamos denominando *arqueologia do espetáculo*.



Ilustração 126 - Maquete da cenografia de *Dois perdidos numa noite suja*.
Foto: Samanta Toledo.



Ilustração 127 - Maquete da cenografia de *Dois perdidos numa noite suja*.
Foto: Samanta Toledo.

³¹⁴A peça estreou no Teatro Nacional de Comédia (atual Teatro Glauce Rocha) e depois esteve em temporada no Teatro Opinião, quando só foi levado o mobiliário e os elementos cênicos.

CAPÍTULO 6.

ESTUDO DE CASO 1: A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR, DE CLIFFORD ODETS.

6.1. Histórico.

Awake and sing, na adaptação brasileira *A vida impressa em dólar*, é uma peça de Clifford Odets (1906-1963), diretor e dramaturgo norte-americano reconhecido por obras que retrataram a realidade social dos Estados Unidos. O título em português - retirado da fala de um dos personagens - foi duramente criticado por especialistas, que declararam a sua preferência pela tradução literal “Desperta e canta”. A adaptação também desagradou os censores, que o consideraram subversivo e censuraram a estreia brasileira. Escrita em 1933, quando o autor tinha vinte e sete anos, a dramaturgia de *A vida impressa em dólar* parte de uma crise real, originária da recessão econômica que atingiu os Estados Unidos em 1929³¹⁵, para construir a trama que envolve uma família judia³¹⁶ residente na Nova York do início da década de 1930.

Esta peça chama-se, em inglês, *Awake and Sing!* É de um autor considerado revolucionário, um autor comunista americano, dos anos trinta, quando o Partido Comunista estava em alta atividade (...) nos Estados Unidos. Bem como no Brasil, lá nos Estados Unidos o Partido Comunista tinha um papel e essa peça foi escrita logo depois da famosa Depressão americana de 1929. Essa peça, de 1935, é de Clifford Odets, (...) um autor de teatro que era reconhecido já, tinha uma obra reconhecida. A peça tratava de uma família judaica, “quebrada” na recessão. “Quebrada” é um modo de dizer... A recessão, como hoje no Brasil, empurrava para baixo, criava mais dificuldade de subsistência para uma família de classe média baixa (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).

Clifford Odets integrou a formação original do *Group Theatre*, companhia teatral nova-iorquina fundada em 1931 por Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford. A companhia, de orientação política de esquerda, priorizou a encenação de obras que apresentassem problemas morais ou sociais contemporâneos e se inspirou nas experiências teatrais russas, sobretudo nas teorias de Stanislavski e Vakhtangov para criar um método de atuação para atores (*method acting*)³¹⁷, que influenciou as gerações posteriores (CARLSON, 1997). Durante sua experiência como ator no *Group Theatre* Odets foi encorajado a escrever: suas primeiras peças, influenciadas pelo marxismo,

³¹⁵ A chamada *Grande Depressão*, que ocasionou a quebra das bolsas de valores e gerou uma recessão que persistiu até o início da década seguinte.

³¹⁶ O dramaturgo era filho de imigrantes judeus: Odets é uma simplificação de Gorodetsky, sobrenome de seu pai.

³¹⁷ Lee Strasberg (1901-1982) continuou trabalhando no “Método” após sua saída do *Group Theatre* em 1937, empregando o mesmo no Actors Studios de Nova York, a partir de 1951.

tiveram uma forte conotação política e foram encenadas pela companhia³¹⁸, ficando seu nome definitivamente atrelado ao grupo. *Awake and sing* foi a segunda peça encenada de Clifford Odets: estreou em 19 de fevereiro de 1935 no Belasco Theatre, em Nova York, com o *The Group Theatre*³¹⁹, dirigida por Harold Clurman e com cenografia de Boris Aronson (1898-1980), obtendo grande sucesso (ilustração 128).

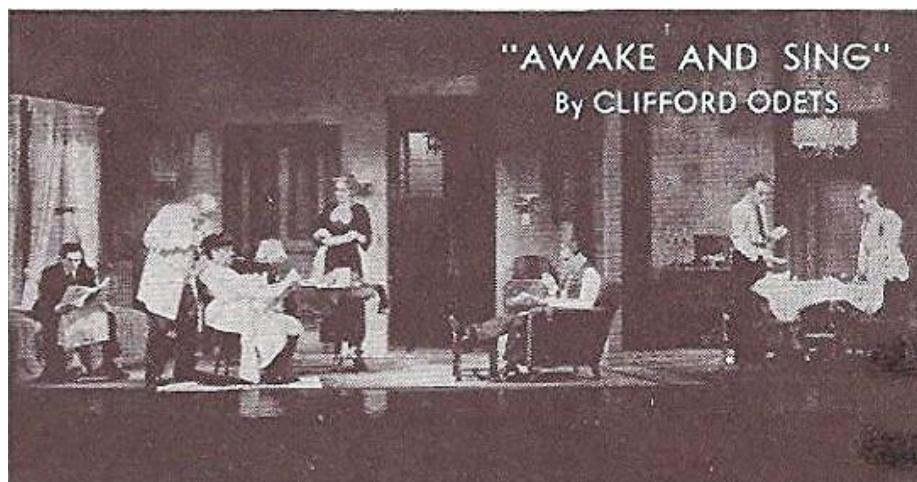


Ilustração 128 - Cena de *Awake and sing* pelo *The Group Theatre*.
 Fonte: Capa do livro *Group Theatre Productions, The Playbill*, 1939.
<http://www.playbill.com/production>

O programa de sala da primeira montagem carioca reproduziu um texto publicado originalmente na *Enciclopédia Dello Spetacolo*³²⁰, organizada por Silvio D'Amico (1887-1955), em que o autor exalta o caráter político da obra de Odets, ressaltando a presença de uma crítica social na sua dramaturgia:

Clifford Odets (...) fixou-se como escritor revolucionário em áspera polêmica contra as estruturas econômicas e sociais que sufocam o homem como um torniquete de ferro, abafando o seu poder criador e afetivo. Odets é sem dúvida o mais vigoroso entre os autores dramáticos americanos aparecidos no decênio de 1930 à 1940. Ele exprimiu os desejos e ideais, ambições e misérias dos proletários e da pequena burguesia, aqueles que mais sofreram durante a grande crise econômica, criando personagens vivos e vitais, cheios de ira e exaltação.

A primeira montagem de *Awake and sing* no Brasil ocorreu em 1961, ano em que o texto já era considerado um clássico do moderno teatro norte americano. *A vida impressa em dólar*, com tradução de Elisabeth Kander, foi levada à cena pelo Teatro Oficina, em São Paulo, por ocasião da inauguração da sede do grupo, marcando a

³¹⁸ A estreia como dramaturgo se deu em *Waiting for Lefty*, encenada pelo *The Group Theatre* em janeiro de 1935.

³¹⁹ O cenógrafo mais constante do *Group Theatre* foi Mordecai Gorelik (1899-1990).

³²⁰ O texto foi traduzido do italiano para o português. D'Amico, Silvio. *Enciclopedia Dello Spetacolo*, Volume XII, pg. 1258, Casa Editrice Le Machere, Roma. Publicada entre 1954 e 1966.

estreia de José Celso Martinez Corrêa como diretor e também o início da fase profissional do Oficina. A peça estreou e foi imediatamente censurada, sob a acusação de ser subversiva, forçando o grupo a esperar alguns dias até a liberação do espetáculo³²¹. A cenografia da primeira montagem foi assinada pelo carioca Napoleão Moniz Freire.

Em 1963, ano do falecimento de Odets, foi realizada uma segunda encenação de *A vida impressa em dólar* no Brasil, desta vez pelo Teatro de Comédia do Paraná, com direção de Cláudio Corrêa e Castro.

A terceira montagem partiu da iniciativa do ator e produtor Fábio Sabag (1931-2008), que produziu a peça no Rio de Janeiro, em 1965. Para assumir a direção Sabag convidou Paulo Afonso Grisolli³²², diretor que vinha se destacando na cena carioca desde o início da década e que trabalhava naquele momento à frente do Teatro de Repertório. Grisolli se afastou temporariamente das atividades do grupo para dirigir *A vida impressa em dólar*: o convite foi uma oportunidade para encenar, em um sistema de produção profissional, um texto que refletia uma problemática social, assunto em pauta nos anos 1960 e que norteava a obra do encenador naquele momento³²³. Grisolli sintetizou suas impressões sobre a peça em entrevista³²⁴ cedida na ocasião da estreia:

A vida impressa em dólar (...) coloca em debate problemas que o espectador identifica como semelhantes aos seus de todo o dia. O que a peça focaliza são pequenos burgueses, situados em plena crise que

³²¹Paulo Francis (1930-1997), que na época da estreia era responsável por uma coluna no jornal carioca Última Hora, fez uma crítica mordaz a este episódio: “A interdição do espetáculo após a estreia contrariou ‘um regulamento da própria censura, que deve manifestar-se antes de estreias’. (...) O espetáculo foi liberado pela Secretaria de Segurança Pública de São Paulo. (...) A censura de São Paulo é sem dúvida a mais atrasada e incompetente das censuras brasileiras, prejudicando seriamente o teatro e demais artes com sua intolerância, seu provincianismo rastaquera, a facilidade com que cede a grupos de pressão sem qualquer relevância na comunidade social. Já é tempo que a censura saia das mãos da polícia e passe ao Ministério da Educação, que saia dos “tiras” para os intelectuais, afinal mais capacitados para julgar um texto de Clifford Odets do que o primeiro. Para que não se julgue que a censura de *A vida impressa em dólar* foi exclusivamente política, lembro que os “tiras” queriam que fosse excluída também uma cena de amor, pois contrária a moral. Olhei a peça outro dia e nada encontrei que pudesse ofender à qualquer criança de quatorze anos, nem mesmo à Liga das Senhoras Casadas de Curitiba, que não gosta de ver mulheres solteiras de maiô na televisão, segundo a augusta palavra do Presidente Jânio Quadros”. Jornal Última Hora - R.J. Data: 23/08/1961 e 25/08/1961. Autor: Paulo Francis. Coluna Teatro. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³²²Ver Capítulo 4, Item 4.1.

³²³Grisolli justificou sua participação na peça: “A encenação de *A vida impressa em dólar* marca a disposição de um empresário de partir para os textos de maior significação e que captem o público, não pela facilidade, mas pela contundência de ideias postas em discussão. Foi justamente por avaliar a grande significação disso que me permiti afastar-me um pouco das atividades que me prendiam ao Teatro de Repertório e aceitar o convite que me fez Fábio Sabag”. Depoimento de Grisolli a Yan Michalski. Jornal do Brasil-RJ. Data: 22/10/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³²⁴Jornal do Brasil-RJ. Título: *A estréia de amanhã: Clifford Odets* (grafia original). Caderno B. Página 2. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 22/10/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

se instalou em 1929 nos Estados Unidos, esmagados pela falta de dinheiro, e, principalmente, pela falta de perspectiva na vida, e que colocam em função disso, inevitavelmente, todas as suas relações de família e com o mundo. Esforcei-me, aliás, por destacar esse aspecto de debate que a peça tem (GRISOLLI, *Jornal do Brasil*, 22/10/1965).

Para Grisolli, a obra de Odets expõe uma crise de valores através da avaliação que os personagens fazem dos seus próprios posicionamentos éticos.

Dividida em três atos, a peça questiona os princípios da sociedade norte-americana a partir do universo da família Berger, formada pelo casal Bessie e Myron, seus filhos Hennie e Ralph (ambos na casa dos vinte anos), e o pai de Bessie, Jacob. Os Berger coabitam o mesmo apartamento e alugam um dos quartos para um imigrante alemão, Sam. Além destes, participam da trama os personagens Abe, o irmão rico de Bessie; Moe Axelrod, um ex-soldado que perdeu uma das pernas em combate e vive da pensão do governo; e Schlosser, o zelador do prédio.

Bessie, a mãe judia que interfere na vida de todos, é a figura dominadora da trama. Vislumbrando a solução para as dificuldades financeiras da família em um bom casamento judaico para os filhos, a matriarca tem seus planos desfeitos com a gravidez indesejada de Hennie e com o namoro do filho Ralph com uma moça órfã e sem posses, duas situações que desencadeiam os conflitos da trama. A inesperada gravidez é contornada pelo noivado - tratado rapidamente por Bessie - de Hennie e Sam, o estrangeiro que alugava o quarto. O casamento realizado no início da gravidez fez com que o rapaz acreditasse que a criança foi gerada nas núpcias. O casal vai morar em outro apartamento, e o quarto vago é alugado para Moe Axelrod. Axelrod, como todos os personagens, também é judeu, mas seu universo vai além daquele delimitado pela família Berg: Moe é um malandro que faz um contraponto entre a praticidade de Bessie e o idealismo de Jacob e Ralph. Tio Abe é um comerciante estabelecido, que ajuda no sustento do pai e emprega em sua loja de tecidos o cunhado Myron e o sobrinho Ralph. Myron é o marido dependente e manipulado por Bessie. Jacob é um idoso socialista e admirador de óperas: o oposto de seu filho Abe, um capitalista convicto. Ralph é o jovem idealista, muito ligado ao avô e que herdará sua visão de mundo. No segundo ato, há o relato de que Hennie, num momento de explosão, contou ao marido que o bebê não era seu filho. A revelação causa uma reviravolta na estória: traz à tona os sentimentos de cada membro da família frente à farsa armada por Bessie, explode o conflito entre a matriarca e seu pai - que, num ato que vinha sendo planejado, acaba se suicidando - fortalece o personagem Ralph e culmina na fuga inusitada de Hennie e Moe.



Ilustração 129 – Cena de *A vida impressa em dólar*. Teatro Dulcina (1965).
Ivan Cândido (Axelrod), Camilla Amado (Hennie) e Ganzarolli (Sam).
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Segundo Grisolli

Nenhum personagem encontra saída definitiva, apenas Ralph, o filho mais moço da possessiva Bessie e do pusilânime Myron, parece estar armado para mudar o rumo de seu futuro, no fim da peça. Mas, ainda assim, pondo-se em dúvida, diante do pai, (que, dilacerado pelos acontecimentos, refugia-se na pacata mastigação de uma maçã) e em face do mundo lá fora começa a enxergar sob o prisma ideológico - idealista de seu velho avô. O que é importante, a meu ver, é que todos os valores inautenticamente assimilados por esses pequenos burgueses sem saída são postos em cheque, violentados por uma vida amargamente impressa em dólar (GRISOLLI, *Jornal do Brasil*, 22/10/1965).

Fausto Wolff³²⁵, em crítica de novembro de 1965, comparou a trama de *Odets à* da peça *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, escrita entre 1900 e 1902, ressaltando a similaridade entre o conflito e os tipos dos personagens das duas obras. Também Yan Michalski, que definiu *A vida impressa em dólar* como um “teatro realista de inspiração social”³²⁶, fez um paralelo entre os dois textos, destacando diferenças e semelhanças “evidentes e importantes”. De fato, as duas obras, ambientadas em épocas e países diferentes - *Os pequenos Burgueses* na Rússia, no período anterior à Revolução de 1917 e *A vida impressa em dólar* nos Estados Unidos da década de 1930, logo após a derrocada financeira de 1929 - tratam do drama de uma família frente à crise, a partir de

³²⁵Fausto Wolff (1940-2008). O escritor e jornalista foi titular da coluna sobre teatro do *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ) até 1968, quando se exilou na Europa.

³²⁶*Jornal do Brasil-RJ*. Título: *A vida impressa em dólar*. Caderno B. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 02/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

uma trama em que os personagens estão presos a um círculo doméstico sufocante, dominado por um dos seus integrantes. PEIXOTO (1989), em texto publicado no programa de sala do espetáculo *Pequenos burgueses*, encenado pelo Teatro Oficina, fez uma relação entre os dramas individuais dos personagens da peça de Gorki e os problemas coletivos da sociedade, uma análise que também pode ser aplicada à narrativa da peça de Odets, se transportada para os Estados Unidos pós-1929:

No microcosmo da cena, todo o macrocosmo da sociedade pré-revolucionária da Rússia nos primeiros anos do século está presente. Cada personagem defende não uma visão puramente pessoal, mas, sim, representa uma classe em luta, e expõe e defende os princípios dessa classe. As contradições de cada personagem são complexas e intensas, tanto consigo mesmos, como com os demais. E o choque central da peça se estabelece entre os que defendem a permanência do *status quo* e os que acreditam ou lutam para a sua destruição e consequente substituição (PEIXOTO, 1989, p.44).

É relevante notar que CARLSON (1997, p.366) identificou, no ambiente cultural americano do início da década de 1930, um crescente interesse pela cultura soviética e pelo teatro russo, despertado por uma consciência social intensificada pelos anos da Depressão.

Yan Michalski é contundente quando afirma, na sua crítica, que a família Berger “está em pleno processo de decomposição” em consequência de um período de transição de valores, e que esse processo

(...) nos é mostrado através de uma sucessão de choques entre os nove personagens da peça: personagens vivos, autênticos, vigorosamente definidos, e cuja integração no processo descrito, é elaborada com notável habilidade: Todos eles, e até o porteiro Schlosser, que aparece apenas em duas curtas cenas, tem o seu lugar certo e a sua participação lógica dentro da engrenagem (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 02/11/1965).

Clifford Odets coloca em cena, através do cotidiano dessa família judaica, uma crítica à guerra, ao capitalismo e à busca desenfreada ao status proporcionado pelo dinheiro. Em 1965, três décadas após sua escrita, as questões discutidas em *Awake and sing* estavam novamente atuais e correspondiam às bandeiras defendidas por artistas engajados.

Para a montagem carioca, Paulo Afonso Grisolli convidou, entre seus colaboradores anteriores, duas pessoas para integrar a equipe do novo espetáculo:

Antônio Pedro (1940)³²⁷, para a função de assistente de direção, e Marcos Flaksman, para assinar a cenografia. No elenco, destacaram-se duas grandes atrizes do teatro brasileiro, que interpretaram as personagens femininas: Vanda Lacerda (1923-2001) e Camilla Amado (1938)³²⁸.

Flaksman já tinha colaborado com Grisolli em duas produções: foi o cenógrafo estreante de *A tempestade*, produção do Grupo Mambembe e também o cenógrafo de *Mortos sem sepultura*, de Jean-Paul Sartre, espetáculo do Teatro de Repertório que estava em cartaz na época em que se iniciaram os trabalhos de *A vida impressa em dólar*. A afinidade entre diretor e cenógrafo³²⁹ foi ressaltada por Grisolli na apresentação da equipe à imprensa³³⁰, quando afirmou: “Marcos Flaksman, o cenógrafo (...) confirma agora o talento e a comunicação plena comigo já revelados em *Mortos sem sepultura*” (GRISOLLI, *Jornal do Brasil*, 22/10/1965).

A vida impressa em dólar foi a terceira cenografia de Flaksman para teatro. A peça estreou, sem cortes, no Teatro Dulcina³³¹ em outubro de 1965 e em dezembro do mesmo ano transferiu-se para o Teatro Jovem, na Praia de Botafogo.

Esse trabalho é um marco na carreira do artista: foi a sua primeira cenografia para uma produção profissional, a primeira experiência em um palco italiano e o início do processo de aprendizado sobre cenotecnia. A cenografia chamou a atenção de público e crítica, revelando o jovem cenógrafo que foi contemplado com dois dos mais importantes prêmios da categoria na época: “Prêmio Molière de Melhor Cenografia” (Prêmio Air France de Teatro) e “Revelação de cenógrafo” (*Jornal O Globo*).

³²⁷ Antônio Pedro tinha sido seu companheiro de estágio em Villeurbanne, na Companhia de Roger Planchon. Além de assistente de direção, Antônio Pedro fez uma pequena participação na peça interpretando o porteiro Schlosser.

³²⁸ As duas atrizes passaram, no momento da encenação, por perdas importantes na vida pessoal: Vanda perdeu uma filha de três anos, e Camilla sofreu a perda de gêmeos, aos seis meses de gravidez, em um acidente automobilístico ocorrido um pouco antes do início dos ensaios. O autoritarismo de Bessie (Vanda Lacerda), para proteger a filha solteira grávida, e a própria postura de Hennie (Camilla Amado), ao ponderar a ideia de deixar o filho pequeno aos cuidados da mãe - no final da peça - receberam uma carga emocional intensa, se avaliarmos o depoimento de Camilla Amado sobre a situação emocional das atrizes no período da montagem.

³²⁹ Além de *Mortos sem sepultura* e *A vida impressa em dólar*, a parceria entre Grisolli e Flaksman se repetiu nas peças *Terror e Miséria do III Reich*, de Brecht (1966) e *Alice no país divino e maravilhoso, adaptação coletiva da obra de Lewis Carroll* (1970).

³³⁰ *Jornal do Brasil*. Data: 22/10/1965. Caderno B. Página 2. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Título: *A estréia de amanhã: Clifford Odets* (grafia original). Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

³³¹ Localizado na Rua Alcindo Guanabara nº17, Cinelândia, Rio de Janeiro.



FÁBIO SABAG

apresenta

“A VIDA IMPRESSA EM DOLAR”

3 atos de CLIFFORD ODETS

tradução de elizabeth kander

direção de paulo afonso grisolli

elenco por ordem de entrada em cena:

ralph berger	ivan senna
myron berger	arthur costa filho
hennie berger	camila amado
jacob	hello ary
bessie berger	vanda lacerda
schlosser	antonio pedro
moe axelrod	ivan cândido
tio abe	jorge cherques
sam feinschreiber	ganzarolli
tempo	o presente (1930-1932)
espaço	um apartamento no bronx - new york city
cenários	marcos flaksman
figurinos	fausto sampaio
cenotécnica	luciano trigo
assistente de direção	antonio pedro
execução figurinos	atelier neca
contra-regra	geraldto pereira
eletricista	josé dias dutra

Ilustração 130 – Capa e folha central do programa de sala de *A vida impressa em dólar* (1965).

Arquivo: Marcos Flaksman.



Ilustração 131 - Convite para a estreia do espetáculo (frente).

Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 132 - Convite para a estreia do espetáculo (verso)

Acervo: Marcos Flaksman

6.2. A cenografia de *A vida impressa em dólar*: a construção de uma imagem, a teoria do ângulo reto e o encontro com a cenotecnia.

O processo de elaboração de *A vida Impressa em dólar* dispôs de um tempo exíguo – a peça foi ensaiada e levada à cena em 25 dias – que exigiu grande dedicação de todos os envolvidos com o espetáculo. Segue o depoimento do diretor:

Trabalhamos intensamente: oito horas por dia, num regime de total integração de todos em tudo o que se faz. O trabalho dos atores parte de uma plena compreensão das situações levantadas na peça, desde logo postas em cena e constantemente submetidas à discussão. A produção trabalha ao lado da direção, assim como o cenógrafo, o cenotécnico e também o contra-regra. A assimilação do texto - e de todas as suas implicações - é estimulada pelo ensaio em situação e por laboratórios objetivados ao máximo. E, no final de cada ensaio, não é apenas o diretor quem fala e comenta: todos os atores comunicam e discutem suas experiências colhidas na cena que acabou de ser trabalhada (...) (GRISOLLI, *Jornal do Brasil*, 20/10/1965).

Observamos que Grisolli imprimiu, numa produção comercial, a prática de um tipo de trabalho associativo que solicitou o envolvimento de toda a equipe no processo de criação do espetáculo. A ativa participação do cenógrafo neste processo resultou em uma concepção cenográfica que correspondeu ao caráter realista do texto ao mesmo tempo em que inovou criando em cena uma imagem poética do local da ação.

Raymond Cogniat³³², ao tratar da *transposição da realidade para o palco* através da cenografia, defende que o teatro deve criar a *sua própria* realidade. Para o autor, os cenários não devem ser uma reconstituição histórica, mas ter uma *aparência de exatidão*, fornecer uma imagem de uma época ou de um lugar que seja aceita no presente.

A realidade não é o essencial. O que importa é dar a ilusão de uma certa realidade; é que o cenário desprenda uma atmosfera conforme o espírito da obra (...). A realidade de uma obra é sempre uma transposição (COGNIAT, 1964, p.100).

A vida impressa em dólar é ambientada na residência da família protagonista: o autor indica um apartamento no Bronx, distrito nova-iorquino onde ele mesmo cresceu. A primeira rubrica encontrada no texto³³³ descreve detalhadamente o cenário:

³³²O escritor e crítico de arte francês escreveu um artigo intitulado “O problema dos estilos na cenografia do século XX”, publicado no livro *O teatro e sua estética* (Vol.2), Editora Arcádia, 1964, organizado por Redondo Júnior.

³³³Encontramos uma tradução de *Awake and Sing* mimeografada, a partir de exemplar datilografado, no Centro de documentação da FUNARTE. Este exemplar não possui data nem indicação do tradutor. Não foi possível identificar se esta rubrica é uma tradução do original de Clifford Odets ou se é uma

O palco apresenta a sala de jantar dos Berger e a sala contígua do apartamento. Estas duas salas estão mobiliadas de modo típico. Uma pequena porta na sala da frente dá para o quarto de Jacob. Quando esta porta estiver aberta, vê-se à parede do quarto um retrato de Sacco e Vanzetti e várias estantes de livros. A esquerda dessa porta está o hall de entrada do apartamento. Os dois outros quartos de dormir dão para este hall, mas não precisam estar à vista do espectador. À esquerda do palco, isto é, da sala de jantar, há uma porta do tipo vai-e-vem, que dá para a cozinha.

O texto solicita, como lugar da ação, o interior de um apartamento com várias indicações, localizado numa região específica de uma cidade específica, e em uma época determinada. Na década de 1960, a pesquisa histórica era realizada principalmente em livros, revistas e imagens de fotografias e cartões postais. Mas neste caso, a *imagem* do lugar da ação surgiu em filmes cinematográficos rodados em Nova York, que, por serem filmes de ficção, já eram uma transposição do olhar de um artista, uma idealização do lugar filmado.

A vida impressa em dólar (...) é uma peça que se passa em Nova York, naqueles prediozinhos, aquela coisa típica, e eu nunca tinha estado em lugar nenhum, a não ser Rio, Recife, Sergipe... Nunca tinha saído do Brasil (...) e depois não tinha internet (...). Pra você ver uma imagem não era que nem hoje... não tinha informação quase nenhuma, a informação vinha do cinema, de imagens de cinema... o arquivo que você tinha visual era esse... (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

Flaksman desconhecia o Bronx, mas achou que a *imagem* das “escadas de incêndio” dos prédios nova-iorquinos seria suficiente para remeter, ou *dar a ilusão*, do lugar da ação. Essa referência visual foi o ponto de partida para uma concepção cenográfica que colocou em cena, além do interior do apartamento, o seu entorno.

O cenário sugerido era um apartamento do Bronx. (...) E o que é o Bronx? Qual é a imagem que eu tinha? Na época (...) eu tinha umas visões dessas escadas de incêndio. Nem era tão nítida na minha cabeça, mas eu tinha pelo menos uma referência. (...) Na minha cabeça é como se você tivesse cenário nesta área. (...) Eu não sei como é que eu cheguei nessa imagem, que é uma imagem o suficiente até hoje. Que era a imagem desse mundo exterior, que parecia um pouco Nápoles, com aquelas roupas penduradas entre os prédios e as escadas de incêndio, e tal. Então isso é uma coisa. Mas isso não tem na peça. Ninguém faz menção ao exterior. A peça não faz menção a isso. (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).

descrição de uma cenografia específica, como, por exemplo, a da primeira montagem brasileira. (A fotografia da montagem do Group Theatre e a cenografia de Marcos Flaksman não continham uma porta de cozinha tipo “vai-e-vem”).

RYNGAERT (1996) define como espaço *fora de cena*, um espaço que a princípio não se destina à representação. Este espaço

intervém no enredo para cenas que não tem lugar, mas que são evocadas ou relatadas pelas personagens. Estas começaram ali seus percursos (são então os lugares de onde vêm) ou os perseguirão por intermitências (são os lugares as quais se dirigem, aos quais planejam ir). Estes espaços ausentes, mas literalmente presentes “nos bastidores” existem “fora do texto” assim como existem “fora de cena” (RYNGAERT, 1996, p.86).

O autor cita como exemplo os espaços *fora de cena* da dramaturgia clássica, muitas vezes descritos com precisão pela fala, mas sem representação espacial na cena. Em *Awake and sing*, Clifford Odets localiza a cena trágica – o suicídio do avô – no terraço do prédio onde reside a família. Esse acontecimento no terraço, *espaço fora de cena* evocado pelas falas dos personagens, legitima a necessidade da trama se passar em um prédio de apartamentos e não em uma casa térrea, e possivelmente contribuiu para a criação, pelo cenógrafo, de uma imagem do exterior do edifício. A referência visual da qual Flaksman partiu para conceber a cenografia e a ideia de mostrar também o entorno do prédio foi potencializada pelas características do palco do Teatro Dulcina: de tipologia italiana, com boca de cena de 7.00 metros de largura por 5.00 metros de altura e urdimento a 12.00 metros de altura, o palco, além da verticalidade, apresenta varandas de acesso aos camarins que se apropriavam à sua proposta.

A concepção de Marcos incorporou à cenografia a estrutura existente nos bastidores do palco, inserindo na mesma elementos cenográficos como escadas de incêndio, varais de roupas e letreiros luminosos que identificavam um espaço exterior. Esse espaço “externo” ao apartamento, embora presente desde o início do espetáculo, só era revelado na cena final, através da iluminação. Assim, a cenografia de *A vida impressa em dólar* contou com a representação de um espaço de interior – o cenário de gabinete com os cômodos sugeridos no texto – e um espaço de exterior – o entorno do prédio de apartamentos.

Flaksman relatou³³⁴ que a ideia de mostrar o mundo exterior surgiu também para confrontar o clima claustrofóbico existente em torno das relações da família Berg. Jean-Pierre Ryngaert identificou essa possibilidade de percurso criativo ao afirmar que “o universo espacial de um texto define-se tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é” (RYNGAERT, 1996, p.87).

³³⁴ Em depoimento à autora, em 08/05/2018.

Na penúltima cena, no meio da noite, Hennie e Moe Axelrod se encontram e ela decide aceitar o convite de partir com ele “para o mundo”³³⁵, deixando pra trás o marido, o filho e os demais familiares, decisão incentivada e apoiada por seu irmão. Segundo o texto, após esse encontro, o pai entra em cena, pega uma maçã e volta para o quarto; o casal vai embora e a peça termina com Ralph sozinho em frente à porta do apartamento. Na versão dirigida por Grisolli, a peça terminava com o personagem do pai em cena e a revelação da cenografia do espaço exterior criado por Flaksman:

O que nós fizemos no final? O palco ficava vazio e aí o pai gritava: “Hennie! Hennie!” (...) Ela não respondia. Ele levantava, entrava em cena de pijama. Ele entrava numa direção onde estaria a cozinha, aí acendia uma luz lá dentro. Tinha um facho de luz acesa, depois ele apagava, vinha andando, ele sentava num banquinho no meio do palco e dava uma mordida numa maçã. Olhando para a plateia. O apartamento estava escuro, tinha uma luzinha em cima dele (...). Aí você ouvia o barulho da cortina e acendia o mundo lá fora. Você contava “1, 2, 3”, e fechava a cortina (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).

Então você tinha cinco segundos pra ver esse mundo lá fora. Quando [a cortina] abria já tava tudo apagado de novo (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

A sintonia entre o diretor e o cenógrafo, a liberdade de criação existente no processo do trabalho e o conhecimento da obra, adquirido através de estudos, debates e do acompanhamento de ensaios, concorreram para que Flaksman tivesse essa participação autoral na cena final. A criação cenográfica transcendeu a rubrica do texto e colaborou com a direção para a construção da obra cênica.

Para criar a imagem poética do “mundo exterior”, o cenógrafo prescindiu do ciclorama, das pernas e das bambolinas, optando por revelar ao público toda a parte superior do palco, com as varandas e passarelas cenografadas e os componentes da caixa cênica visíveis: paredes e colunas do palco, varas elétricas, manobras, etc. (ilustração 133). É importante lembrar que, na primeira metade da década de 1960, a cena brasileira estava em plena assimilação do teatro de Brecht. Flaksman só faria suas primeiras cenografias para peças brechtinianas no ano seguinte³³⁶ à produção de *A vida impressa em dólar*, mas a opção de desnudar a caixa, naquele momento, não pode ser dissociada da teoria brechtiniana que recorria a essa prática com a finalidade de

³³⁵ Moe: “Vamos embora! Eu sei de um lugar onde tem lua, rosas. Onde a gente pode ficar deitado contando as estrelas... onde a gente pode ouvir o barulho do mar (...). A gente só tem uma vida para viver! Vamos viver!”.

³³⁶ *Terror e Miséria do III Reich*, direção de Paulo Afonso Grisolli, e *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, direção de Flávio Rangel - ambas produções de 1966.

despertar a visão crítica do espectador. Embora a intenção do cenógrafo não fosse mostrar os bastidores do palco com um sentido épico - quebrar a ilusão para fomentar uma reflexão sobre uma lição social - o rompimento com a forma tradicional de utilização da caixa cênica italiana refletia a influência da obra de Bertolt Brecht sobre as práticas empregadas na cena naquele período.



Ilustração 133 - Cenografia de *A vida impressa em dólar* (1965). Teatro Dulcina.
Acervo: Marcos Flaksman

Abaixo da cenografia do espaço exterior, estava a cenografia do interior do apartamento. A moradia indicada no texto foi solucionada com a construção um cenário realista que evocou a época da ação.

Nesse período, Flaksman estava interessado em colocar em prática um pensamento sobre cenografia que contestava os cenários de gabinete tradicionais, a forma mais recorrente de reprodução de um ambiente de interior numa concepção cenográfica realista:

(...) Esse cenário já continha uma série de pensamentos ideológicos de cenografia - hoje eu não tenho nenhum pensamento ideológico - mas na época eu estava apenas começando, [e tinha] uma coleção de ideologias sobre cenografia. Uma delas é essa sobre o ângulo reto (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

Sua *Teoria do Ângulo Reto* defendia a ideia de que a *noção do real*, nas reproduções cenográficas de ambientes interiores, era dada pelo uso do ângulo à 90°³³⁷.

O importante nesta viagem para um cenário de interior quase realista, como queríamos, era encontrar uma chave visual. Investimos numa ideia que ficou conosco para sempre: o ângulo reto em cena. Sempre me incomodaram os gabinetes tradicionais, com a parede do fundo paralela à boca de cena e as outras em perspectiva falsa. Sempre tive a impressão que nós reconhecemos os triedros ou pedaços dele, como parte do mundo real. Nos interiores dos apartamentos em que vivemos, o ângulo reto reina. Como então construir um espaço arquitetônico, no palco, onde a gente não perdesse os ângulos retos? Cortamos os retângulos pela diagonal. Adeus parede paralela ao fundo. E construímos as vigas para indicar o teto (FLAKSMAN *In: ASSIS*, 2010, p.22).

Os cenários de gabinete são normalmente construídos com a tapadeira³³⁸ de fundo montada em uma linha paralela à linha da boca de cena, e a esta “parede” de fundo são acrescentadas outras duas (ou mais) tapadeiras, instaladas em sua junção (vértice) à uma angulação obtusa. Rompendo com essa tradição, Flaksman projetou um cenário em que manteve as quinas com a angulação de 90°.

A partir das indicações do autor, desenhou a planta do apartamento e fez um corte em diagonal. Essa linha de corte permitiu que a parede de fundo do cenário ficasse angulada à 90° e não paralela à boca de cena. A inovação foi recebida com desconfiança pelos cenotécnicos que construíram a cenografia: embora a união de duas tapadeiras à 90° colabore para sua sustentação e diminua as oscilações provocadas por aberturas e fechamentos de portas, a equipe achou graça da implantação no palco de um cenário “torto”³³⁹.

Para auxiliar o estudo deste caso, Marcos Flaksman fez um rascunho da planta de *A vida impressa em dólar* (reproduzida na ilustração 134), que serviu de base para o desenho da planta em AutoCAD (p. 235) e orientou a reconstrução do projeto cenográfico.

³³⁷ A partir de depoimento à autora, 20/09/2016.

³³⁸ Tapadeira: Elemento vertical de cenografia que consiste em uma armação feita em madeira ou ferro, revestida com chapa de madeira ou outro material rígido. A união de várias tapadeiras forma um painel que pode representar uma parede cenográfica.

³³⁹ A partir de depoimento à autora, 20/09/2016.

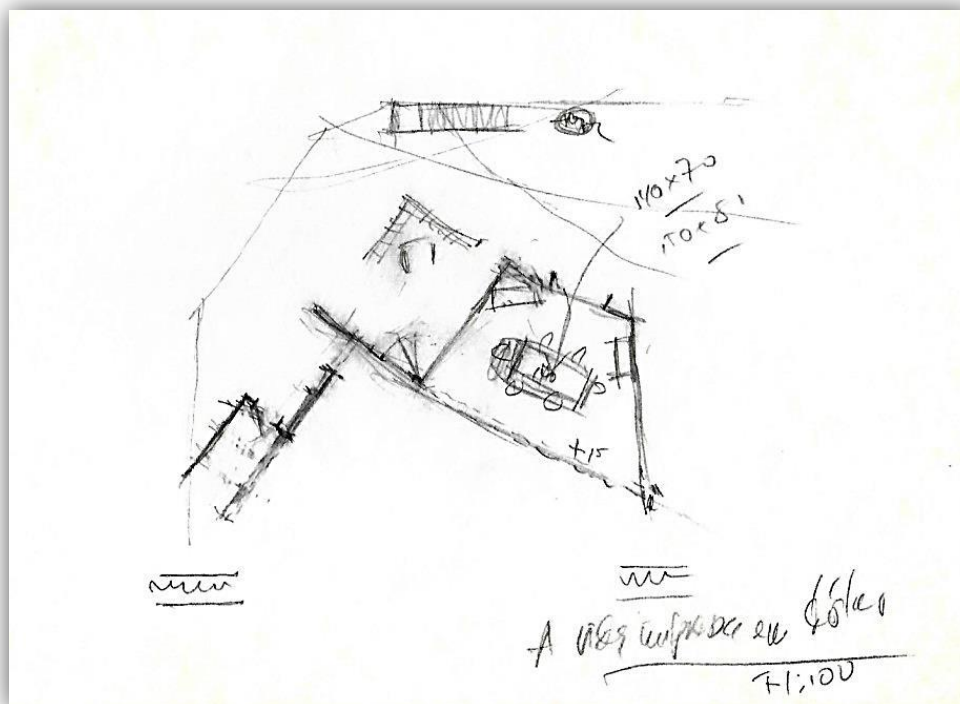


Ilustração 134 – Rascunho da planta de *A vida impressa em dólar*.
Desenho reconstrutivo feito por Marcos Flaksman, 2018.

Outra inovação do projeto foi a ausência de teto, utilizado na maioria dos cenários de gabinete construídos na época. Com os conhecimentos sobre arquitetura adquiridos na faculdade e inspirado pelo trabalho de Anísio de Medeiros, Flaksman inseriu na cena vigas cenográficas que indicavam o teto, prescindindo da sua representação.

Eu queria que fosse [um cenário] realista. E ao mesmo tempo eu queria que ele tivesse elementos construtivos, então ele tinha uma viga, que passava solta. Eu nunca tinha visto isso, nem no cenário do Anísio. (...) Era uma viga que passava solta. Mas que sugeria claramente (...) o nível do teto, quer dizer, sugeria a existência do teto do apartamento. E decidimos não colocar o teto (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

O trabalho de Anísio de Medeiros a que se referiu Flaksman é a cenografia da peça *A invasão*, de Dias Gomes, dirigida por Ivan de Albuquerque no Teatro de Rio em 1962. Anísio, cenógrafo, arquiteto e professor de Marcos na faculdade, exerceu forte influência na sua formação. A cenografia de *A Invasão* reproduziu elementos que fazem parte da estrutura de sustentação de uma edificação, como pilares e lajes de concreto. A inclusão de elementos construtivos estruturais na cenografia de *A vida impressa em dólar* já indicava que o olhar do arquiteto em formação não estaria dissociado do ofício do cenógrafo.



Ilustração 135 - *A vida impressa em dólar* (1965). Teatro Dulcina.
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 136 - *A vida impressa em dólar* (1965). Teatro Dulcina.
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 137- *A vida impressa em dólar* (1965). Teatro Dulcina.
Em cena Camilla Amado, Ivan Senna e Arthur Costa Filho.
Acervo: Marcos Flaksman



Ilustração 138- Maquete de *A vida impressa em dólar* (2019).
Confecção: Andréa Renck. Foto: Samanta Toledo.

A vida impressa em dólar marcou o início de um importante aprendizado sobre cenotecnia e técnicas cenográficas, propiciado pelo encontro de Flaksman com Luciano Trigo (1906-1986)³⁴⁰, profissional de larga experiência que foi o cenotécnico da peça. Trigo trabalhava nas produções do Teatro Dulcina desde os anos 1950, e era o cenotécnico dos espetáculos produzidos por Fabio Sabag³⁴¹. Luciano Trigo já tinha quarenta anos de carreira na ocasião da produção da peça de Clifford Odets, era um respeitado e admirado profissional, considerado pelos cenotécnicos atuantes no Rio de Janeiro dos anos sessenta como o “Papa da cenotecnia”³⁴². O encontro do jovem cenógrafo com o mestre foi marcante:

O Luciano Trigo era um cenotécnico daqueles... ele era português, (...) marceneiro e carpinteiro teatral. O cara sabia tudo. (...) Eu fiz uma maquete e fui mostrar o cenário pra ele, e essa cena eu nunca mais esqueci. (...) Ele era magro, todo simpático... E aí eu levei, imagina, uma planta baixa toda cotada, com tudo certo, levei uma maquete, e na maquete tinha inclusive [o papel de parede]... Eu fiz até um desenhinho do papel de parede como eu queria que fosse, com a cor e tudo (...). Cheguei lá e botei a maquete em cima da mesa, planta baixa em cima da mesa, e eu explicava pra ele (pausa)... eu tinha 21 anos. Eu explicava pra ele empolgadíssimo o que eu queria e ele fazia assim: “hum hum hum”, ficava cantarolando uma coisa, com os óculos na ponta do nariz... Ele ouviu até o final, e então falou assim pra mim: E é sem teto? E eu falei: É, porque no final de tudo, apaga o cenário, acende o fundo e nós vamos fazer como se fosse o exterior do prédio, como se fosse um pátio interno pra onde esse apartamento dá. (...) E ele, esse cara, ele me ensinou tudo de cenotecnia. (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/09/2016).

Luciano Trigo executou o projeto de Flaksman utilizando técnicas de cenotecnia tradicionais e requintes de artesanaria. As tapadeiras que formaram o gabinete foram unidas por um sistema chamado na época de “emenda por ataque”. Esse sistema de união utilizava poucos pregos na montagem da cenografia, preservando a integridade

³⁴⁰ Luciano Trigo, cenotécnico e cenógrafo português, mudou-se para o Brasil com a família aos oito anos de idade. Estreou aos 18 anos, na revista *Me leva, meu bem*, da companhia de Margarida Max. Em 1936, começou a trabalhar na Companhia Cazarré-Elza-Delorges, a seguir trabalhou na Companhia de Procópio Ferreira (onde assinou suas próprias cenografias), Artistas Unidos e Companhia Dulcina-Odilon, iniciando uma parceria com a atriz que durou três décadas (Trigo foi o cenotécnico da peça *Chuva*, de 1945, um grande sucesso de Dulcina de Moraes que tinha cenas de chuva no palco). Trabalhou ao longo de quase sessenta anos de carreira com os principais artistas brasileiros e presidiu a “União dos Carpinteiros Teatrais”. Trigo também foi marceneiro e construiu móveis de estilo em sua carpintaria. Faleceu em Junho de 1986, aos 80 anos. Fontes: Correio da Manhã. Coluna Teatro. Van Jafa. Data: 10/07/1964. Pg. 14. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital/ Dossiê personalidades. Pasta Luciano Trigo. Arquivo CEDOC/FUNARTE.

³⁴¹ Para quem já tinha feito o cenário de *A noite de 10 de janeiro* (1964) e executado as cenografias de *Week end* (do cenógrafo Miguel Hochman) e *Amor a oito mãos* (do cenógrafo Sérgio Rodrigues).

³⁴² Segundo depoimento informal do cenotécnico Humberto Silva à autora em 26/10/2018 no Centro Cultural Hélio Oiticica.

dos painéis. As tapadeiras possuíam pequenos pinos de madeira pelos quais era transpassada uma corda fina de algodão que, amarrada na extremidade, unia as peças.

Além de adquirir conhecimentos de cenotecnia, Marcos foi apresentado a vários materiais utilizados para dar acabamento à cenografia, como o *vieuxchêne*, um tingidor de madeiras a base de água, e a goma laca, uma resina natural que, diluída em álcool, pode ser usada como um verniz:

(...) Conheci o Luciano Trigo e aprendi várias coisas, [conheci] vários materiais. Por exemplo, foi a primeira vez que eu fui apresentado ao *vieuxchêne*, que não existia em garrafa. Era feito a partir de extrato de folhas de nogueira. Outro material que era imprescindível para acabamento era a goma laca. A goma laca era um envelhedor (...), [produzia] um envelhecimento perfeito. Era perfeito pra você amarelar as coisas. Além do que, era um impermeabilizante, que enrijecia. Então todas as aplicações que a gente fez, foi como se a gente estivesse no século XIX. Não estávamos. Estávamos na segunda metade do XX (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).



Ilustração 139 - *A vida impressa em dólar* (1965). Teatro Dulcina.
Em cena: Vanda Lacerda, Arthur Costa Filho, Helio Ary e Ivan Senna.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

O papel de parede utilizado no gabinete foi confeccionado manualmente, a partir da orientação de Luciano Trigo. Folhas de papel branco foram decoradas com uma padronagem de flores desenhada por Marcos, reproduzida através de um molde de cartolina. Para fazer o padrão, o cenógrafo contou com o auxílio de um furador de papel: retirou um dos pinos do furador e perfurou os moldes, martelando as folhas de cartolina apoiadas sobre uma base de madeira. Os papéis foram pintados nas cores azul e branco e por fim envelhecidos com goma laca. Flaksman recorda que no final do processo, Trigo ainda sugeriu escurecer a tonalidade da goma laca acrescentando gotas de extrato de noqueira³⁴³.

Ele me ensinou a fazer isso tudo. (...) E passávamos no pincel, não tinha esse negócio de rolo, brochura, entendeu? Era uma cenografia do século XIX (FLAKSMAN, depoimento à autora, 08/05/2018).

As vigas cenográficas também receberam um tratamento pictórico que remeteu à aparência de uma superfície com umidade e infiltração, acentuando a teatralidade para enfatizar o processo de empobrecimento da família moradora. Desde o início de sua atuação como cenógrafo, Flaksman compreendeu o espaço da ação como um *universo*, e sua cenografia sempre procurou informar o público sobre este universo dos personagens.

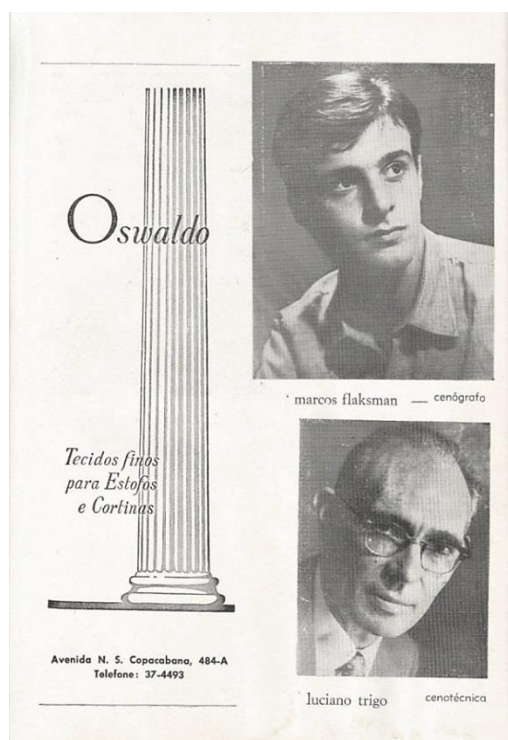


Ilustração 140 – Página do programa de *A vida impressa em dólar* (1965). Fotografias de Marcos Flaksman e Luciano Trigo. Acervo: Marcos Flaksman.

³⁴³ Descrição dos processos realizada a partir de depoimentos do cenógrafo.

Marcos se refere a Luciano Trigo como um cenotécnico “absolutamente espetacular”. Com toda a sua experiência, Trigo respeitou as inovações do projeto cenográfico e foi generoso em transmitir seus conhecimentos ao cenógrafo.

A cenografia Marcos Flaksman para *A vida impressa em dólar* inovou ao utilizar o ângulo reto e vigamentos no gabinete e promoveu uma ruptura ao prescindir do teto permitindo, através desse vazamento superior, que o público visualizasse a cenografia de “ambiente externo” criada nos bastidores do palco.

A opinião dos críticos.

Selecionamos trechos significativos da repercussão da cenografia na crítica especializada:

1. Coluna de Yan Michalski (Jornal do Brasil):

Grisolli teve um excelente colaborador no cenógrafo Marcos Flaksman, que confirma, agora, já de maneira indiscutível, o talento revelado na hábil solução encontrada para *Mortos sem sepultura*. O cenário é excelente, tanto no sentido do aproveitamento do espaço e da construção arquitetônica como no clima criado pela feliz seleção de elementos extremamente representativos da mentalidade e dos hábitos dos inquilinos; e a cena final do espetáculo, quando uma brusca mudança de iluminação projeta as implicações dos acontecimentos para fora das paredes do apartamento, é um belo momento de teatro e um apreciável exemplo de uma profícua colaboração entre diretor e cenógrafo (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 02/11/1965)³⁴⁴.

2. Coluna de Fausto Wolff (Tribuna da Imprensa):

A vida impressa em dólar revela, também, um jovem cenógrafo que, ao que tudo indica, pode desde já ombrear-se com os nossos melhores. Estou falando de Marcos Flaksman, que faz do seu cenário o personagem principal (sem ser gritante), uma vez que é êle, em verdade, a linha de partida de todo o conflito (WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 04/11/1965)³⁴⁵.

3. Coluna de Henrique Oscar (Diário de Notícias):

Mesmo sem o efeito final, que é um achado e pode até ter um valor simbólico, o cenário de Marcos Flaksman se impõe como um trabalho de primeira ordem. Trabalho realista para um texto realista é concebido e realizado com a proficiência de um cenógrafo experiente, recriando magnificamente o ambiente da peça (OSCAR, *Diário de Notícias*, 04/11/1965)³⁴⁶.

³⁴⁴ *Jornal do Brasil* - RJ. *A vida impressa em dólar*. Crítica Teatral. Autor: Yan Michalski. Caderno B. Pág. 2. Data: 2/11/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁴⁵ *Tribuna da Imprensa* - RJ. *Awake and Sing II*. Crítica Teatral. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Pág.2. Data: 4/11/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁴⁶ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. *A vida impressa em dólar*. Crítica Teatral. Autor: Henrique Oscar. Coluna Teatro. Data: 4/11/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

CAPÍTULO 7.

ESTUDO DE CASO 2: *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*, DE PLÍNIO MARCOS.

“Dois perdidos, num exame psicológico e social, define-se como o vômito dos deserdados da vida, que se sufocaram pelas condições injustas” (Sábato Magaldi, 1987).

7.1. Notas sobre o dramaturgo e a peça *Dois perdidos numa noite suja*.

Dois perdidos numa noite suja foi a peça que revelou o dramaturgo paulista Plínio Marcos (1935-1999), integrante da chamada “nova geração”, também reconhecida como “geração de 69”, formada por autores que surgiram no final dos anos 1960, como Antônio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro, Leilah Assunção e Isabel Câmara, e traçaram um novo caminho para a dramaturgia nacional.

Segundo Sábato Magaldi (2003, p.95)³⁴⁷, Plínio Marcos contribuiu com a dramaturgia brasileira especialmente ao incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de “desconhecida violência”. Magaldi também identifica neste texto de Plínio o início de uma safra, na nova dramaturgia brasileira, de peças com apenas dois personagens:

[...] De um ponto de vista exclusivamente dramático, *Dois perdidos* proporcionou numerosa e expressiva descendência de textos de duas personagens, nos últimos anos das décadas de 1960. Seu denominador comum era a quebra de todos os tabus – honesto grito de revolta de uma geração inconformada. Privilegiou-se a explosão individual, em lugar da análise esquemática dos jogos de força políticos. Plínio Marcos, à sua revelia, foi erigido em novo mestre da dramaturgia brasileira (MAGALDI, 2005, p.221).

Plínio Marcos nasceu em Santos, filho de um bancário e de uma dona de casa. Cresceu numa vila de bancários próxima ao cais do porto, e começou a construir sua fama de rebelde na infância: foi expulso de várias escolas e interrompeu os estudos no quarto ano primário, atrasando a conclusão de sua formação escolar. Queria ser jogador de futebol e chegou a integrar times juvenis. Ingressou no circo aos dezesseis anos, fazendo o papel de palhaço³⁴⁸, e no circo conheceu o teatro. Paralela a iniciante carreira artística, exerceu ofícios variados: foi funileiro, encanador e ajudante de caminhão,

³⁴⁷ MAGALDI, Sábato. *Os marginais do palco*. Revista D.O. Cultura, publicação mensal da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Data: novembro/2000; inserido no livro *Depois do Espetáculo: Perspectiva*, 2003, p.95.

³⁴⁸ Plínio Marcos trabalhou no Circo Teatro Pavilhão Liberdade, em Santos, como o palhaço Frajola.

entre outros. Em 1962, quando já tinha escrito as primeiras versões de suas peças *Barrela* e de *Os fantoches*, mudou-se para a capital paulista em busca de uma oportunidade na cena teatral. Plínio Marcos era um artista desconhecido e passou por muitas dificuldades no seu primeiro período em São Paulo, quando precisou trabalhar como vendedor ambulante e desenvolver outras atividades informais até alcançar alguma estabilidade como ator e escritor - foi roteirista de TV - para enfim ter o seu trabalho como dramaturgo reconhecido. Seus biógrafos localizam na juventude difícil e nas experiências vividas nos momentos de adversidade o esteio para a temática de suas peças. Autor considerado subversivo pelos militares e dono de um gênio peculiar, foi perseguido e preso diversas vezes durante o Regime Militar e teve suas peças sistematicamente censuradas³⁴⁹.

A obra de Plínio Marcos tem despertado o interesse de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento: teatro, comunicação, linguística, literatura e história. Foram publicados diversos estudos e textos sobre o autor, entre estes duas biografias e um número considerável de trabalhos acadêmicos³⁵⁰ que tratam de aspectos de sua obra dramaturgica em diferentes enfoques. Há um trabalho na área de História, a dissertação de mestrado de Poliana Lacerda da Silva³⁵¹, que trata especificamente deste texto do autor, fazendo uma relação entre a peça e o momento histórico em que foi escrita. A obra completa do dramaturgo foi reunida em seis volumes³⁵² publicados em 2017. A coleção disponibiliza todos os textos concluídos de Plínio Marcos, com a última versão revisada pelo autor, e inclui dez peças em sua primeira publicação.

Escrita em 1966, *Dois perdidos numa noite suja* foi inspirada em um conto do escritor italiano Alberto Moravia, intitulado *O terror de Roma*. *Dois perdidos* foi o quinto texto teatral³⁵³ de Plínio Marcos e o primeiro a ter reconhecimento. Em artigo escrito vinte anos após a estreia³⁵⁴, Magaldi afirmou que a crítica percebeu que surgia

³⁴⁹ A partir de CONTIERO (2007), MENDES (2009) e SILVA (2012).

³⁵⁰ Ver em Referências – Bibliografia sobre Plínio Marcos e *Dois perdidos numa noite suja*.

³⁵¹ SILVA, Poliana Lacerda da: *Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em História). UFU, Uberlândia-MG, 2012. Orientação: Kátia Rodrigues Paranhos.

³⁵² PÉCORA, Alcir. (org). *Plínio Marcos – Obras Teatrais*. Seis volumes. SP: FUNARTE, 2017.

³⁵³ Ele tinha escrito a primeira versão de *Barrela* (1958); *Os fantoches /Jornada de um imbecil até o entendimento* ou *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (duas versões do texto escrito em 1960); *Enquanto os navios atracam* (1963) e *Reportagem de um tempo mau* (1965). Em 1967, escreveu *Navalha na carne*.

³⁵⁴ MAGALDI, Sábato. *Dois perdidos numa noite suja* (1987). In: *Moderna dramaturgia brasileira*. pp. 215-221. São Paulo: Perspectiva, 2005.

algo novo logo nas primeiras apresentações da peça em São Paulo. O impacto está registrado nas críticas à primeira temporada paulista³⁵⁵.

O texto, escrito com diálogos agressivos, sarcásticos, permeados de gírias e palavrões, teve um resultado arrebatador ao revelar, de maneira direta, o submundo e a falta de esperança da população marginalizada por uma sociedade excludente, envolvendo e afetando o público com uma potência desconcertante.

A dramaturgia de Plínio Marcos, pelo emprego de linguajar chulo e uso de palavrões, esteve no centro de um embate ocorrido na sociedade carioca do final da década de 1960, que reverberou em diversos textos publicados na imprensa. Yan Michalski e Bárbara Heliodora estiveram entre as personalidades que se posicionaram contra a onda de conservadorismo que envolveu o tema. Heliodora citou Plínio Marcos no seguinte trecho³⁵⁶:

Outra vítima da sanha da moralidade das aparências é Plínio Marcos, cujo *Dois perdidos numa noite suja* é uma das obras mais pungentes e poéticas que tem aparecido na dramaturgia nacional, obra de perfeita economia dramática na qual não existe uma só palavra que não contribua para a composição geral da imagem, e que a ela não se integre, constituindo um todo de tal modo unificado, de tal modo voltado para a criação de uma visão dramática do homem nas condições mais extremas da existência, que espanta que ocorra a quem quer que seja destacar desse maravilhoso complexo esta ou aquela palavra para ser avaliada fora de seu contexto (HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 23/09/1967).

Yan Michalski identificou que a ofensiva se referia a três realizações do teatro carioca: *Volta ao lar*, de Harold Pinter; *Queridinho*, de Charles Dyer e *Dois perdidos numa noite suja*. Michalski dedicou, três dias antes de Heliodora, uma coluna inteira ao assunto, reproduzida parcialmente a seguir³⁵⁷:

Pareceu-me urgente e importante que a classe teatral em peso e os setores mais esclarecidos da opinião tomem uma posição decidida contra uma campanha de pressão, e até de intimidação, que começa a ser desencadeada contra o teatro brasileiro por certos grupos radicalmente conservadores. À pretexto de uma pretensa necessidade de *moralizar* a linguagem dos espetáculos, esses grupos pretendem, na

³⁵⁵As críticas de Alberto D'Aversa (*Diário de São Paulo*); Décio de Almeida Prado; Sábado Magaldi; João Apolinário e Paulo Mendonça estão disponíveis no website dedicado à vida e obra Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

³⁵⁶*Jornal do Brasil*. Caderno B. Título: *Um espelho à natureza*. Autor: Bárbara Heliodora. Data: 23/09/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁵⁷Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 20/09/1967, este texto foi reproduzido na íntegra em MICHALSKI, 2004, pp.89-91.

realidade, impor ao nosso teatro uma espécie de censura complementar, se possível ainda mais hipócrita, puritana e admissível do que a censura oficial. Em vez de aproveitarem os meios de divulgação de que dispõem para abordar tantos problemas verdadeiramente cruciais que vêm sendo enfrentados pelo teatro brasileiro, eles preferem desencadear uma tempestade em copo d'água, apontando – com evidente desconhecimento de causa ou então com evidente má fé – o palavrão e a pornografia como as falhas mais graves da vida teatral carioca. (...) Tanto na obra de Pinter como nas de Plínio Marcos e de Charles Dyer há, sem dúvida, um elevado número de palavrões e algumas situações que transcendem as fronteiras da moral burguesa convencional, mas quem vive na segunda metade do século XX e experimenta na própria carne as pressões de toda espécie – sociais, existenciais, metafísicas, morais – que estas peças refletem será dificilmente capaz de se sentir ofendido pela linguagem usada pelos três jovens autores: esta linguagem é uma consequência direta e inevitável das condições nas quais se encontram os personagens das peças (MICHALSKI, 2004, p.89).

Na trama, dois homens compartilham um quarto numa pensão barata, e, sem perspectivas de sair de uma situação de pobreza e exclusão social, são obrigados a conviver com seus fracassos, com a falta de oportunidades e a conflitante diferença de gênios, num confronto que os leva à destruição. A ação ocorre em seis quadros, divididos em dois atos. Plínio Marcos traz à cena o universo dos personagens Paco e Tonho. Paco é um músico amador, que levava a vida tocando flauta em bares em troca de gorjetas e bebida, antes de ter o instrumento roubado, enquanto dormia bêbado na rua. Tonho é natural do interior de Minas Gerais, onde possui família, frequentou a escola, serviu o exército e fez curso de datilografia. Mesmo com alguma capacitação, não conseguiu emprego na cidade grande, e acabou fazendo biscates no mercado, onde conheceu Paco: ambos são carregadores de caixas. Para Tonho, a solução para sua vida seria ter um par de sapatos – com isso ele poderia procurar e ser aceito num emprego. Paco tenta aprender a tocar gaita, e, sem muita expectativa, acredita que se obtivesse novamente uma flauta poderia ter uma vida melhor. Os dois objetos - sapato e flauta - representam para os personagens a única opção de saída da miséria, e o sapato se torna o grande elemento simbólico da trama, gerador de diversos conflitos. Paco é um malandro que não possui nada, mas tem um sapato novo. Tonho frequentou a escola, mas não tem coragem de se candidatar à um emprego com o seu par de sapatos velho e furado. As opções dos dois vão se afunilando depois de um incidente no mercado, e a ideia de realizar um assalto surge como salvadora para Tonho, que está de posse de um revólver para vender.

A relação tensa dos dois personagens chega ao limite após efetuarem o assalto, situação que os leva a um desfecho trágico e surpreendente. Paco, o personagem espertalhão, que não tem nada a perder, é morto na cena final por Tonho, o personagem construído como apaziguador - um homem que evitava brigas e só queria ter a oportunidade de conseguir um emprego honesto.

A primeira montagem ocorreu em São Paulo no final de 1966³⁵⁸, com direção de Benjamim Cattán. Os dois personagens da trama foram interpretados pelo próprio autor - que fez o personagem Paco - e por Ademir Rocha, este substituído, na temporada seguinte, por Berilo Faccio, na interpretação de Tonho³⁵⁹. Plínio Marcos escreveu a peça para dois personagens em um cenário único pensando nas facilidades que este formato traria em termos de produção: formando uma dupla com outro ator, poderia excursionar por cidades do interior com custos e demandas menores.

Sábato Magaldi, ao revisitar *Dois perdidos numa noite suja* em seu artigo de 1987 afirmou que a peça trata do problema da migração e defendeu a atualidade do texto também naquela época:

(...) Basicamente, está em jogo o problema da migração: os conflitos se aguçam quando alguém se desvincula de sua cultura. (...) Segundo Plínio, *Dois perdidos* contém um elemento novo – a consciência de que não existe apenas uma cultura. De fato, há a erudita, a de massa, a popularesca e a popular. Cada homem fala em nome de sua própria cultura, não se entendendo com as demais. Tonho e Paco têm, respectivamente, os rudimentos da erudita e da popular. Como as palavras deixaram de ser veículo da emoção para ser um código de comunicação, só funcionam se os interlocutores estiverem no mesmo nível cultural. Para Plínio, a tentativa no sistema capitalista, baseado na propriedade privada dos bens sociais, é sempre no sentido de massificar e não de respeitar as individualidades, tornando-se cada vez mais difícil a comunicação com o próximo. As pessoas usam as mesmas palavras e não se entendem. Por isso *Dois perdidos* se mantém atualíssima (MAGALDI, 2005, p.216).

A potência do texto despertou o interesse dos paulistas Fauzi Arap (1938-2013) e Nelson Xavier (1941-2017) levando-os à realização da primeira remontagem, no Rio de Janeiro, em 1967. A estreia da peça em São Paulo tinha chamado à atenção da crítica

³⁵⁸ A estreia foi em 16/12/1966 no espaço alternativo do Bar Ponto de Encontro, na Rua São Luis, em São Paulo. A seguir houve uma temporada no Teatro de Arena e no Teatro da Rua, totalizando seis meses em cartaz na capital paulista. Fonte: Jornal do Brasil. Data: 18/04/1967. Caderno B. Pg. 7. Coluna Panorama do Teatro. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

³⁵⁹ Plínio Marcos e Ademir Rocha repetiram a parceria em 1968, atuando em *Dois perdidos numa noite suja* em temporada no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro.

e tido uma boa repercussão, mas foi a remontagem carioca que projetou Plínio Marcos nacionalmente.



Ilustração 141 - Nelson Xavier e Fauzi Arap em *Dois perdidos numa noite suja* (1967).
Cenografia e figurino de Marcos Flaksman.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

Fauzi Arap e Nelson Xavier (em cena na ilustração 141) tinham trabalhado juntos na cena paulista. Fauzi participou da primeira montagem profissional do Teatro Oficina - *A vida impressa em dólar* - dirigida por José Celso Martinez Correa em 1961, quando foi premiado como melhor ator coadjuvante³⁶⁰, e também atuou no Teatro de Arena e no Grupo Decisão, dirigido por Antônio Abujamra. Fauzi Arap estreou na direção teatral em 1961 na peça *O balanço*, e em 1965 dirigiu *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector.

Nelson Xavier, ator formado pela Escola de Artes Dramáticas (EAD) de São Paulo, estreou no Teatro de Arena, numa remontagem de *Eles não usam Black-Tie* (1958), e participou ativamente do grupo, como ator, autor e assistente de direção. Foi premiado como melhor ator coadjuvante³⁶¹ em 1960, por sua atuação em *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Xavier já tinha feito assistência de direção para Boal em *Gente como a gente* (1959), e estreado como diretor em *Julgamento em Novo Sol*, em 1962, no Recife. Em 1964, Nelson Xavier dirigiu a peça *Saravá*, para o Grupo Decisão, espetáculo que tinha Fauzi Arap no elenco.

³⁶⁰Fauzi interpretou Sam Feinschreiber, o marido de Hennie Berger, papel pelo qual recebeu os prêmios Saci e Governador do Estado de São Paulo.

³⁶¹Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

Ao se reunirem no Rio de Janeiro para a remontagem de *Dois perdidos numa noite suja*, Fauzi e Xavier pretendiam atuar sob a direção de Carlos Kroeber. A parceria não se concretizou, e os artistas decidiram assumir também a direção do espetáculo. A tarefa teve a colaboração, nos ensaios finais, de Flávio Migliaccio. O espetáculo estreou em 19 de maio de 1967, no Teatro Nacional de Comédia³⁶², e dois meses depois esteve em cartaz em uma segunda temporada no Teatro Opinião, em Copacabana³⁶³.

O nome de Plínio Marcos dominou o ano de 1967 na cena teatral carioca: depois de *Dois perdidos numa noite suja*, o autor escreveu e encenou *Navalha na carne*, que repetiu o impacto e sucesso da primeira, e encenou também *Homens de papel*. *Navalha na carne* manteve a parceria entre Plínio, Fauzi e Nelson: foi dirigida por Arap e contou com Nelson Xavier no elenco, juntamente com Tônia Carrero (interpretando a prostituta Neuza Sueli) e Emiliano Queiroz. *Dois perdidos numa noite suja* foi considerada a melhor peça da temporada carioca de 1967, por uma comissão examinadora formada por Bárbara Heliodora, Henrique Oscar, John Procter, Walmir Ayala, Fausto Wolff e Yan Michalski, que selecionou os vinte melhores espetáculos do ano, usando como critério tanto a qualidade do texto como a qualidade da realização cênica.

O dramaturgo recebeu três prêmios pela autoria de *Dois perdidos numa noite suja*: o Troféu Golfinho de Ouro³⁶⁴, do Museu da Imagem e do Som; o Prêmio Molière de Melhor Autor pela temporada carioca de 1967 (por unanimidade do Júri) e o Prêmio Estado de São Paulo. Fauzi Arap e Nelson Xavier receberam indicação ao prêmio Molière de Melhor Diretor e Melhor Ator, respectivamente, pelas peças *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. Yan Michalski publicou uma matéria³⁶⁵ com parte do parecer emitido pelos relatores do Troféu Golfinho de Ouro:

O teatro brasileiro foi enriquecido, durante a temporada de 1967, pela descoberta daquilo que mais lhe fazia falta nos últimos anos: um autor novo, dotado de bastante força de personalidade e ímpeto inovador para sacudir o estático ambiente da nossa dramaturgia, cujo panorama não vinha apresentando novidades verdadeiramente importantes havia muito tempo (MICHALSKI, Jornal do Brasil, 21/01/1968).

³⁶²O Teatro Nacional de Comédia (TNC) foi inaugurado em dezembro de 1960, no edifício situado à Avenida Rio Branco nº 179, propriedade do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão subordinado ao Ministério de Educação e Cultura – MEC. Em dezembro de 1978 o TNC passou a se denominar Teatro Glauce Rocha, em homenagem à atriz falecida em 1971. Sofreu uma reforma no palco em 1987 e desde 1994 é um bem tombado. Fonte: DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

³⁶³Reestrou no Teatro Opinião em dia 20 de julho de 1967.

³⁶⁴O Prêmio contemplou também a autoria da peça *Navalha na carne*.

³⁶⁵Jornal do Brasil-RJ. Caderno B. Data: 21/01/1968. Título: *Golfinhos em poucas e boas mãos*. Plínio, paixão e compaixão. Autor: Yan Michalski. Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Sábato Magaldi, no supracitado artigo de 1987, resumiu a ação e ressaltou a atualidade da força desta obra:

Tanto na estreia como hoje, *Dois perdidos* impressiona pela autenticidade, pela ausência de concessão de qualquer tipo. Os protagonistas se engalfinham numa luta sem tréguas, deixando de lado considerações de conveniência. São dois indivíduos numa situação limite, para os quais não tem sentido blefar. Por isso eles vão até as últimas consequências, até a perda total. No desfecho, Paco está morto e Tonho fechou em definitivo todas as portas (MAGALDI, 2005, p. 220).

Dois perdidos numa noite suja está entre as peças mais encenadas de Plínio Marcos, e foi também adaptada duas vezes para o cinema: A primeira vez em 1971, com direção de Braz Chediak e produção da Ipanema Filmes, e a segunda em 2003, com direção de José Joffily e produção da Riofilme.

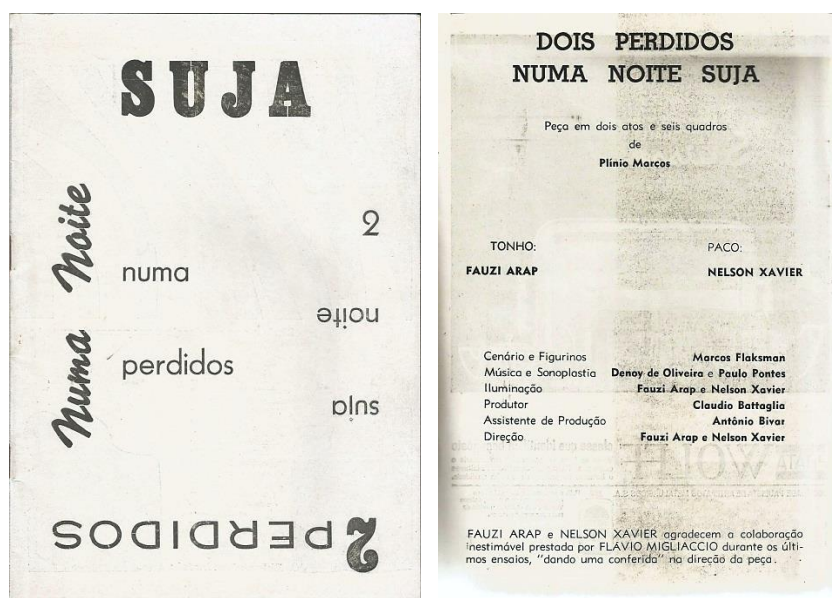


Ilustração 142 – Capa e Ficha técnica do programa de *Dois perdidos numa noite suja*.
Acervo: Marcos Flaksman

7.2. A cenografia de Marcos Flaksman para *Dois perdidos numa noite suja*: percursos criativos.

Marcos Flaksman foi convidado por Fauzi Arap para assinar a cenografia e os figurinos da remontagem carioca de *Dois perdidos numa noite suja*. Ele já conhecia Arap por sua atuação e por encontros no meio artístico (Marcos tinha feito a cenografia da peça *Preversão*³⁶⁶, do Grupo Decisão), e tinha trabalhado com Nelson Xavier na

³⁶⁶Peça de Jacques Prévert, com direção de A. Abujamra, no Teatro Miguel Lemos – RJ (1965).

peça *João, amor e Maria* (1966)³⁶⁷. A amizade e admiração pelos atores foram levadas em consideração no aceite do convite para participar da realização de uma peça de um dramaturgo desconhecido, numa produção de poucos recursos financeiros. *Dois perdidos numa noite suja* foi um trabalho realizado poucos meses antes da primeira viagem de Flaksman para a Europa, encerrando o que consideramos o ciclo inicial de sua atuação como cenógrafo (1964-1967)³⁶⁸. Essa cenografia, a décima de sua carreira, privilegiou diferentes texturas em uma ambientação figurativa, ao mesmo tempo em que recusou o tradicional cenário de gabinete, estabelecendo um jogo de correspondências entre o espaço indicado pelo texto e o espaço proposto para ação.

PAVIS (2003, p.43) catalogou a “ilustração” e a “figuração” como funções dramáticas da cenografia. De acordo com ele, o cenógrafo, ao eleger objetos e lugares sugeridos pelo texto - ilustração e figuração de elementos que se supõem existentes no universo dramático - atualiza este quadro ou dá a ilusão de mostrá-lo mimeticamente. Esta figuração é sempre uma estilização e uma escolha pertinente de signos, porém varia de uma abordagem naturalista até uma simples evocação mediante alguns traços pertinentes de um elemento do espaço.

No texto, a rubrica de Plínio Marcos indica que a ação se dá em um cenário único:

[...] um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc... Nas paredes estão colados recortes, fotografias de times de futebol e de mulheres nuas.

Ao realizar a leitura, Flaksman teve a ideia de transpor o local da ação, indicado como um quarto de hospedagem, para um local improvisado em uma edificação em construção.

[...] Eu pensei em fazer uma coisa interessante [...] eles moravam num canto dum quarto e eu pensei que eles pudessem morar numa obra, num canto de uma obra. Na minha cabeça era um tabique numa obra. [...] Então, em primeiro lugar tinha uma estória por trás da criação do cenário. E essa estória foi criada para que o cenário tivesse um desenho (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/03/2018).

³⁶⁷ Peça de Hermínio Bello de Carvalho, com direção de Kleber Santos para o Teatro Jovem na qual Nelson Xavier foi o coordenador de produção.

³⁶⁸ Flaksman fez ainda a cenografia da peça *O sétimo dia*, com direção de Rubens Rocha Filho, e os filmes *A garota de Ipanema* (direção de Leon Hirzman) e *Brasil, ano 2000* (direção de Walter Lima Jr) antes de viajar em setembro de 1967.

A concepção espacial, ao propor que a ação se desse em uma edificação em construção, dá a entender que os personagens teriam se apropriado daquele local e construído um tabique para fechar aquela aresta. O canteiro de obra, espaço intermediário entre o caos e a edificação futura, esconde os moradores clandestinos, num estado de suspensão entre a ruína e a renovação.



Ilustração 143 - *Dois perdidos numa noite suja*. Fauzi Arap e Nelson Xavier da cena final.
Acervo: Marcos Flaksman

Essa adaptação permitiu que o artista utilizasse diferentes materiais e texturas, agregando uma maior plasticidade à cenografia. O cenário foi estruturado por apenas duas paredes unidas em uma angulação de 90° (ilustração 143). Marcos repetiu a sua ideia do uso ângulo reto, utilizada em *A vida impressa em dólar*, centralizando no palco a quina das duas paredes existentes, de forma que nenhuma delas ficasse paralela à linha da boca de cena, com a intenção de romper com o formato de cenário de gabinete.

[...] Uma coisa que pra mim é importantíssima... era o rompimento do gabinete teatral. Porque no século XIX (...) até meados do século XX, nos teatros no mundo inteiro, o gabinete era consagrado, ou seja, você tinha uma parede no fundo, paralela, e duas paredes que eram levemente rebatidas. Eu achava isso um absurdo total. Porque na minha concepção, você percebe o interior... (reconhecendo os triedros). Se você tem um triedro [...] num canto, tem uma superfície aqui, outra superfície aqui e uma superfície em cima, isso é um signo inestimável de que você está num interior. (FLAKSMAN, depoimento à autora, 20/03/2018).

Para construir, no espaço cênico, um espaço arquitetônico cenográfico sem perder os ângulos retos, Flaksman cortou os retângulos pela diagonal, e posicionou essa composição no palco de maneira que nenhuma parede cenográfica ficasse paralela à linha da boca de cena. Assim como havia feito em *A vida impressa em dólar*, Flaksman inseriu vigas cenográficas sobre as tapadeiras para ressaltar essa angulação. O cenário possuía acabamentos diferentes nas duas paredes cenográficas: uma era revestida com massa corrida, tinta e tijolos, e a outra era um painel de madeira com uma porta, sugerindo uma divisória improvisada com tapumes.

A concepção espacial, os materiais utilizados, a pintura de arte e os objetos que compuseram a cena, colaboraram para a realização de uma cenografia realista. A pintura de arte indicou a umidade da parede, os tijolos reais utilizados denunciaram o estado inacabado da obra, e a divisória de tapumes, com dizeres pintados desencontrados, colaborou para o entendimento da proposta de apropriação daquele lugar pelos personagens.



Ilustração 144 - *Dois perdidos numa noite suja*. Fauzi Arap e Nelson Xavier em cena.
Acervo: Marcos Flaksman

Além das paredes e vigas cenográficas construídas, o cenário era mobiliado duas camas simples, um banco e caixotes de madeira que serviam de apoio, assento ou local para guarda de objetos/roupas. Objetos representativos da situação de miséria e descaso a que estavam submetidos Paco e Tonho foram inseridos na cena com critério pelo cenógrafo: uma luminária feita de um cone de jornal, uma bacia, uma moringa, uma mala (ilustração 144).

Marcos afirmou em depoimento que sua intenção também era que a cenografia fizesse alusão à época em que foi realizada. A parede de madeira funcionou como um muro que continha referências aos personagens e ao período. Flaksman inseriu fotografias de mulheres seminuas – elementos sugeridos pela rubrica – ao lado de cartazes rasgados e ilegíveis, e das palavras “abaix” e “ura”, uma decomposição da frase “abaixo a ditadura” que foi pintada nas tábuas. Justificando que a frase estaria pichada num tapume de rua, cujas tábuas teriam sido reutilizadas pelos personagens para a construção do tabique, Flaksman desordenou as palavras, levando sorrateiramente à cena o grito dos opositores ao Regime Militar.

A frase de protesto foi eternizada no ano seguinte em imagem foto-jornalística clicada por Kaoru Higuchi, durante a “Passeata dos Cem Mil”: a foto registra um manifestante pichando os dizeres na fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (ilustração 145). As pichações de protesto no espaço público tinham se tornado uma forma de luta clandestina e um meio de comunicação informal entre militantes e população. De uma maneira sutil, em um período de forte censura, em que muitas peças sofreram cortes ou foram sumariamente proibidas, Flaksman deu o seu recado se posicionando contra o Regime Militar. O Brasil vivenciava o início do Governo Costa e Silva (março de 1967- agosto de 1969), que consolidou o Regime de Exceção no final de 1968, promulgando o Ato Institucional nº 5.



Ilustração 145 - Foto: Kaoru Higuchi/ CPDoc Jornal do Brasil.

O cuidadoso trabalho de criação cenográfica se integrou à proposta da encenação, materializando um espaço que favoreceu a força dramática do texto de Plínio Marcos. A cenografia recebeu elogios da crítica, mesmo em casos em que o elogio se pautou pelo critério de “neutralidade”. Tite de Lemos, em uma extensa crítica³⁶⁹ a esta montagem em que exaltou o trabalho do ator, considerou a cenografia neutra, e por isso adequada para dar suporte à interpretação, e elogiou o figurino, conforme reprodução parcial a seguir:

[...] É de notar em *Dois perdidos* o esplêndido domínio da técnica de diálogo que Plínio Marcos revela, de resto o maior aval da qualidade artesanal de uma peça que assenta toda a sua estrutura no ágil duelo verbal entre os dois únicos personagens. A vitalidade que a peça inegavelmente possui, deve-a sem dúvida ao diálogo, pois é através do próprio processo de verbalização que os personagens se desvendam e se configura a situação do drama. [...] Por seu autêntico despojamento e simplicidade, uma peça como *Dois perdidos numa noite suja* constituirá um desafio para qualquer diretor, cujo trabalho, no caso, terá de ser forçosamente, penso, muito mais o de um severo guia dos atores que o de um inventivo encenador obcecado pelas *trouvailles*. No espetáculo em questão, dois bons atores foram suficientes para dar à peça tudo de que ela precisava para resultar numa boa encenação. Aqui, o espetáculo é o ator, e o ator o conduz, de uma ponta a outra. Poderá um diretor achar uma orientação diferente, se estiver decidido a dar tratos à bola na procura de soluções mais originais. Pode ser, mas eu duvido que conseguisse ser mais feliz que Fauzi Arap e Nelson Xavier, corresponsáveis pela encenação de *Dois perdidos* no Teatro Nacional de Comédia. Não há nada de original, na verdade, no espetáculo. Mas o original não é por definição o bom, embora nada impeça que o bom seja original. Assim, a direção conjunta de Fauzi Arap e Nelson Xavier, talvez por preocupada em dar toda a possível assistência aos personagens, acabou por ignorar o supérfluo, amarrando o espetáculo ao trabalho dos atores e fazendo-o depender exclusivamente do rendimento deste trabalho.

[...]Uma cenografia que sobretudo não interferisse, melhor: não sublinhasse a situação - uma cenografia neutra, em todo caso – foi o partido (justo) adotado por Marcos Flaksman, que assina também os figurinos, muito bons, do espetáculo. Todo cenário que recusa a participação ostensiva no espetáculo corre o risco de ficar à margem dele, com ares de nariz postiço. Marcos Flaksman, entretanto produziu um trabalho cuja eficiência provém justamente do fato de estar adequado ao todo orgânico do qual é uma parte. As mesmas considerações de originalidade e qualidades feitas para a direção podem ser aplicadas ao cenário. Os figurinos, num ponto de adequação ainda maior, são de certa forma insubstituíveis, tratando-se de Paco e Tonho. A menos que se fizesse passar a peça em Maryland ou na Patagônia, as roupas dos *Dois perdidos* teriam de ser, para mais ou para menos, as que Marcos Flaksman imaginou. (LEMOS, *Jornal do Brasil*, 04/06/1967).

³⁶⁹Jornal do Brasil-RJ. Título: *O teatro vivo de Plínio Marcos*. Tite de Lemos faz a crítica de “Dois perdidos”. Autor: Tite de Lemos. Data: 04/06/1967. Caderno B. pag.2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Qual seria o conceito de neutralidade para Tite de Lemos? A cenografia de Flaksman para *Dois perdidos numa noite suja* dá suporte à ação dramática sem desviar a atenção para si, mas não é uma cenografia neutra. A concepção da cenografia desloca a ação da peça, de um ambiente interno indicado pelo autor (o quarto humilde de uma hospedaria simples) para um ambiente interno imaginado pelo cenógrafo (um quarto-moradia improvisado no canto de uma obra), modificação que fortaleceu a imagem de marginalização dos personagens e permitiu um trabalho de criação cenográfica mais rico. O espaço realista criado nesta cenografia, ao gerar a imagem do ambiente miserável e improvisado em que estão inseridos os personagens, não é somente “adequado ao todo orgânico do qual é uma parte”, mas sublinha a ação. A instabilidade da situação dos personagens do drama ganha força neste local que poderia ter sido forjado por Paco e Tonho, talvez até clandestinamente, no edifício em construção. E os elementos cênicos colaboram para indicar o meio social ao qual pertencem as personagens. Para PAVIS (2003)

(...) O realismo, diferentemente do naturalismo, não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças a sua atividade simbólica e lúdica (PAVIS, 2003, p.328).

Patrice Pavis inter-relaciona essa definição de realismo com os procedimentos utilizados por Brecht, que “funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento”, definindo o Realismo Crítico. A cenografia de *Dois Perdidos*, sem ser uma reprodução fotográfica do real, recria um ambiente de um edifício em construção, com vigas e parede com tijolos à vista, para materializar o universo das personagens. A afirmação de PAVIS (2003, p.328) que, no realismo crítico, a cena deve “ex-primir, exteriorizar uma realidade contida a princípio em uma ideia” sem fornecer uma quintessência do real, pode ser aplicada a essa cenografia de Flaksman.

O figurino colaborou para reforçar o universo dos personagens: As peças utilizadas foram roupas de segunda mão adquiridas em brechós. Tonho, interpretado por Fauzi Arap, usava um terno. Essa decisão foi tomada ainda nas leituras de mesa: Flaksman optou por colocar um terno em um biscateiro para reforçar a ausência do simbólico par de sapatos, o que não ficaria tão evidente se o personagem estivesse usando trajés mais simples.

Você olhando uma pessoa de terno, descalça, a estranheza de ela estar descalça se dá porque você sente a falta do sapato. Ele está todo vestido, menos no pé. Enquanto que, se ele estivesse mal ajambrado, remendado, o fato de estar descalço faria parte da miséria reinante. Ele resolveu tudo menos o sapato (FLAKSMAN, depoimento à autora em 20/03/2018).

A remontagem carioca alcançou um sucesso que a produção paulista, segundo a crítica de Yan Michalski, não tinha atingido, elevando Plínio Marcos a um expoente da nova dramaturgia nacional. A ficha técnica contou, além de Fauzi Arap, Nelson Xavier e Marcos Flaksman, com Paulo Pontes, Denoy de Oliveira, Cláudio Battaglia e Antônio Bivar. Após a temporada no TNC, a peça esteve em cartaz no Teatro Opinião. Para o espaço em arena, as paredes cenográficas foram eliminadas, e a produção utilizou somente os elementos cênicos como cenografia.



Ilustração 146 - *Dois perdidos numa noite suja* (1967). Fauzi Arap em cena.
Acervo: Marcos Flaksman

Fausto Wolff³⁷⁰, em crítica ao espetáculo, afirmou que

Os cenários e os figurinos de Marcos Flaksman confirmam o seu talento, a sua humildade, o seu trabalho sobre o texto. Cada objeto, cada gravura, cada folhinha na parede colaboram para elucidar a plateia sobre o espetáculo. Tudo fala, enfim, na hora certa (WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 29/05/1967).

³⁷⁰No ano seguinte, Wolff incluiu a cenografia de *Dois perdidos numa noite suja* na lista das melhores realizações cenográficas de 1967, indicando Flaksman ao título de melhor cenógrafo daquele ano, ao lado de Joel de Carvalho (*O Bravo soldado Schweik*), Helio Eichbauer (*Verão*) e Kleber Santos (*Álbum de família*). Fonte: *Tribuna da Imprensa* - RJ. Título: *Os meus melhores de 1967*. Autor: Fausto Wolff. Data: 06/01/1968. Segundo Caderno. Pág. 2. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Detalhes da cenografia podem ser observados nas ilustrações 147 e 148, a seguir:



Ilustração 147 - *Dois perdidos numa noite suja* (1967). Fauzi Arap e Nelson Xavier em cena.
Acervo: Marcos Flaksman

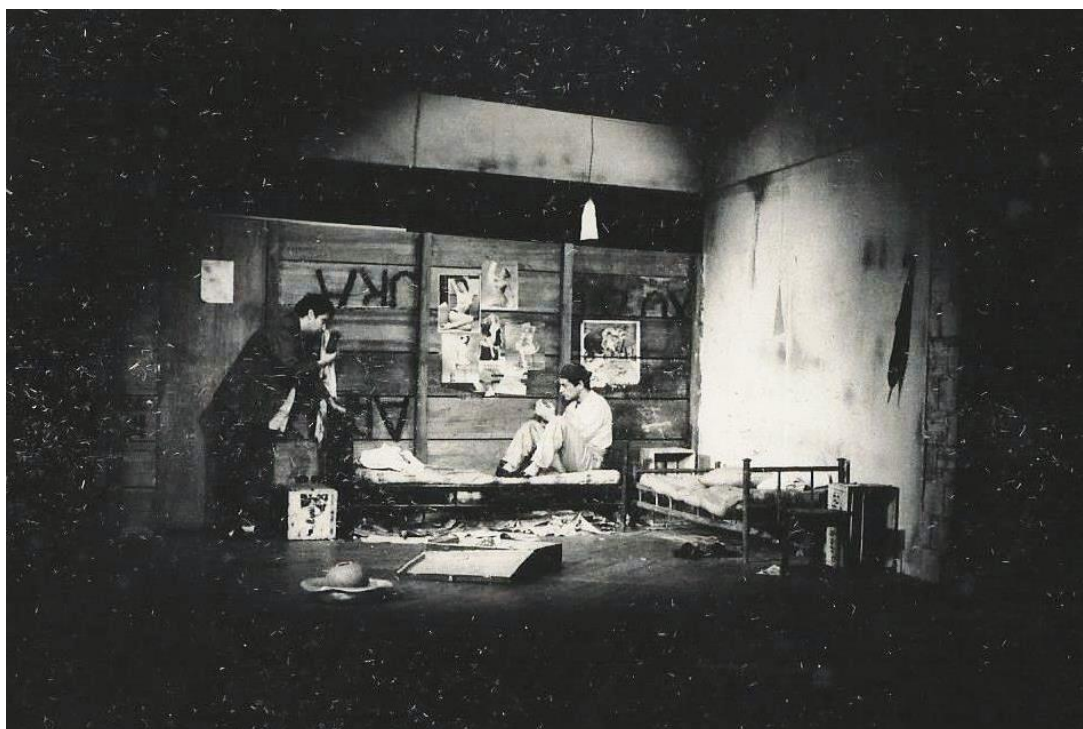


Ilustração 148 - *Dois perdidos numa noite suja* (1967). Fauzi Arap e Nelson Xavier em cena.
Acervo: Marcos Flaksman

Os desenhos técnicos da cenografia de *Dois perdidos numa noite suja* foram extraviados, mas a preservação de uma prancha original referente a este trabalho, exposta pelo artista na X Bienal de São Paulo³⁷¹, auxiliou a reconstrução da planta baixa (pg.261) e da maquete. Na prancha, reproduzida a seguir, Flaksman desenhou a planta e um croqui da cenografia, onde abaixo escreveu, à mão livre: “Quarto improvisado por meio de um tabique de tábuas num prédio em construção”; “Cenário todo executado em compensado e tábuas”; “Os figurinos são roupas usadas”. O título foi escrito com o auxílio de moldes de letras vazadas (stencil), e o lado direito da prancha apresenta fotografias dos atores em cena (ilustração 149).

As ilustrações 150, 151 e 152 apresentam detalhes da prancha.

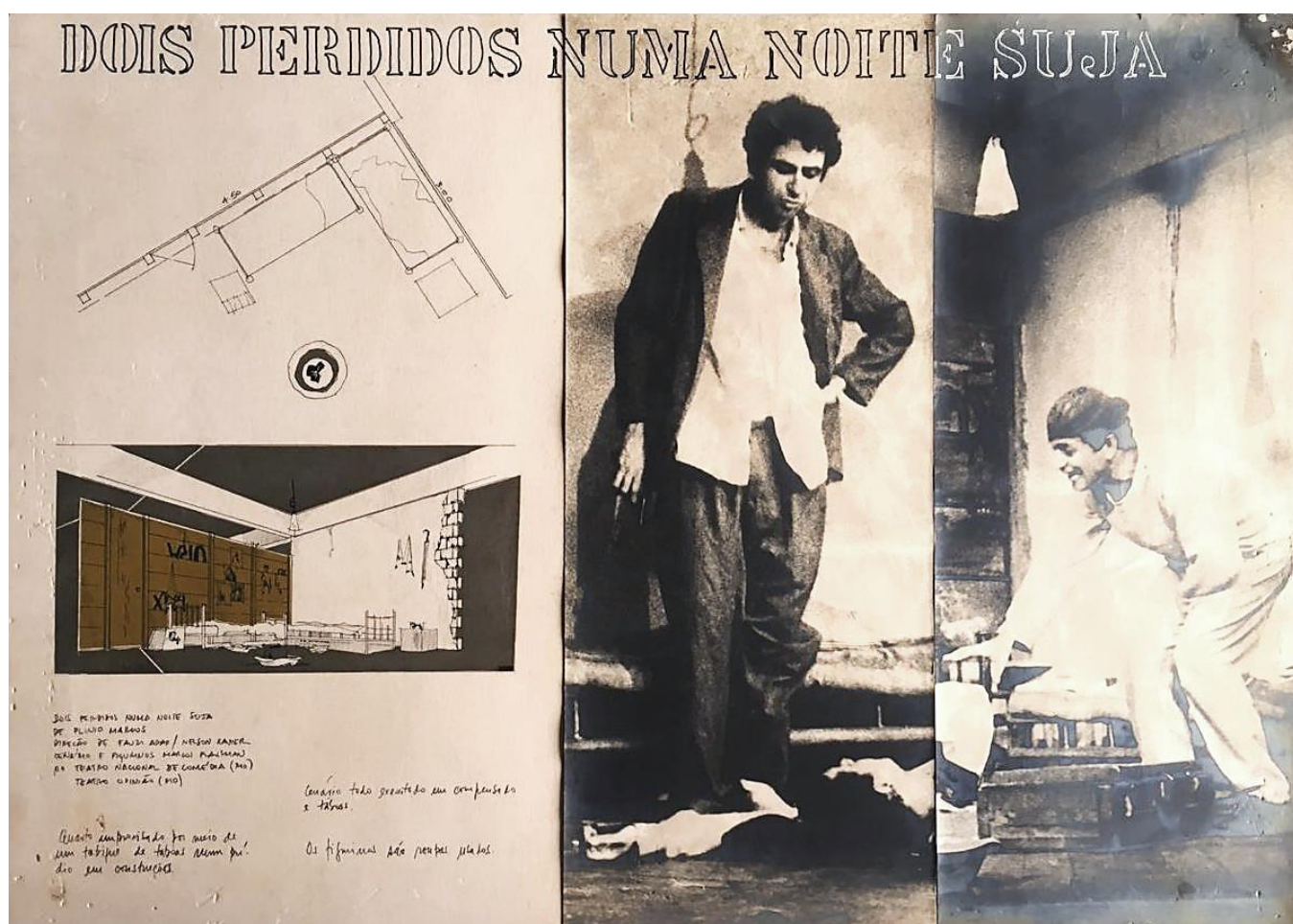


Ilustração 149 - Prancha expositiva da 10ª Bienal de São Paulo (1969).
Acervo: Marcos Flaksman

³⁷¹Marcos Flaksman participou da “Sala Geral” da X Bienal de São Paulo (1969), como cenógrafo convidado, com três trabalhos: *Dois perdidos numa noite suja*, *Hipólito* e *O assalto*.

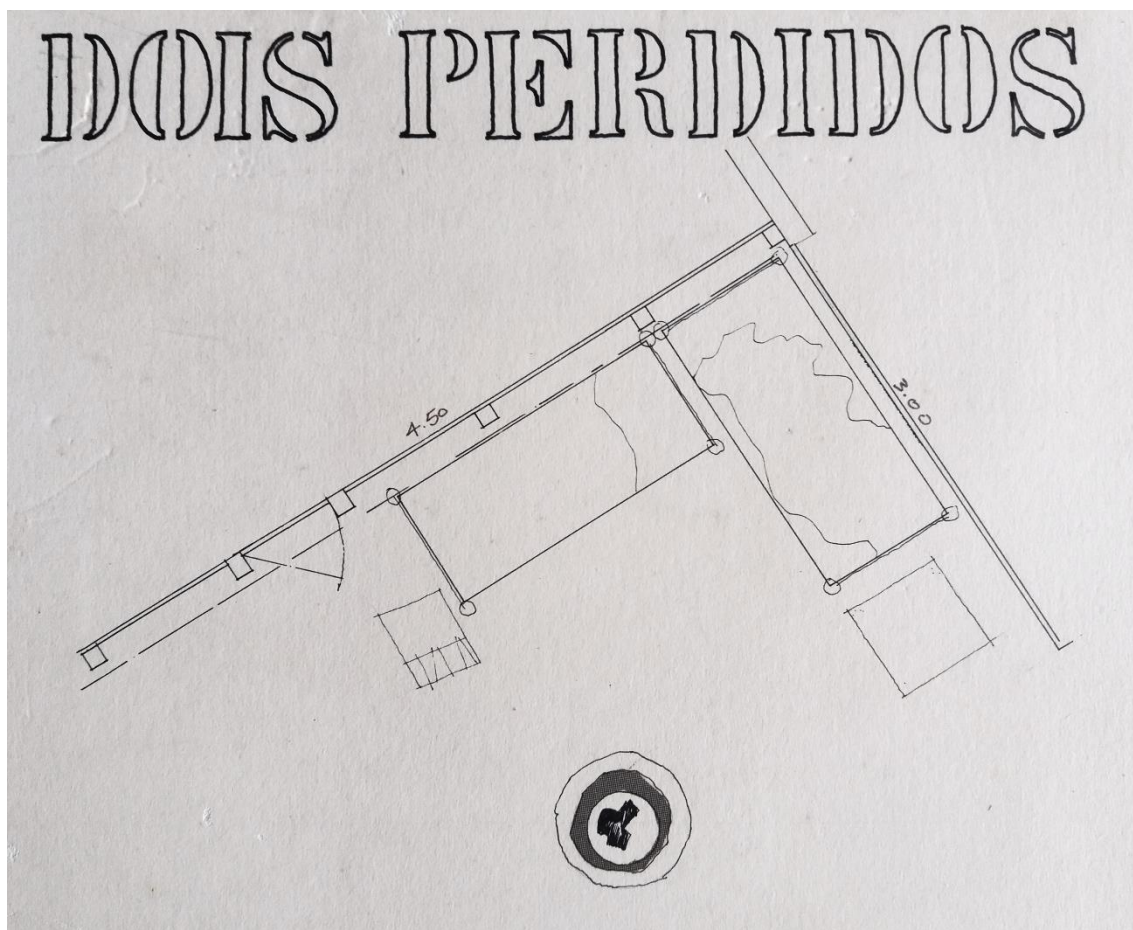


Ilustração 150 - Detalhe da planta baixa de cenografia, feita à caneta nanquim.
Acervo: Marcos Flaksman

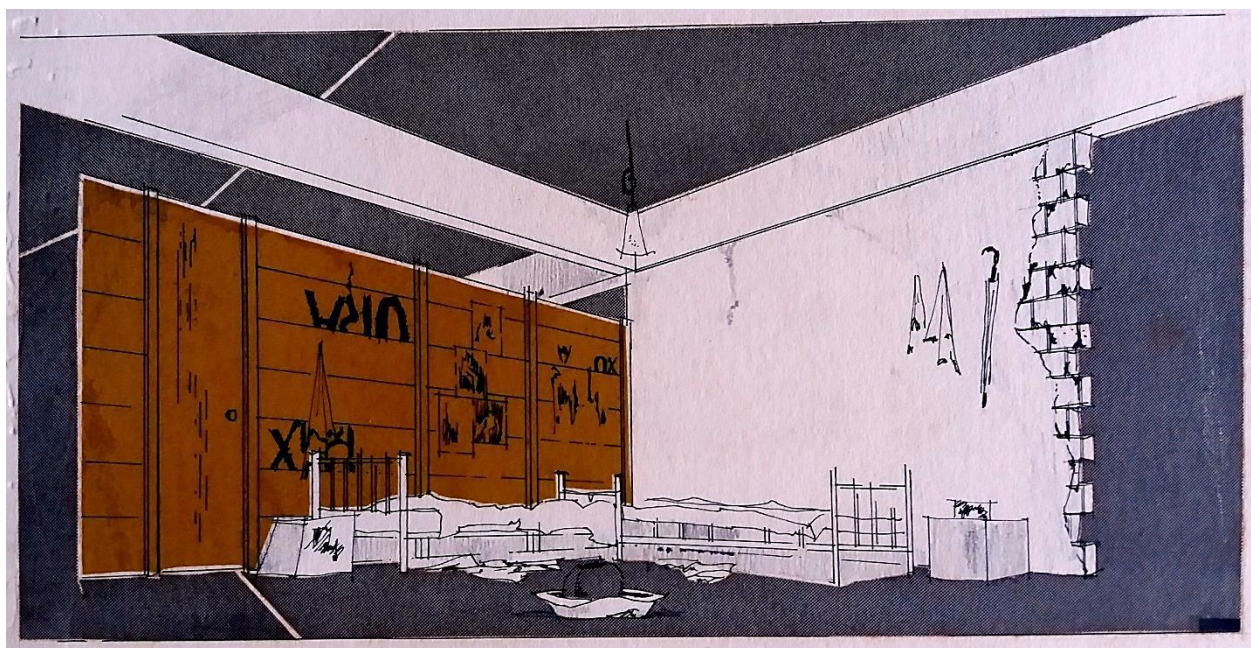
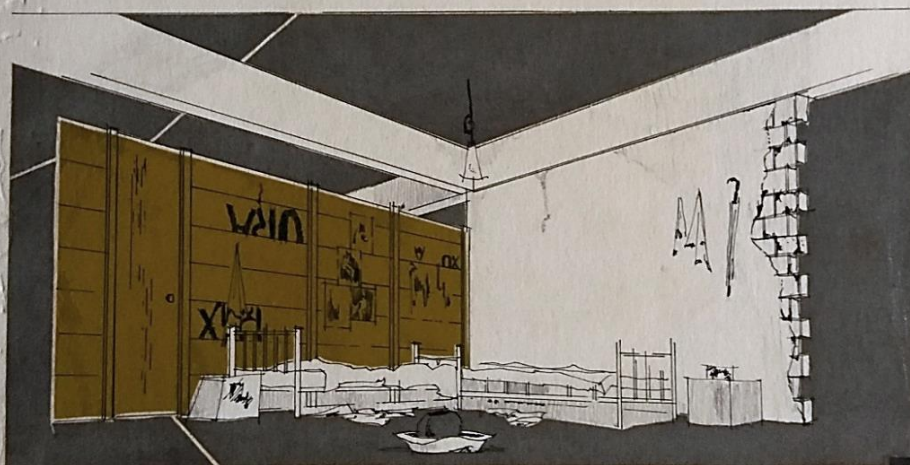
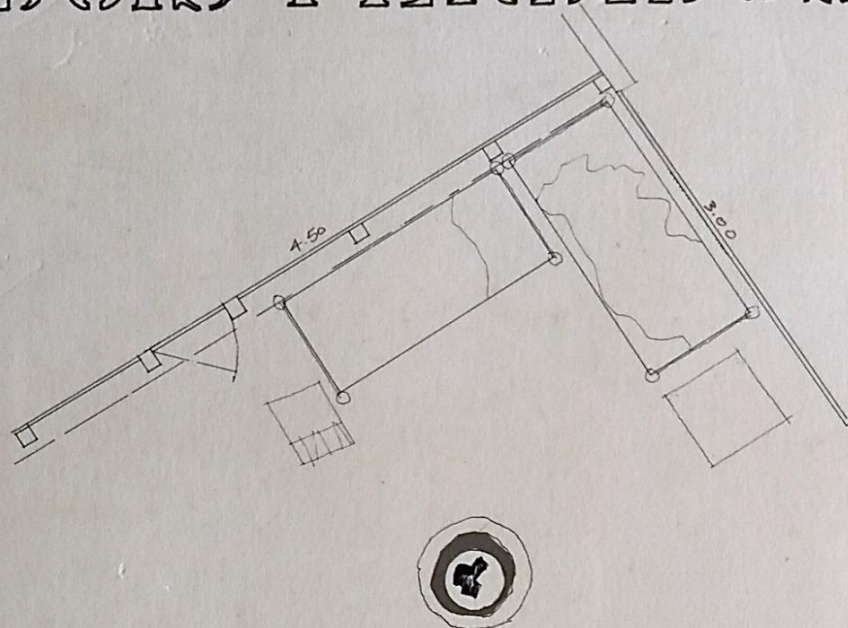


Ilustração 151 - Perspectiva da cenografia feita em tinta nanquim e caneta hidrocor.
Acervo: Marcos Flaksman

DOIS PERDIDOS



DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA
 DE PLÍNIO MARCOS
 DIREÇÃO DE FAUSTO ADAP / NELSON XAVIER
 CENÁRIO E FIGURINOS MARCOS FLAKSMAN
 NO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA (MO)
 TEATRO OPINIÃO (MO)

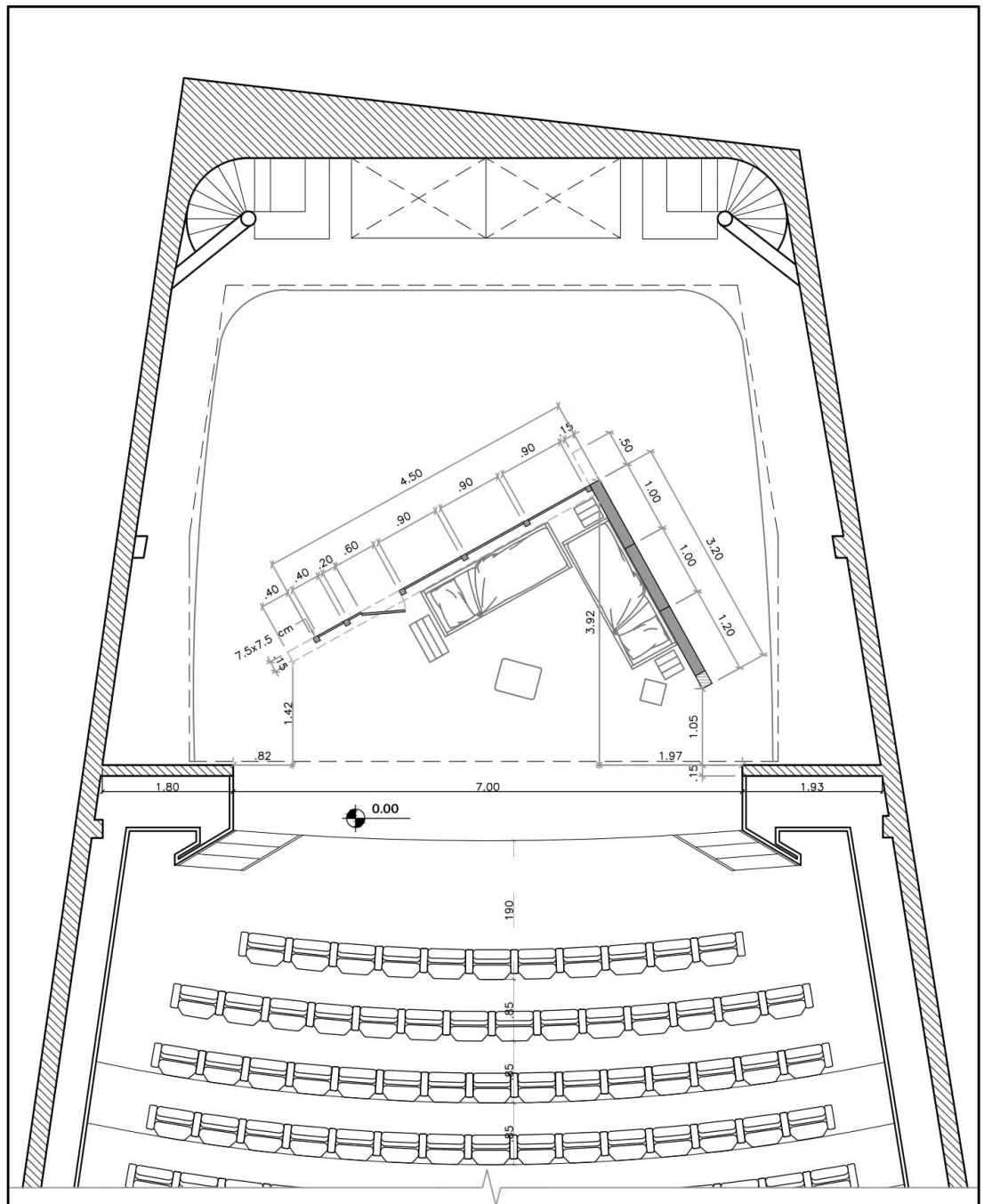
Cenário todo executado em compensado
 e tábuas.

Quanto empilhado foi feito de
 um tabique de tábuas num pé-
 dio em construção.

Os figurinos são roupas usadas.

Ilustração 152 - Detalhe do lado esquerdo da prancha.

Acervo: Marcos Flaksman



Título: "Dois Perdidos Numa Noite Suja", de Plínio Marcos		1
Teatro: Teatro Nacional de Comédia - RJ (Atual Teatro Glauce Rocha)		
Prancha: Planta de Palco		
Cenografia: Marcos Flaksman		Direção: Nelson Xavier e Fauzi Arap
Pesquisa: Andréa Renck		Desenho: Thaís Charret
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1967	Escala: 1/75

A cenografia e os figurinos de Marcos Flaksman foram parte fundamental do êxito desta encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, construído em trabalho conjunto com a direção, em um processo com especificidades próprias onde os dois diretores também foram os atores e iluminadores, e que contou também com a presença do dramaturgo.

A ideia de situar o espaço da ação em um “quarto clandestino” improvisado em uma edificação inconclusa, reforçou a imagem de invisibilidade e falta de perspectivas dos indivíduos à margem da sociedade, funcionando como uma metáfora da situação dos personagens. A cenografia, complementada pela iluminação cênica e pela sonoplastia, correspondeu e ampliou a atmosfera densa e opressiva sugerida pelo drama pungente de Plínio Marcos.

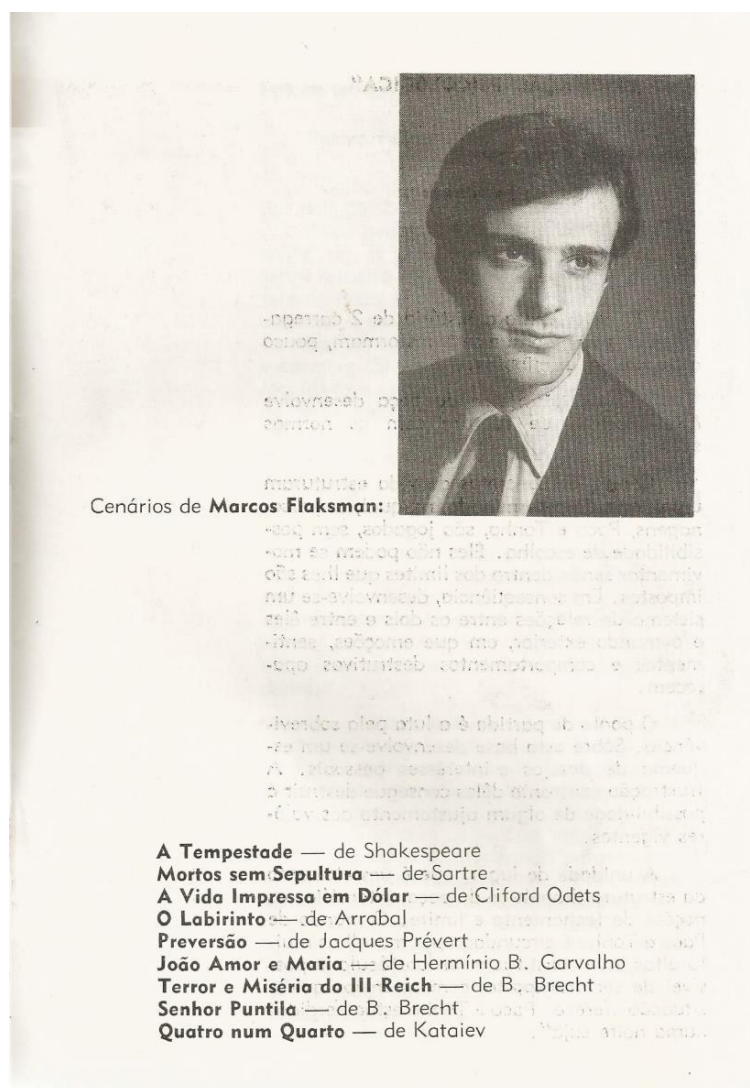


Ilustração 153 - Marcos Flaksman e seu currículo em página do programa de *Dois perdidos numa noite suja* (1967). Acervo: Marcos Flaksman

CAPÍTULO 8.

ESTUDO DE CASO 3: OS CONVALESCENTES, DE JOSÉ VICENTE.

8.1. Notas sobre o dramaturgo e sua revelação na peça *O assalto*.

José Vicente faz parte do grupo de jovens dramaturgos do final dos anos 60 que buscava radiografar em suas obras as condições existenciais da pequena-burguesia nos anos do “milagre econômico” e da repressão. Esses autores procuravam captar e transformar na matéria prima do drama os medos, as ansiedades, as fantasias e as neuroses da classe média da época (MICHALSKI In: VICENTE, 1972).

José Vicente de Paula³⁷² (1945-2007) poeta, escritor e dramaturgo, integrou o grupo de autores da chamada “nova dramaturgia”, surgido no final da década de 1960. Nasceu em Alpinópolis, no interior de Minas Gerais, numa grande propriedade rural que pertencia à sua família paterna. A pequena cidade, conhecida por Ventania, teve uma forte influência da Igreja Católica na sua construção, e sua família, natural daquele lugarejo, era católica fervorosa. José Vicente passou a infância nesse latifúndio, que, por falta de investimento em máquinas para trabalhar a terra e outras questões específicas, foi à falência e a seguir, posto à venda. Com a perda das terras, a família – pai, mãe e oito filhos (José Vicente era o caçula) – mudou-se para cidades próximas de Alpinópolis, onde investiu em pequenos comércios, mas teve dificuldades de adaptação à nova condição e à vida na cidade. A origem rural foi marcante e acompanhou o dramaturgo ao longo de sua vida.

Aos onze anos, José Vicente entrou para o Seminário de Guaxupé, município mineiro próximo a Alpinópolis. A adolescência no Seminário lhe deu uma sólida formação cultural e o introduziu na filosofia escolástica. Ele começou a escrever ainda no Seminário: escreveu três peças religiosas e um romance inspirado em Ventania. Chegou a usar batina, mas desistiu de se ordenar padre antes de concluir os quatorze anos de estudos necessários: só faltava o curso de teologia. Saiu do Seminário aos dezessete anos e foi para Ribeirão Preto, onde trabalhou como vendedor de produtos farmacêuticos e ingressou no Curso de Direito, que frequentou por dois anos. Trancou a matrícula e se transferiu para São Paulo para cursar Filosofia na USP. Na capital paulista, dividiu o seu tempo entre a faculdade e o trabalho no Banco do Brasil, onde foi funcionário.

³⁷²Alpinópolis-MG, 03/08/1945 - São Paulo-SP, 22/09/2007.

O autor mineiro teve uma impressionante e precoce produção dramaturgica no período compreendido entre os anos 1960 e 1970³⁷³, quando escreveu as peças que posteriormente rotulou como o seu “teatro da juventude”. Considerado “o poeta símbolo de uma geração”³⁷⁴, a partir dos anos 1980 José Vicente se afastou dos palcos em um exílio doméstico voluntário. Sua produção literária posterior a esta data é marcada principalmente pelos questionamentos oriundos do seu misticismo e da sua fé na religião cristã.

Para que se chegue com clareza à cenografia de *Os Convalescentes*, nosso estudo de caso, abordamos nesta sequência alguns antecedentes que abrem campo para a experiência que desejamos focar, entre eles o espetáculo *O assalto*, primeira peça encenada de José Vicente.

O autor já tinha escrito peças religiosas, contos, romances e poesias quando escreveu o que considera a sua primeira peça de teatro, em 1967, aos 22 anos: *Santidade*. O texto foi censurado e permaneceu inédito por trinta anos³⁷⁵. A seguir escreveu, durante o expediente no Banco do Brasil, o texto de *O assalto*, sua segunda peça.

Quando o chefe não me observa escrevo uma peça de teatro. Ela será sobre o banco e se chamará *O assalto*. Será um acerto de contas zangado com essa estrutura que me oprime e me transforma em apenas um número da engrenagem (VICENTE, 1984, p.153).

Uma figura fundamental para a incursão de José Vicente no teatro foi Antônio Bivar, que Vicente conheceu ainda em Ribeirão Preto. Em São Paulo, Bivar o apresentou à Fauzi Arap, que leu o texto de *O assalto* e decidiu encená-lo. Marcos Flaksman, que não conhecia ainda o autor, foi convidado por Fauzi Arap para fazer a cenografia e os figurinos de *O assalto*, a segunda produção do Teatro Ipanema³⁷⁶, protagonizada por seus idealizadores Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Flaksman

³⁷³Peças: *Santidade* (1967); *O Assalto* (1968); *Os Convalescentes* (1969); *Hoje é dia de Rock* (1971); *A última peça* (1972); *O ensaio Selvagem* (1974); *História geral das Índias* (1976) e *A chave das Minas* (1977). Completam sua obra: *A loja do Ourives* (em parceria com Antônio Bivar); *Diário íntimo*; *Fim de Século*; *Rock and Roll, Virtuose*; *O povo de Deus*; *Satã* e *A idade do Ouro*. Em 1982, Zé Vicente publicou uma autobiografia intitulada *Os Reis da Terra*.

³⁷⁴Por Alcides Nogueira, que escreveu a peça *Ventania* baseada na vida e obra de José Vicente.

³⁷⁵*Santidade* foi encenada pela primeira vez em 1997, com direção de Fauzi Arap e direção de arte de Célia Pagan, no Teatro Crowne Plaza, São Paulo. Em 2007, foi encenada pelo Teatro Oficina, com direção de Marcelo Drummond, cenografia de Marcelo Comparini e no elenco José Celso Martinez Corrêa, Haroldo Costa Ferrari e Fransérgio Araújo.

³⁷⁶O Teatro Ipanema foi inaugurado em 1968. *O assalto* estreou em 10/04/1969. Há uma dissertação de mestrado que trata de quatro peças encenadas no Teatro Ipanema, incluindo *O assalto*: BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens* – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema. Rio de Janeiro, 1996. CLA - PPGAC - UNIRIO.

tinha realizado a cenografia da peça de inauguração do Ipanema, *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, dirigida por Ivan de Albuquerque, e colhia os louros da recente conquista de seu segundo Prêmio Molière, pela cenografia de *Hipólito. O assalto* foi produzido por Fauzi Arap, Norma Bengell (1945-2013) e Gilda Grillo, amiga de José Vicente, que também fez a assistência de direção.

A ação se passa na sala de uma agência bancária, após o fim do expediente. Dois homens, um bancário e um faxineiro, tem um embate que abrange as diversas facetas humanas. O clima opressivo do texto foi manifestado em cena por um espaço que diminuía a escala humana e repercutia a frieza da agência bancária através de um ambiente metálico. A leitura do texto de José Vicente conduziu o cenógrafo a uma imagem metafórica de confinamento. A sala da organização opressora que transformou o personagem do bancário em um número foi pensada como uma caixa metálica, ou “um grande cofre onde trabalham pequenas criaturas humanas”. Esta frase, escrita à mão por Flaksman no material de *O Assalto* exposto na X Bienal de São Paulo, define a imagem proposta pelo cenógrafo para a espacialidade da cena.

Para traduzir esta ideia no palco, o artista criou uma cenografia de gabinete construída de forma original com tapadeiras de madeira compensada, chapas de metal e espelhos. A pedido do diretor, projetou um piso com inclinação, para otimizar a visibilidade do palco pelo público. O piso inclinado e a disposição do cenário - que se afunilava a partir da boca de cena em direção ao fundo do palco - proporcionou uma perspectiva forçada que contribuiu para criar um contraste entre o corpo dos atores e o espaço. Para obter o efeito metálico, as estruturas foram revestidas de chapas de alumínio³⁷⁷ (ilustração 154). As tapadeiras do lado esquerdo do palco, dispostas como “pernas”, possuíam espelhos no verso que, nos momentos finais da peça, giravam em torno de um eixo pivotante substituindo o metal e refletindo o público³⁷⁸.

A crítica de Germana de Lamare³⁷⁹ comentou esta transformação:

Os cenários - metálicos, frios, que, ao segundo ato, se transformam em espelhos - integram-se na interiorização cada vez maior dos personagens, ao mesmo tempo em que criticam e refletem a própria intimidade de ambos (LAMARE, Correio da Manhã, 13/04/1969).

³⁷⁷O alumínio, comprado em rolo, tinha 0,25 mm de espessura e foi cortado em chapas. As chapas foram dobradas manualmente, com um martelo de borracha (para ficarem com uma aparência corrugada) e depois receberam tratamento para diminuição do brilho. Nesta produção colaborou com Marcos Flaksman o cenotécnico René Magalhães.

³⁷⁸A partir de depoimento de Marcos Flaksman à autora no dia 22/08/2017.

³⁷⁹Correio da Manhã - RJ. Data: 13/04/1969. Arquivo: FUNARTE/CEDOC.



Ilustração 154 - Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa (de costas) em cena de *O assalto* (1969).
Acervo: Marcos Flaksman

Flaksman relatou ter acompanhado com muita proximidade esta produção, assistindo assiduamente aos ensaios junto ao diretor. No final de um processo exaustivo de ensaios, quando a cenografia, os figurinos e a iluminação já estavam em fase de finalização, predominava entre a equipe um sentimento de que faltava algo para a peça *acontecer*. O cenógrafo relembra ter presenciado um fenômeno em um dos últimos ensaios antes da estreia, quando repentinamente a encenação ganhou força:

Eu tenho uma lembrança incrível desse espetáculo: eu fui ver vários ensaios no Teatro Ipanema, e eram dois personagens, feitos pelo Ivan [Albuquerque] e o Rubens [Corrêa]. (...) De repente, num dos ensaios, a peça surgiu! É impressionante quando acontece isso no teatro. (...) Foi uma coisa impressionante, porque [explode] e acontece. Aí não é mais seu, sai de você. Sai de todo mundo. Eu me lembro que quando acabou esse ensaio eu olhei pro Fauzi (...) e nós ficamos tão espantados. (...) Esse espetáculo foi uma comoção. E não era, até três, quatro dias antes do ensaio geral, ele não era uma comoção. O teatro tem isso, que o cinema não tem (FLAKSMAN, depoimento à autora, 07/05/17).

Assim como a cenografia, forjada a partir da ideia da caixa de metal, a iluminação colaborou para fortalecer a encenação. Segundo Marcos³⁸⁰, a cena abria com uma exploração do espaço cênico pela luz, fato que determinava o clima daquela peça. Na cena final foram utilizadas lâmpadas estroboscópicas, cujo uso não era comum na iluminação cênica, conforme depoimento do artista:

³⁸⁰Marcos Flaksman em entrevista ao Jornal O Globo. Data: 23/08/1976.

(...) No dia seguinte nós usamos a iluminação estroboscópica. Foi a primeira vez que eu vi essa iluminação usada no teatro. (...) Então no final, quando um dos personagens era metralhado e morto, entrava aquela luz fragmentando os gestos. (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 07/05/17).

Yan Michalski, em crítica³⁸¹ ao espetáculo, escreveu que

(...) a encenação de Fauzi Arap é notável pelo seu sentido criativo, pela tensão dramática alcançada, pela dimensão de teatralidade que confere ao espetáculo, a partir de um texto que, por mais interessante que seja, não parecia dar margem a uma tão brilhante explosão cênica. (...) O cenário de Marcos Flaksman – um escritório no qual tudo irradia uma metálica frieza – contribui esplendidamente para a criação do clima. Este é um modelo de um cenário minuciosamente realista, mas cujo impacto visual transcende de longe o realismo, introduzindo no espetáculo uma nota de misteriosa depressão e crueldade (MICHALSKI, Jornal do Brasil, 25/04/1969).



Ilustração 155 - *O assalto* (1969). Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman

O Assalto obteve grande sucesso de público e crítica³⁸², contribuiu para o reconhecimento e aceitação do Teatro Ipanema, que havia sofrido um estranhamento por estar localizado num bairro que, no período de sua inauguração, era estritamente residencial; iniciou a parceria entre Flaksman, Gilda Grillo e Norma Bengell e transformou José Vicente, de jovem autor desconhecido, a um dos nomes mais

³⁸¹Título: *José Vicente vence no primeiro "assalto" (II)*. Jornal do Brasil. Coluna Teatro. Data: 25/04/1969.

³⁸²Vale citar também a crítica de Henrique Oscar: "O cenário de Marcos Flaksman é, não só de grande beleza, como imensamente sugestivo, grandemente evocador do inferno dentro do qual os personagens se encontram e debatem". Fonte: Diário de Notícias- RJ. Data: 24/04/1969.

expressivos da literatura dramática nacional. Por *O Assalto*³⁸³, Zé Vicente foi contemplado com vários prêmios como “Melhor Autor”³⁸⁴, incluindo o Prêmio Molière³⁸⁵.

8.2. *Os convallescentes*

Eu me pergunto: até que ponto a ideia que fazemos do mundo, numa época dada, não é apenas a revelação obscura, sem contornos, da nossa própria solidão? (VICENTE, texto de apresentação de *Os Convallescentes*. In: MORAIS, 2010, p.307).

Com o sucesso de *O Assalto*, é compreensível a expectativa do público e da crítica em torno da segunda³⁸⁶ peça de José Vicente, *Os convallescentes*, encenada em 1970. A sintonia surgida entre a equipe na produção anterior, fez com que Gilda Grillo, que tinha encomendado a peça ao autor³⁸⁷ e faria sua estreia na direção, convidasse Marcos Flaksman para assinar a cenografia.

A temporada aconteceu no Teatro Opinião³⁸⁸, reconhecido espaço de resistência cultural que poderia acomodar até 330 espectadores em torno de um palco de arena. A oportunidade de voltar a criar para um espaço com esta tipologia, depois da experiência inicial no Teatro de Arena da Guanabara, foi uma motivação a mais para o cenógrafo, que declarou considerar a arena de três lados o espaço mais apropriado para uma

³⁸³*O Assalto* teve várias remontagens. Destacamos a montagem paulista de 1969, com Paulo César Pereio e Francisco Cuoco, no Teatro Maria Della Costa.

³⁸⁴Prêmio Molière, da Air France (por unanimidade do Júri); Prêmio Golfinho de Ouro - do Museu da Imagem e do Som; Prêmio Governador do Estado de São Paulo e Prêmio de Crítica da APCT - Associação Paulista de Críticos Teatrais.

³⁸⁵José Vicente utilizou o prêmio da Air France somente no ano seguinte, no segundo semestre de 1970, após a estreia de *Os Convallescentes*. Ficou um ano na Europa, residindo em Londres. Quando retornou, em maio de 1971, trouxe na bagagem a peça *Hoje é dia de Rock*, escrita na Inglaterra, para montar com Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa no Teatro Ipanema. *Hoje é dia de Rock* lhe rendeu seu segundo Prêmio Molière de Melhor Autor.

³⁸⁶As peças religiosas nunca foram publicadas e a primeira, *Santidade*, foi censurada. Assim consideramos a segunda encenação de um texto de Zé Vicente sua “segunda peça”.

³⁸⁷José Vicente tinha retornado a São Paulo para concluir o Curso de Filosofia. Depois de formado, passou uma temporada no Rio de Janeiro, no apartamento de Gilda Grillo e Norma Bengell, onde escreveu *Os Convallescentes*.

³⁸⁸Localizava-se no Shopping Center da Siqueira Campos, na Rua Siqueira Campos nº143, Copacabana. Foi inaugurado como *Teatro de Arena* em 1959, com a peça *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e funcionou, em sua primeira fase, como uma sucursal carioca do Grupo Teatro de Arena de São Paulo. Sediou em 1964 o projeto-show *Opinião*, que deu origem ao Grupo Opinião e rebatizou o Teatro. Segundo José Dias “(...) O Teatro Opinião não era exatamente um modelo de conforto, mas quem o frequentou ou nele trabalhou, tinha outro tipo de preocupações; o Opinião era uma espécie de trincheira entre a massificação cultural. Fazia um teatro de intervenção, criticamente situado em relação aos problemas do povo brasileiro e privilegiando a nossa cultura; e promovia, ainda, seminários e concursos de dramaturgia, mantendo sempre as portas abertas a grupos de teatro alternativo que, de outro modo, sem o crédito que ali encontravam, não teriam como realizar suas experiências” (DIAS, 2012, p. 596).

encenação teatral, por possibilitar que o espectador veja simultaneamente o espetáculo e os outros espectadores, engendrando um compartilhamento da emoção provocada pela obra que se está assistindo³⁸⁹.

Os convalescentes, peça escrita em 1969, coloca em discussão um assunto em voga naquele momento: o papel político dos intelectuais e da classe média frente aos regimes totalitários. Como sabemos, o final da década de 1960 foi marcado por diversas transformações políticas e sociais no Brasil e no mundo. Uma avaliação sobre as formas de luta das organizações opositoras ao Regime Militar estava na pauta da militância brasileira, que precisava encontrar novas e eficientes estratégias de ação frente ao recém-promulgado AI-5. A perplexidade causada pelas prisões, torturas, desaparecimentos e pelo grande número de exílios involuntários de pessoas comuns, artistas, jornalistas e intelectuais, concorreu para a promoção de um debate nos setores progressistas da sociedade. A situação política refletiu, na dramaturgia nacional, em uma demanda de textos relacionados à uma atitude engajada, questionadores ou de denúncia metafórica. Ao mesmo tempo, florescia o movimento da contracultura, que contestava os padrões vigentes e inventava um novo comportamento social, expresso através do rock, da música de protesto, do amor livre, da arte. Em *Os convalescentes*, José Vicente, que não acreditava em nenhuma espécie de participação com engajamento político³⁹⁰, desenvolveu situações inspiradas naquele momento, situações vivenciadas inclusive por quem, como ele, não se envolvia conscientemente em política ou não tinha um posicionamento engajado.

Em entrevista³⁹¹ de 1972, realizada na véspera do retorno do autor à Europa, Zé Vicente discorreu sobre o momento da escrita do texto e justificou a temática, considerada pelo repórter uma exceção na linha de sua dramaturgia:

Os convalescentes, na minha carreira, foi uma peça escrita assim num momento *dark age*. Nós estávamos todos num escuro de censura, desconfiança, tiros e fugas. Era o fim do romantismo revolucionário. Havia uma guerra em surdina, com mortes secretas e gritos não ouvidos. Havia uma retirada em massa dos poetas, cantores e criadores. Era o fim ou era o começo? Era o despedaçamento e era o horror do despedaçamento. A peça flagrava este momento. Não era minha intenção explícita, na época, escrever uma peça política. Mesmo porque o que se discutia era “o que é política?” Em que medida também nosso gesto é ou não é político? (...) (VICENTE, Revista Bondinho, 1972).

³⁸⁹ A partir de depoimento à autora em 2017.

³⁹⁰ Segundo entrevista publicada na Revista Bondinho. Título: Zé. Reportagem: Carlos Morari. Edição: 14 à 27/04/1972. Arquivo FUNARTE/ CEDOC.

³⁹¹ Idem.

Fauzi Arap, no prefácio do livro que reúne as primeiras obras do dramaturgo, esclareceu em parte esse posicionamento quando afirmou que em *Os convalescentes*

(...) ao contrário de outras peças suas, Zé priorizou a política, de forma particular. Acho importante registrar que ele surgiu num ambiente extremamente político – de um lado, a censura oficial e a repressão política; de outro, a patrulha ideológica, com sua silenciosa cobrança de um modelo ou atitude engajados. Mesmo assim, apesar de quebrar algumas regras do que era politicamente correto, a força avassaladora de seus textos conseguiu vencer todos os obstáculos, preconceitos e resistências (ARAP *In*: MORAIS, 2010, prefácio).

O autor declarou, na época da estreia de *Os convalescentes*, que o texto “(...) trata do problema da decadência dos ideais”³⁹², e descreveu a peça como um “poema desagradável e pouco gratificante”³⁹³. Na trama, quatro personagens - dois homens e duas mulheres - travam um angustiante embate onde solidão, política, sexo e ideologias são colocados à prova em diálogos fluentes e com uma brutalidade que, de certa forma, caracterizou a primeira fase da obra do dramaturgo. O texto discute a radicalização das formas de resistência à um regime de exceção, como a guerrilha e as ações armadas, em oposição à uma acomodação intelectual, refletindo a fragmentação dos ideais da militância de esquerda no final da década de 1960.

Em entrevista de 1970³⁹⁴, José Vicente afirmou que:

Os Convalescentes não é uma peça de teatro “tradicional”. (...) É uma peça desagradável porque é, deliberadamente, a recusa do espetáculo. Quatro “inconformados” estão tolhidos de qualquer ação contestatória. Diante disso, eles fazem um jogo de desnudamento que vai até o desespero ou a fé: você já viu os ratos pra fora da toca em cima de escombros? Não tem mais teto, nem pra você, nem pra mim, nem pra mais ninguém. A escavadeira vem vindo aí. Os ratos que se devorem. É o que diz um dos personagens e que, de certa maneira, define a ideia da peça. É uma história de uma geração que faliu e que entrega as rédeas do pensamento crítico para uma outra que é mártir - e que aceitou o martírio: *Os convalescentes* é uma peça que joga com verdades universais (VICENTE, Correio da Manhã, 17/05/1970).

³⁹²Em entrevista ao Jornal O Globo. Data: 14/05/1970. Arquivo: FUNARTE/ CEDOC.

³⁹³“Esta minha segunda peça não é bem uma peça de teatro, o que não me importa nem é oportuno que assim seja considerada, este poema desagradável e tão pouco gratificante, que desde o primeiro momento foi recusado por mim mesmo ao sucesso, este jogo necessário e desesperado, que também não implica na derrota – eu quero dedicar “Os Convalescentes” (convalescer significa convalidar, restabelecer a validade ou eficácia) a você Gilda, a verdadeira dona deste texto, você que tem vivido comigo tantos pesadelos, a Sônia, minha companheira de sol, a Norma, esse felino assustado dos nossos palcos, a Bivar, meu irmão, e a todos os meus amigos, distantes/ presentes dentro de mim”. José Vicente, em texto publicado no programa original do espetáculo.

³⁹⁴Correio da Manhã-RJ. Data: 17/05/1970. Coluna Teatro. Autor: Oscar Araripe. Arquivo: FUNARTE/ CEDOC.

Posteriormente, em entrevista em 1977, o autor declarou que considerava *Os convallescentes* um rascunho, não uma peça definitiva.

O fato é que a encenação de *Os convallescentes* marcou a temporada teatral do ano de 1970. O texto de José Vicente foi fortemente questionado pela crítica especializada, assim como parte das soluções dramáticas adotadas por Gilda Grillo na sua estreia como diretora. Grillo fez ajustes importantes no decorrer da temporada³⁹⁵, que colaboraram para que os talentos individuais da jovem equipe e a intensidade da encenação tivessem o seu valor reconhecido. Vale reproduzir o depoimento da diretora prestado à jornalista Moli Ferreira, dias antes da estreia:

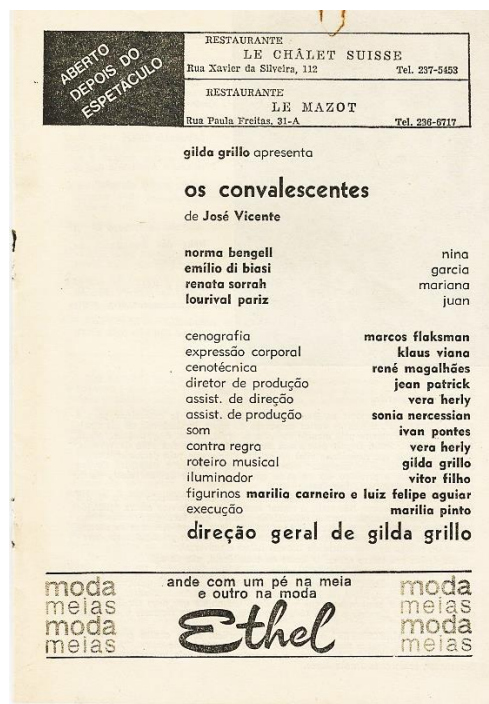
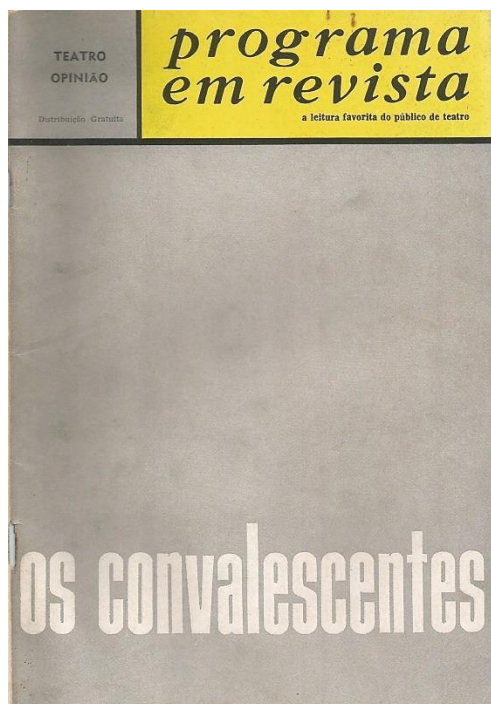
Dirigir é um desafio enorme para mim. (...) Eu sempre gostei e sempre acompanhei o movimento teatral, daqui e de fora. Fiz vários cursos, inclusive um de direção com [Roger] Planchon, em Paris, outro com [Frank] Corsaro, em Nova York. Depois me uni a Antônio Bivar, Norma Bengell, Emílio di Biasi e José Vicente, e fundamos um grupo, ao qual não demos um nome para não apressar sua morte. Montamos *Cordélia Brasil*, e depois, *O assalto*. Fiz de tudo um pouco: publicidade, produção, assistência de direção... e de tudo isso me vem agora a responsabilidade maior (GRILLO, no Correio da Manhã, 09/05/1970).

Em texto publicado no programa do espetáculo³⁹⁶, Gilda Grillo fez considerações sobre a obra e os personagens:

Os convallescentes, como toda arte contemporânea, se vê às voltas com a Desordem, que não é a Desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna. (...) Procurei fazer um espetáculo sóbrio, despojado, usando tão somente o seu texto como apoio básico e essencial. (...) Dos quatro personagens, Nina é a única que consegue romper com a ordem tradicional que o homem ocidental considera imutável e identifica com a estrutura objetiva do mundo. O legado de Juan é a Dúvida. O de Mariana é a Fé. E o de Garcia, a busca pelo Belo. Descobri aos poucos que *Os convallescentes* teria a mesma força e atualidade, tanto em Nova York como em Paris, Londres, Berlim ou na Grécia. A situação poderia mudar em detalhes, mas nunca na sua essência. O sentido da obra ficaria intacto: o estudo analítico de quatro posições existenciais, o conflito entre a consciência e a realidade, a degeneração dos ideais e da fé, e finalmente o conflito entre duas gerações (GRILLO, programa do espetáculo, 1970).

³⁹⁵ Conforme considerações encontradas em críticas publicadas após a crítica de estreia do espetáculo.

³⁹⁶ Foi mantida a ortografia original. O programa de *Os convallescentes* é um exemplo característico dos programas de sala dos anos 1970, com muitos textos complementares sobre a obra, assim como um pequeno currículo de todos os participantes da produção, com fotografias. Uma curiosidade que diferencia este programa dos demais é que os textos publicados foram escritos como cartas ou diários pessoais: José Vicente se dirige a Gilda Grillo, em outro trecho a Antônio Bivar; Grillo se dirige a Zé Vicente, etc., numa exposição de relações próximas que podemos relacionar com a própria exposição das relações identificada nos personagens da trama.



Ilustrações 156 e 157 - Reprodução do programa original de *Os convalescentes* (1970).
Capa e ficha técnica. Acervo: Marcos Flaksman

O espetáculo estreou no Teatro Opinião em maio de 1970³⁹⁷ com o seguinte elenco: Norma Bengell, Emílio di Biasi, Lourival Pariz e Renata Sorrah (ilustração 158, junto à equipe). Naquele ano, a peça também esteve em cartaz em São Paulo³⁹⁸, no Teatro Balcão, com modificação de parte do elenco carioca: Rose Lacrete e Ewerton Castro substituíram Ranata Sorrah e Emílio di Biasi.



Ilustração 158 - Equipe de *Os convalescentes*. Emílio di Biasi (atrás), Norma Bengell, Marcos Flaksman, Renata Sorrah, Klaus Viana (atrás), José Vicente, Lourival Pariz e Gilda Grillo.
Foto: Antônio Oliveira. Reprodução de revista. Acervo: Marcos Flaksman.

³⁹⁷ A estreia foi em 20/05/1970 e a temporada se estendeu até 16/08/70.

³⁹⁸ A temporada paulista começou em 10/09/1970.

O cerceamento à cultura e às manifestações artísticas – e seus criadores – promoveu um clima ameaçador, marcado pela insegurança e falta de perspectivas. Norma Bengell foi sequestrada pelos militares em 1968³⁹⁹; no mesmo ano Flaksman foi preso por conta de sua bagagem de livros (na ocasião de seu retorno ao Brasil) e em 1969 a equipe de *O assalto* foi abordada por policiais armados, que adentraram o apartamento de Gilda e Norma e prenderam todos⁴⁰⁰. O clima opressivo e o tolhimento à liberdade de expressão, somados às prisões arbitrárias, às torturas e ao horror dos desaparecimentos de pessoas nos porões da ditadura, levou muitos artistas ao exílio. Entre estes, Gilda Grillo e Norma Bengell, que foram para a Europa após a temporada paulista de *Os convalescentes*, Marcos Flaksman, que retornou à Europa no segundo semestre de 1970, lá permanecendo por três anos, e José Vicente.

Em Paris, Gilda Grillo fez contatos e conseguiu apoio para fazer uma remontagem de *Os convalescentes*: a peça foi adaptada para o francês por René Ehni, foi reunido um elenco parisiense e Norma Bengell interpretou seu papel na nova língua. A temporada francesa se iniciou em abril de 1972⁴⁰¹ e teve a duração de seis semanas, no Teatro Ranelagh. José Vicente também tinha decidido retornar à Europa e embarcou parte da cenografia em um navio com destino à Barcelona; de lá, o cenário foi enviado para Paris.



Ilustração 159 – Norma Bengell, Marcos Flaksman e Gilda Grillo em Paris.
Reprodução de fotografia em recorte de revista francesa não identificada.
Acervo: Marcos Flaksman

³⁹⁹ Durante a temporada da peça *Cordélia Brasil*, em São Paulo, a atriz foi sequestrada e levada ao Rio de Janeiro, onde foi interrogada por cinco horas, acusada de subversão.

⁴⁰⁰ Gilda Grillo, Norma Bengell, José Vicente e Marcos Flaksman foram presos no apartamento das atrizes, no Flamengo, pelos policiais do Dops. Os policiais, ao verem o nome *O assalto* escrito numa fita cassete que continha a trilha sonora da peça, acreditaram terem descoberto um plano terrorista. O operador de som da peça, Leonil, também foi preso.

⁴⁰¹ A estreia foi em 21/04/1972.

O dramaturgo, embora tivesse acompanhado o transporte da cenografia, não assistiu ao espetáculo em Paris. Numa atitude rebelde e individualista, viajou para Londres uma semana antes da estreia, se esquivando de participar da divulgação do espetáculo e de dar entrevistas para a imprensa francesa. Sua ausência não foi planejada e tampouco mediu consequências: em entrevista, José Vicente declarou que não viu a peça simplesmente porque acabava de chegar do Brasil, onde havia feito as temporadas de *Hoje é dia de Rock* e *A última peça*, e “estava farto de teatro”, além de “não se sentir preparado e nem com disposição para dar entrevistas em francês”⁴⁰².

Marcos Flaksman fez a montagem do cenário auxiliado pelo francês Pierre-Alain Cremieu e amigos que se juntaram à equipe. Nesta temporada, também assinou a iluminação. Alberto Flaksman, irmão do cenógrafo, produziu os efeitos especiais da peça e realizou um filme, com música de Naná Vasconcellos, que foi projetado durante as apresentações francesas.

Simone de Beauvoir apoiou a produção e escreveu um pequeno texto de apresentação da peça para o programa de sala da montagem, o que certamente contribuiu para a divulgação e o prestígio do espetáculo, bem recebido por crítica e público franceses. Segue:

*Les événements auxquels cette pièce se réfère se déroulent dans un très grand nombre de pays: répression, cachot, torture sont monnaie courante. Cela lui donne une portée que dépasse de loin le cas du Brésil (Simone de Beauvoir)*⁴⁰³.

Após a temporada francesa, Gilda Grillo e Norma Bengell retornaram ao Brasil e montaram novamente *Os Convalescentes* no Teatro Opinião, colocando a peça em cartaz em julho de 1972.

A música da peça: um sabor de vidro e corte

A trilha sonora do espetáculo⁴⁰⁴, também a cargo de Gilda Grillo, merece nota. Norma Bengell encomendou a Milton Nascimento uma música especialmente para *Os convalescentes*⁴⁰⁵. Ele compôs três canções: *San Vicente*, em parceria com Fernando Brant, gravada no álbum duplo *Clube da Esquina*, em 1972; *Canto Latino*, em parceria

⁴⁰²Fonte: Jornal da Tarde - SP. Data: 22/11/1972. Título: *O que José Vicente conta, em sua volta?* Autor: S.M. Arquivo: FUNARTE/CEDOC.

⁴⁰³Tradução nossa: “Os eventos a que essa peça se refere ocorrem em um grande número de países: repressão, prisão, tortura, são moeda corrente. As proporções alcançadas ultrapassaram em muito o caso do Brasil”.

⁴⁰⁴O termo utilizado no programa foi “roteiro musical”.

⁴⁰⁵Segundo relato de Fauzi Arap em MORAIS (2010).

com Ruy Guerra, lançada em LP de 1970, música de fechamento do espetáculo; e *Sedução*, indicada no roteiro musical publicado no programa como “música tema”. *Sedução* ficou conhecida na voz de Fafá de Belém e é erroneamente identificada como uma canção original do musical *Maria, Maria*. As canções fizeram parte da trilha sonora do espetáculo de 1970 e tiveram reconhecimento também na voz de outros intérpretes⁴⁰⁶.

8.3. A cenografia e o artista: percurso criativo e análise da obra.

O meu melhor trabalho não recebeu qualquer premiação. Foi o cenário de *Os convalescentes*, no Teatro Opinião. Acho que as pessoas simplesmente não perceberam bem o que eu havia feito⁴⁰⁷ (FLAKSMAN, 1976).

Marcos Flaksman tinha 26 anos quando fez *Os convalescentes*, sua 16ª cenografia para teatro. A declaração acima, reafirmada em ASSIS (2010), motivou a inclusão deste espetáculo nos estudos de caso desta pesquisa.

A ação de *Os convalescentes* se passa em uma cidade da América Latina, a fictícia San Vicente, no ano de 1961. As cenas se dão nas ruas da cidade e no interior de um apartamento, de acordo com a didascália para “cenário”, reproduzida a seguir:

A ação se passa em vários locais. No interior da casa de Nina e Juan, e na rua, num desses bairros em demolição, onde se joga lixo, eventualmente, e onde ninguém aparece de noite, a não ser marginais ou mendigos. É aí o ponto de encontro de Garcia e Mariana. Sugiro que se usem as paredes do teatro como tapumes, onde se encontram restos de cartazes de rua.

Segundo UBERSFELD (2005, p.92), “o espaço é um dado de leitura imediata do texto teatral, na medida em que o espaço concreto é o (duplo) referente de todo o texto teatral”. Para a autora, o espaço teatral é um *lugar cênico* a ser construído para o texto existir, e os elementos essenciais para a construção deste espaço – *lugar cênico* em que se desenvolverá a ação - são extraídos das didascálias ou dos diálogos (didascálias internas). O lugar cênico “deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada” (UBERSFELD, 2005, p.93).

⁴⁰⁶ *San Vicente* foi gravada por Elis Regina, Mercedes Sosa e Ney Matogrosso, entre outros. A letra de *San Vicente* está reproduzida nos anexos da tese. Embora composta especialmente para o espetáculo, o seu nome não consta no “roteiro musical” da peça.

⁴⁰⁷ Entrevista ao Jornal O Globo. Rio de Janeiro-RJ. Título: *Marcos Flaksman*. Data: 24/05/1976. Arquivo: FUNARTE/ CEDOC.

Anne Ubersfeld defende que o espaço teatral está sempre em relação de representação com algo: a ideia fundamental é que o espaço teatral é ícone de alguma coisa. Em sua organização o espaço teatral pode ter uma relação icônica com:

- a) o universo histórico no qual está inserido, e do qual é a representação mais ou menos mediatizada;
 - b) com as realidades psíquicas; nesse sentido, o espaço cênico pode representar as diferentes instâncias do *Eu*;
 - c) com o texto literário.
- (UBERSFELD, 2005, p.102).

Marcos Flaksman concebeu a cenografia de *Os convaléscentes* a partir das didascálias e do sentimento provocado pela sua leitura do texto. À luz de UBERSFELD (2005), podemos afirmar que este espaço - *lugar cênico* - possui uma relação icônica com o texto dramaturgico e com o universo histórico em que está inserido. O caráter opressivo do texto de José Vicente refletiu a realidade sofrida por muitos brasileiros em diversas áreas - cultural, social, política - no período histórico em que foi escrito. A poética textual foi transposta para a espacialidade da cena.

Eu sempre achei, como ainda acho, que o que gera o teatro não é a arquitetura, não é a cenografia, não é a luz, não é nada disso. A rigor não é o Teatro também, o espaço onde se dá [a cena]. O que gera o teatro é a dramaturgia. A mãe do teatro é a dramaturgia. (...) Eu descobri isso logo (...) e eu sempre procurei me apoiar na dramaturgia para traduzir o sentimento que eu tive ao ler um texto (FLAKSMAN, depoimento à autora, 30/06/2017).

A angústia e o descontentamento do autor⁴⁰⁸ foram manifestados no texto desta peça, denominada por Martim Gonçalves de “peça-confissão-diagnóstico”⁴⁰⁹. Em entrevista de 1983, o dramaturgo declarou que sempre se colocava como um de seus personagens, e que no caso de *Os convaléscentes* se via como Garcia, o jovem poeta inconformado e pessimista⁴¹⁰. O texto foi recebido com estranhamento e ponderações pela maioria dos críticos especializados⁴¹¹, sobretudo nas colunas publicadas imediatamente após a estreia, em análises que inevitavelmente começavam comparando a dramaturgia de *Os convaléscentes* com a de *O assalto*.

⁴⁰⁸ José Vicente declarou que, na época em que escreveu *Os Convaléscentes*, não tinha perspectivas de continuar trabalhando e vivendo no Brasil. Fonte: Revista Bondinho. Título: Zé. Autor: Carlos Morari. Data: 27/04/1972. Arquivo: FUNARTE/CEDOC.

⁴⁰⁹ Jornal O Globo. Coluna Teatro. Crítica de Estreia. Título: *Os Convaléscentes*. Autor: Martim Gonçalves. Recorte sem data. (possivelmente 05/1970) Acervo: Marcos Flaksman.

⁴¹⁰ Jornal O Estado de São Paulo-SP. Título: *José Vicente, de volta ao teatro*. Autor: Maria da Glória Lopes. Data: 16/01/1983. Arquivo: FUNARTE/CEDOC.

⁴¹¹ Foram consultadas as críticas de Yan Michalski (Jornal do Brasil), Eros Martim Gonçalves (Jornal O Globo), Oscar Araripe (Correio da Manhã) e José Arrabal (O Jornal).

Yan Michalski, em sua primeira crítica sobre a peça⁴¹² (ele dedicou três colunas ao espetáculo), destacou a força da personalidade do autor - como escritor e intelectual - mas criticou a verbosidade do texto, considerando a peça “excessivamente literária” e “abstrata demais para os limites do fenômeno dramático”. Em sua segunda crítica⁴¹³ ele modificou parcialmente essa opinião, reconhecendo a importância do texto:

Uma coisa ninguém poderá negar a *Os Convalescentes*: é a peça mais desesperada da literatura dramática brasileira dos últimos tempos, uma peça escrita com sangue e lágrimas, e que reflete com terrível crueldade o clima de frustração que se apossou nos últimos anos da *intelligentsia* brasileira diante da evidente falência dos seus anseios e dos seus meios de ação. Os quatro personagens da peça exemplificam quatro opções diferentes da burguesia esclarecida e inconformada com a realidade conflagrada e opressiva da comunidade na qual vivem (MICHALSKI, Jornal do Brasil, 09/06/1970).

O momento histórico e o sentimento de opressão provocado pelo texto incitaram o cenógrafo à criação de uma cenografia composta por um único elemento, que continha em si a imagem de uma cela: um cubo modulado que gradualmente se fechava, aprisionando as personagens em seu interior. Um espaço de encarceramento, cujos limites abrigaram os sentimentos de frustração, desespero e falta de perspectiva que moveram a encenação.

Flaksman expôs seu pensamento sobre a *trajetória criativa* que experimenta uma *corporificação do sentimento*:

(...) Você tem um sentimento, você corporifica o sentimento, você tem que transformá-lo em uma coisa real de alguma maneira (...) e se você considera que fez o seu trabalho com sucesso, se ao ver aquela coisa corporificada, o cinema ou o teatro te devolve aquilo com o que gerou: o mesmo sentimento [então você teve sucesso]. Você pega o sentimento, corporifica, e na hora que uma outra pessoa (...) vê aquilo, ela é tomada pelo mesmo sentimento que te motivou a isso (...) A cenografia ajuda isso (FLAKSMAN, depoimento à autora, 30/06/2017).

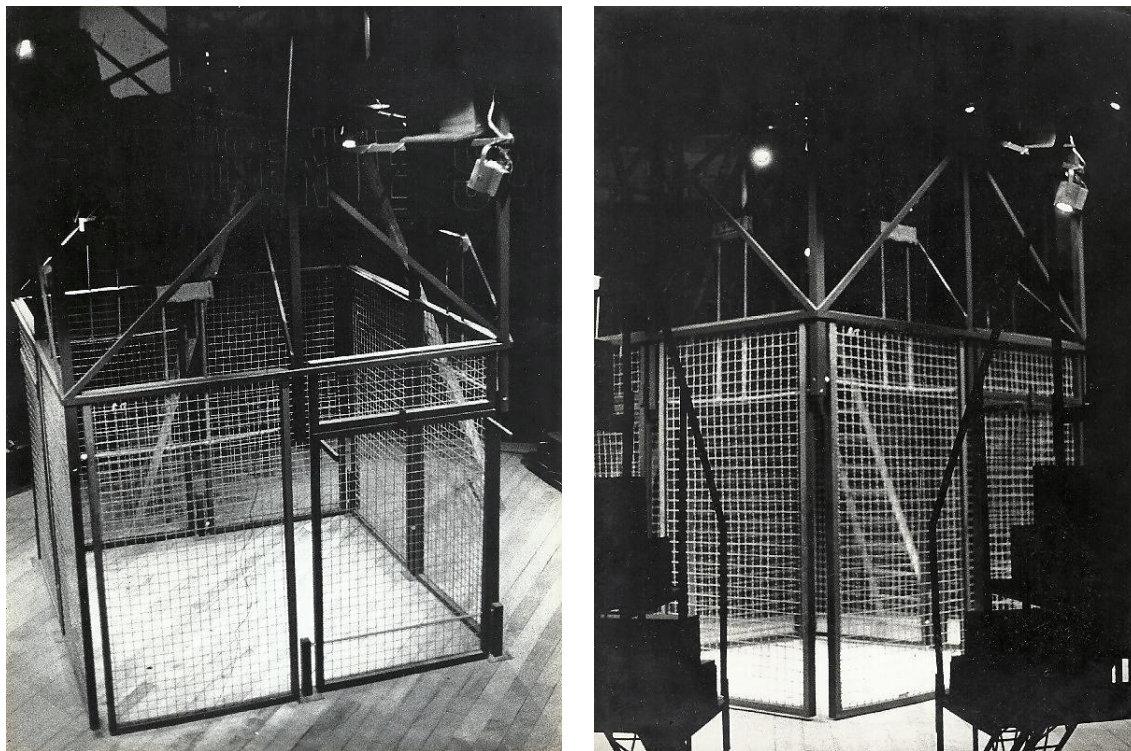
A imagem cênica criada, símbolo reconhecível de um espaço confinado, permitiu que o público experimentasse a corporificação do sentimento do artista.

O processo de concepção dessa cenografia partiu do sentimento causado no cenógrafo pela dramaturgia: não houve nenhuma outra premissa, como uma intenção prévia em criar um espaço realista ou não realista, um encaminhamento da direção

⁴¹²Jornal do Brasil. Coluna Teatro. Título: *Os Convalescentes*. Primeira crítica. Autor: Yan Michalski. Recorte sem data. (possivelmente 05/1970). Acervo: Marcos Flaksman.

⁴¹³Jornal do Brasil. Coluna Teatro. Título: *Os Convalescentes*. Um ato de entrega (I). Autor: Yan Michalski. Data: 09/06/1970.

cênica ou mesmo do dramaturgo em relação à espacialidade da cena⁴¹⁴. O artista afirmou que “a cenografia foi criada a partir de uma visão possível entre as várias visões que se pode ter da mesma coisa” (FLAKSMAN, depoimento à autora, 2017).



Ilustrações 160 e 161 - Dispositivo cênico de *Os convalescentes* (1970).
Acervo: Marcos Flaksman.

A cenografia consistiu em um hexaedro estruturado em madeira, sem base inferior ou superior, com as faces revestidas de tela metálica, que possibilitaram a visibilidade do seu interior (ilustrações 160 e 161). Flaksman afirmou que “(...) o princípio do cenário era formar um cubo. A ideia era que o cubo deveria ser transparente e que tivesse o aspecto de uma gaiola, de uma prisão, quando estivesse fechado” (FLAKSMAN, depoimento à autora, 2017).

Os locais indicados pelas didascálias - o apartamento e a rua - foram traduzidos espacialmente pelo dispositivo cênico que poderia ser “fechado” ou “aberto”, conforme a posição de suas faces, abarcando, na sua própria forma e na sua implantação no espaço cênico, os conceitos de interior (espaço fechado) e exterior (espaço aberto). A estrutura vazada se adequava ao espaço em arena do Teatro Opinião, que por sua tipologia solicitava a instauração de uma cenografia que permitisse ao público a visibilidade por três lados.

⁴¹⁴A partir de depoimento de Flaksman à autora.

O cubo foi disposto no centro da arena, diretamente sobre o piso original do palco, com uma das arestas posicionada à 90° em relação à parede do fundo. Cada face do cubo foi dividida ao meio, no sentido vertical, resultando em oito retângulos telados que podiam ser movimentados através de eixos pivotantes apoiados em um elemento tubular horizontal. O cubo foi sustentado por treliças de madeira em forma de “A”, denominadas em cenotecnia pelo termo “americanas”, que foram fixadas no teto do teatro, permitindo que o dispositivo tivesse estabilidade durante as movimentações, todas realizadas pelos próprios atores. Foi utilizado um sistema de contrapesos de chumbo que possibilitou que quatro retângulos fossem rotacionados para cima (ilustração 162), abrindo o cubo e proporcionando a circulação dos atores.



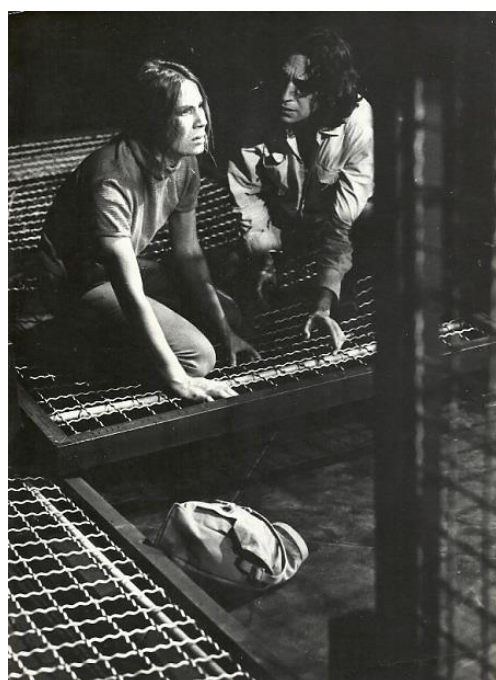
Ilustração 162 - Norma Bengell em cena de *Os convaléscentes* (1970). Dispositivo com as 04 “portas/asas” abertas. Acervo: Marcos Flaksman.

As outras quatro peças retangulares foram projetadas para realizar a rotação para baixo, três no sentido externo e uma no sentido interno do cubo, funcionando, ao serem abaixadas, como um suporte que poderia servir de cama, banco ou rampa. Assim, a estrutura oferecia várias possibilidades de transformação, desde a posição fechada até a amplitude proporcionada pela abertura das faces.



Ilustração 163 – Norma Bengell e Renata Sorrah em cena de *Os convalescentes*. Acervo: Marcos Flaksman.

O uso de quatro meias-faces do cubo como suportes onde os atores poderiam sentar, deitar ou caminhar (ilustrações 163, 164 e 165), suprimiu da cenografia mobiliário e adereços cênicos. O dispositivo continha em si estes elementos, que eram revelados ao público através de modificações na posição dos retângulos de tela que formavam suas faces. Essa integração entre o corpo do ator e o cenário, resultado de um trabalho em conjunto entre direção, cenógrafo, coreógrafo e elenco, foi um aspecto que potencializou a força da cenografia na encenação.



Ilustrações 164 e 165 – Renata Sorrah e Emílio di Biasi em cena de *Os convalescentes* (1970).
Arquivo: Marcos Flaksman.

Para conseguir um perfeito funcionamento do dispositivo cênico e possibilitar a integração entre o espaço e os atores, Flaksman entrou no teatro dezesseis dias antes da estreia. A montagem se iniciou no dia 04 de maio de 1970, e, depois de erguida a estrutura básica, os trabalhos se alternaram entre o ajuste dos contrapesos de chumbo das faces que subiam, feitos por Marcos e o cenotécnico René Magalhães, e as marcações das movimentações de cada cena por Gilda Grillo, Klaus Viana e os atores. O tom do trabalho coletivo pode ser observado na notícia publicada por Moli Ferreira, no Correio da Manhã:

O Teatro Opinião está desde segunda feira última por conta de Gilda Grillo e seu grupo. Há muito trabalho de cenografia (Marcos Flaksman) à realizar. Os ensaios, inclusive os de expressão corporal (Klaus Viana) seguem pela madrugada à dentro. Gente jovem que faz teatro por amor, por idealismo. Por essas e outras é que essa arte é eterna (FERREIRA, Correio da Manhã, 09/05/1970).

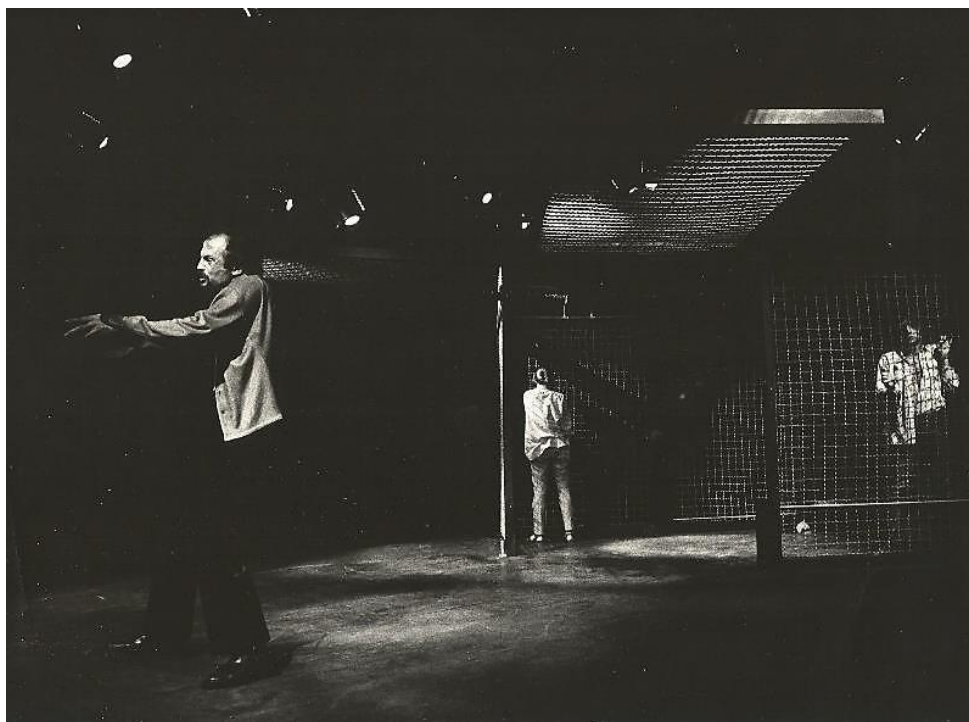


Ilustração 166 – Lourival Pariz, Renata Sorrah e Emílio di Biasi em cena de *Os convalescentes* (1970).
Acervo: Marcos Flaksman

A opinião dos críticos:

José Arrabal reforçou o aspecto de integração entre o ator e o espaço cênico ao enaltecer a direção “inventiva” de Gilda Grillo em um trabalho “que se ajusta como poucos” à cenografia: “O espetáculo tem em sua composição marcações cuidadosas; também utiliza com oportuna segurança o cenário de Marcos Flaksman, puro no que tem de plástico-prático, ou a música programada para cada momento” (ARRABAL, O Jornal, 06/06/1970).

Oscar Araripe fez uma crítica positiva à cenografia de *Os convalescentes*:

(...) uma das mais belas e inventivas criações cênicas que temos visto. Funcionalmente dispensa considerações de ordem técnica, é engenhosamente correta. Subjetivamente me agrada muito: faz da redoma proustiana de vidro algo estranhamente metálico e forte, uma redoma mais próxima à nossa sensibilidade e menos literária, mais presente e menos mítica (ARARIPE, *Correio da Manhã*, 26/05/1970).

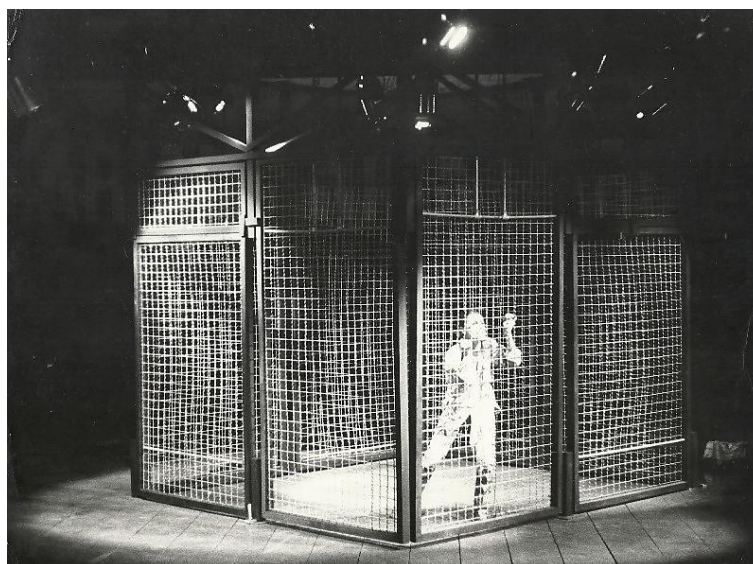


Ilustração 167 - *Os convalescentes*. Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman.

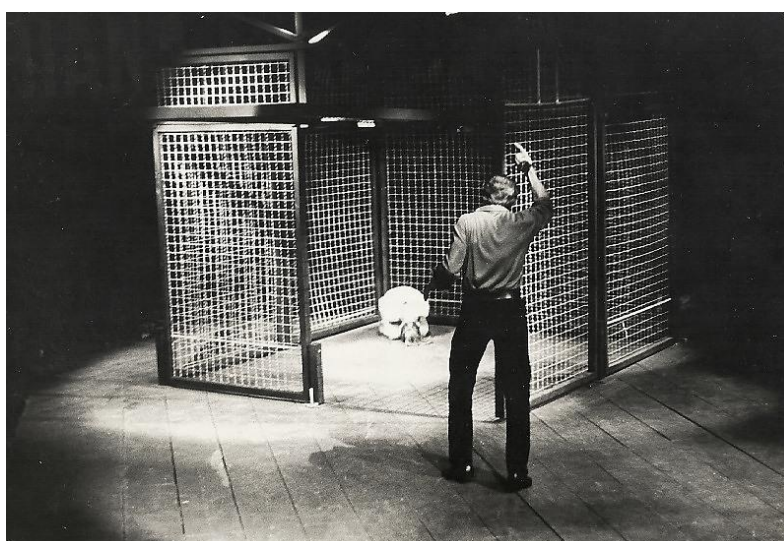


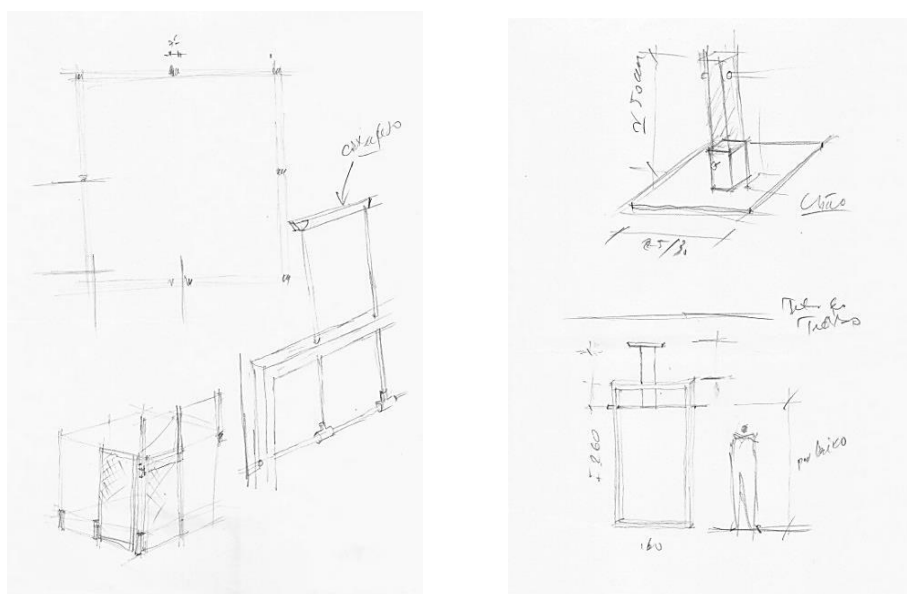
Ilustração 168 - *Os convalescentes*. Fotografia de cena. Acervo: Marcos Flaksman.

A construção da cenografia – técnicas e materiais.

A aparência metálica do cenário, estruturado em sarrafos de madeira⁴¹⁵, foi alcançada através do emprego da tela de metal e da pintura na cor cinza chumbo.

⁴¹⁵O tubo de aço carbono, um tipo de ferro bastante resistente conhecido como metalon e muito utilizado atualmente para estruturar projetos cenográficos, não existia no mercado em 1970: O produto começou a ser fabricado no Brasil no início da década de 1980.

O sistema de contrapeso do cubo foi ajustado no teatro através da adição individual de faixas de chumbo, em quantidade suficiente para produzir o equilíbrio entre o peso da peça e do chumbo. Assim, quando a peça saía do repouso (equilíbrio vertical) o contrapeso estava com a quantidade de chumbo necessária para que a peça ficasse na horizontal. Este mecanismo fazia a peça pivotar sobre ela mesma, funcionando como uma balança. Já as peças que se apoiavam no piso - depois que saíam da posição vertical - possuíam bases de apoio e não necessitavam dos contrapesos⁴¹⁶. Flaksman desenhou detalhes do dispositivo (ilustrações 169, 170 e 171):



Ilustrações 169 e 170 - Desenhos reconstrutivos da cenografia. Marcos Flaksman, 2017.

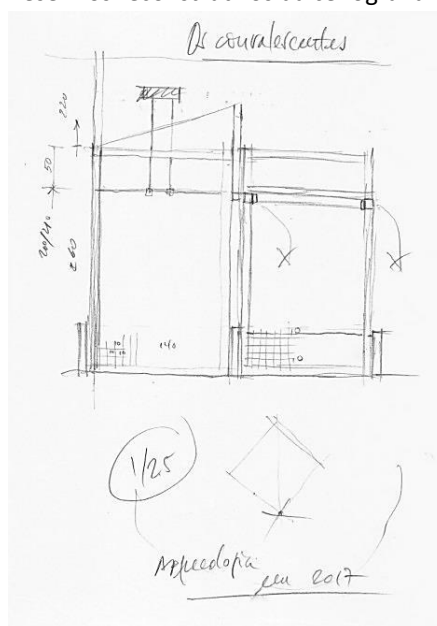


Ilustração 171 - Desenho reconstrutivo da cenografia. Marcos Flaksman, 2017.

⁴¹⁶A partir de depoimento de Flaksman à autora, em 07/05/2017.

Na montagem francesa, Flaksman precisou resolver um problema técnico: o local onde ocorreu a temporada de *Os Convalescentes*, o *Le Ranelagh*, era um espaço que funcionava como teatro e cinema: possuía o palco e ao fundo deste havia a tela para projeção dos filmes. Ao fazer a visita técnica, Marcos percebeu que o espaço não permitia a montagem do dispositivo cênico, que precisava ser fixado no teto como na montagem realizada no Teatro Opinião. A solução foi construir, aproveitando o pé direito alto do local, uma ponte de ferro apoiada em duas torres laterais, e encomendar algumas peças específicas para fixar o cenário nesta ponte suspensa. Assim, o cenário precisou ser fixado e retirado todas as noites em que houve espetáculo, pois não podia ocultar a tela nos períodos em que o espaço funcionava como cinema.

Marcos Flaksman foi atraído, desde as suas primeiras experiências como cenógrafo, pela utilização da geometria no palco e pelas possibilidades cênicas da iluminação, na criação do *espaço irreal*⁴¹⁷. O cenário geométrico de *Os convalescentes*, instaurado no centro da arena sem a utilização de nenhum tipo de recurso para ocultar partes da sala ou da estrutura, a opção de não utilizar objetos reais (mobiliário e decoração) e a funcionalidade do dispositivo cênico, cuja estrutura era manipulada pelo próprio ator, confirma e reflete seu interesse pelas teorias e pela estética construtivista. A própria ideia de máquina⁴¹⁸ - um cubo metálico que pode ser movimentado através da intervenção do ator - também pode ser associada à estética construtivista russa, que colocou em cena uma combinação de engrenagens com seus mecanismos à mostra, numa alusão crítica ao mundo industrial.

A cenografia de estética evidentemente construtivista de *Os convalescentes* possui, na sua realização, uma solução que faz oposição às teorias do movimento: a estrutura é fixada pela sua parte superior. Um dos pressupostos fundamentais do espetáculo construtivista russo era que a cenografia não utilizasse elementos suspensos em um teto. Meyerhold acreditava que a cenografia, ao ser apoiada somente no piso, se tornava independente do equipamento técnico da caixa cênica italiana, podendo ser montada em qualquer lugar. Flaksman não teve nenhuma preocupação em seguir as regras do movimento russo, criando uma cenografia de estética construtivista que, sem nenhum tipo de indicação decorativa, sugeriu o apartamento e as ruas de San Vicente,

⁴¹⁷Em depoimento à autora em 30/06/2017.

⁴¹⁸Termo utilizado por Marcos Flaksman para designar este cenário em entrevista datada de 1976. Vale lembrar que PICCON-VALLIN (2006) também utilizou essa palavra para definir a cenografia de *O corno magnífico*, encenado por Meyerhold em 1922, quando afirmou que “A cenografia de *O corno magnífico* é um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator”.

que poderiam ser de qualquer outra cidade oprimida por uma ditadura. O artista declarou: “Essa peça se passa no universo. A identidade do lugar não importa. Eu era um ‘homem do mundo’, eu, o Zé Vicente... sem falar nas moças, que eram [do mundo] sem dúvida nenhuma” (FLAKSMAN, depoimento à autora, 2017).

A prática cenográfica e o contato do artista com as vanguardas do teatro mundial na experiência europeia de 1967/1968 tinham contribuído para o aprimoramento do seu pensamento estético e o alcance de uma maturidade técnica. Flaksman percebeu, no processo de criação e construção desta cenografia, a relevância da sua proposta cênica e a importância desse trabalho dentro do seu percurso de artista cênico⁴¹⁹. Seis anos após esta montagem, ao ser perguntado sobre o papel da cenografia na construção do espetáculo⁴²⁰, o artista citou como exemplo o dispositivo de *Os convaléscentes*, afirmando que

(...) o fato de todos os espaços serem sugeridos por uma máquina colocada no centro do palco definia uma linguagem que iria ser colocada no decorrer do espetáculo. A revelação de uma estrutura cênica define muito a linguagem com que o espetáculo foi construído. (FLAKSMAN, O Globo, 23/08/1976).

O espaço geométrico em constante transformação criado por Flaksman propôs uma linguagem para a encenação, apoiou as performances dos atores e contribuiu para a força dramática do espetáculo, compondo imagens sugestivas que remetiam tanto ao enclausuramento psicológico das personagens como aos becos devastados de uma cidade assolada pela violência. A cenografia também foi propulsora de uma forma de atuação: ao conceber o *apartamento* como um espaço simbólico, foi dada aos atores a opção por uma liberdade de gestual que rompia com os cânones da interpretação realista, reafirmando através de uma postura corporal expressiva, os sentimentos das personagens. A posição expressiva do ator na ilustração 172 serve de exemplo.

O cubo liberava os atores de atitudes realistas, porque o que eles diziam na peça, era o que eles diriam num apartamento. Então eles diziam as mesmas coisas só que a exacerbação, o tipo de conversa, a atitude, podia ser altamente teatralizada não somente por causa do apoio, e a jaula era um deles, como por conta da postura (FLAKSMAN, depoimento à autora, 07/05/2017).

⁴¹⁹Em depoimento, Marcos destacou que, em meio à incompreensão que sentiu em relação ao valor desse trabalho, recebeu um telefonema de cumprimentos de Helio Eichbauer, logo após este assistir à montagem, telefonema que representou um retorno importante e inesquecível.

⁴²⁰Jornal O Globo. Rio de Janeiro-RJ. *O que é um cenógrafo?* Reportagem: Elias Fajardo da Fonseca. Data: 23/08/1976. Arquivo: FUNARTE/ CEDOC.

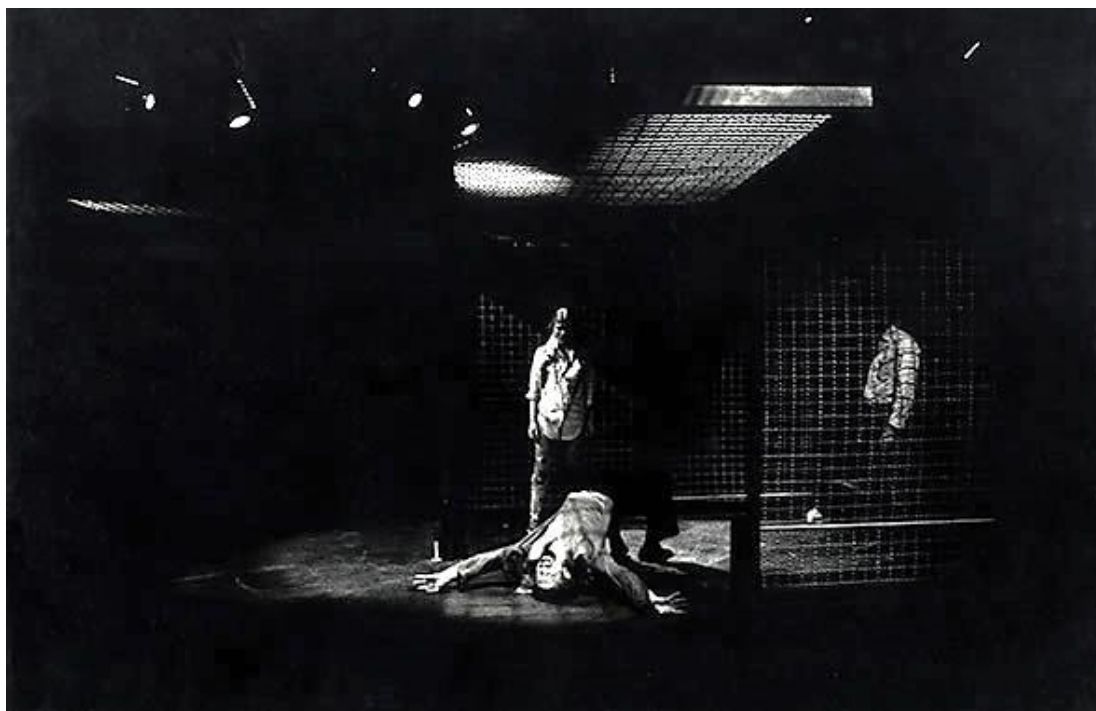


Ilustração 172 - *Os convalascentes*. Fotografia de cena.
Acervo: Marcos Flaksman.

Instrumentos da análise da cenografia.

A análise da cenografia de *Os convalascentes* se baseou na iconografia existente, nos depoimentos do artista e nas críticas e matérias jornalísticas publicadas sobre o espetáculo. O projeto cenográfico, que possivelmente continha planta, desenhos técnicos e croquis, foi extraviado. O percurso de criação desta cenografia foi feito a partir de indicações do cenógrafo, da observação atenta às fotografias de cena, das medidas do espaço cênico do Teatro Opinião e de rascunhos feitos por Marcos Flaksman com o intuito de lembrar e esclarecer a construção e os mecanismos existentes no cenário. Estes esboços e as medidas sugeridas foram definidores de uma reconstrução da cenografia em um modelo reduzido (ilustrações 173 e 174). A maquete funcionou, neste caso, como uma ferramenta que permitiu um reencontro, por parte do artista, com as soluções técnicas e possibilidades cênicas existentes no cenário original, e como resgate e registro tridimensional de uma cenografia histórica. Assim como a confecção de uma maquete física, ainda no campo projetual, pode funcionar como uma ferramenta que permite a percepção do espaço com acuidade, contribuindo para a construção de uma cenografia própria às demandas da encenação, a reconstrução de uma cenografia através da feitura de uma maquete provoca o ressurgimento de questões próprias ao processo de construção do cenário original e auxilia na compreensão da disposição daquele cenário no espaço cênico. No caso de *Os convalascentes*, o modelo

reduzido também auxiliou na compreensão dos movimentos de cada face do cubo e permitiu visualizar uma combinação de posições que não foram registradas nas fotografias de cena, assim como norteou a feitura dos desenhos técnicos (páginas 289 à 298) que integram a *arqueologia* deste espetáculo.



Ilustração 173 - Maquete da cenografia de *Os Convalescentes* (2018).
Confecção: Andrea Renck. Foto: Samanta Toledo.

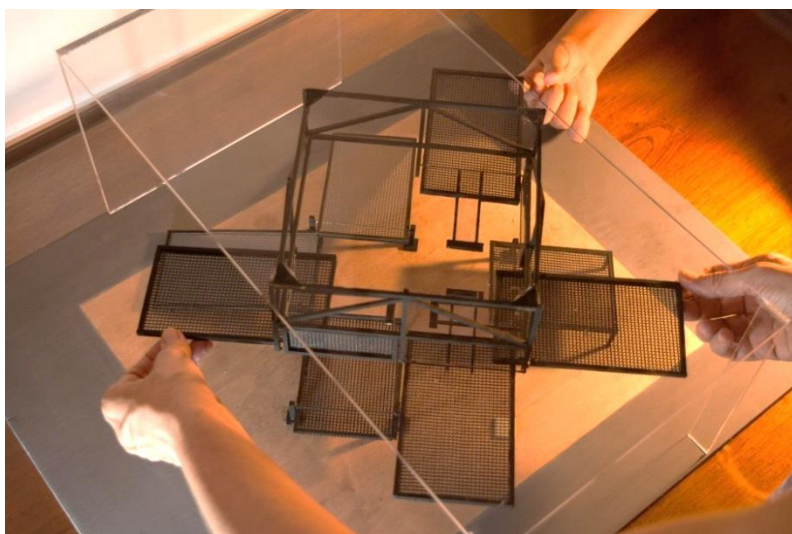


Ilustração 174 - Maquete da cenografia de *Os Convalescentes* (2018).
Confecção: Andrea Renck. Foto: Samanta Toledo.

A tensão existente no texto se refletiu na opressão imposta pelos limites telados do cubo, cuja forma quando fechado remetia à uma jaula (ilustração 176). A imagem poética criada pelo dispositivo cênico reforçou a falta de perspectiva das personagens, confinadas na sua casa-prisão. A cenografia de *Os convalescentes* simbolicamente reflete o texto visceral de José Vicente e pode espelhar também o momento histórico do Brasil pós 1968, com a falta de perspectivas em relação ao cerceamento da atividade intelectual no país.

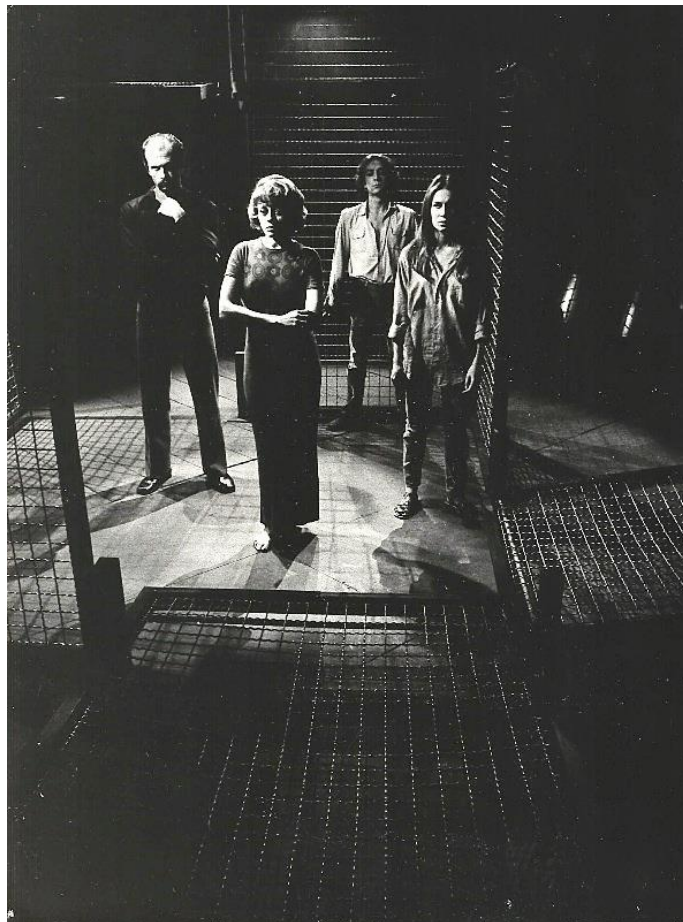


Ilustração 175 - Fotografia do elenco no cenário de *Os convalescentes* (1970).
Acervo: Marcos Flaksman.

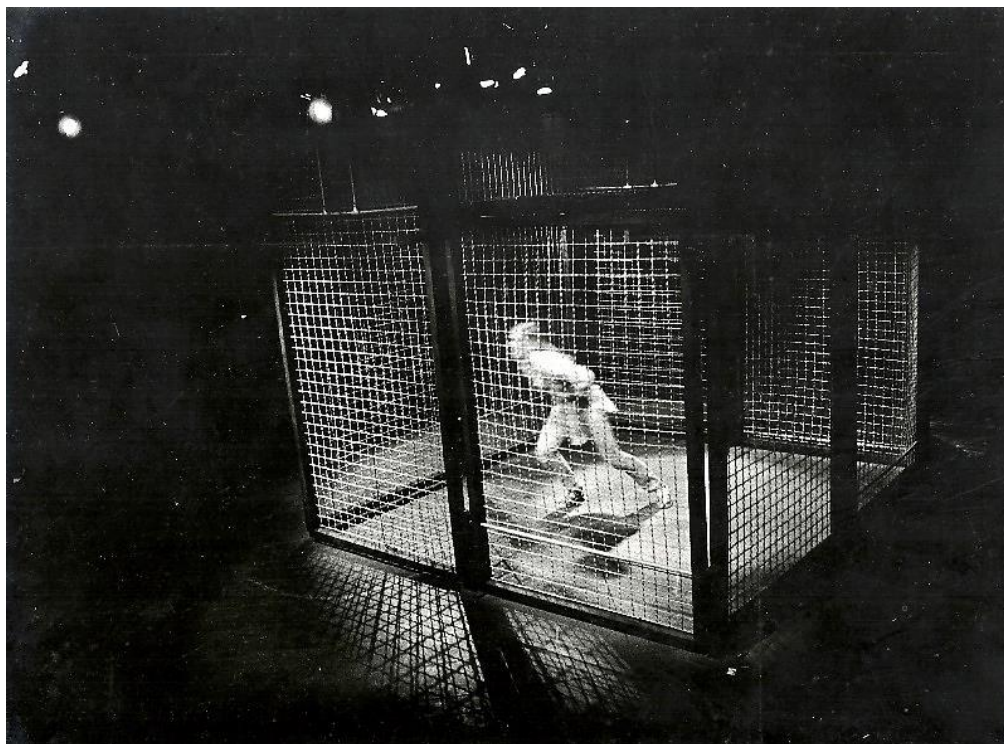
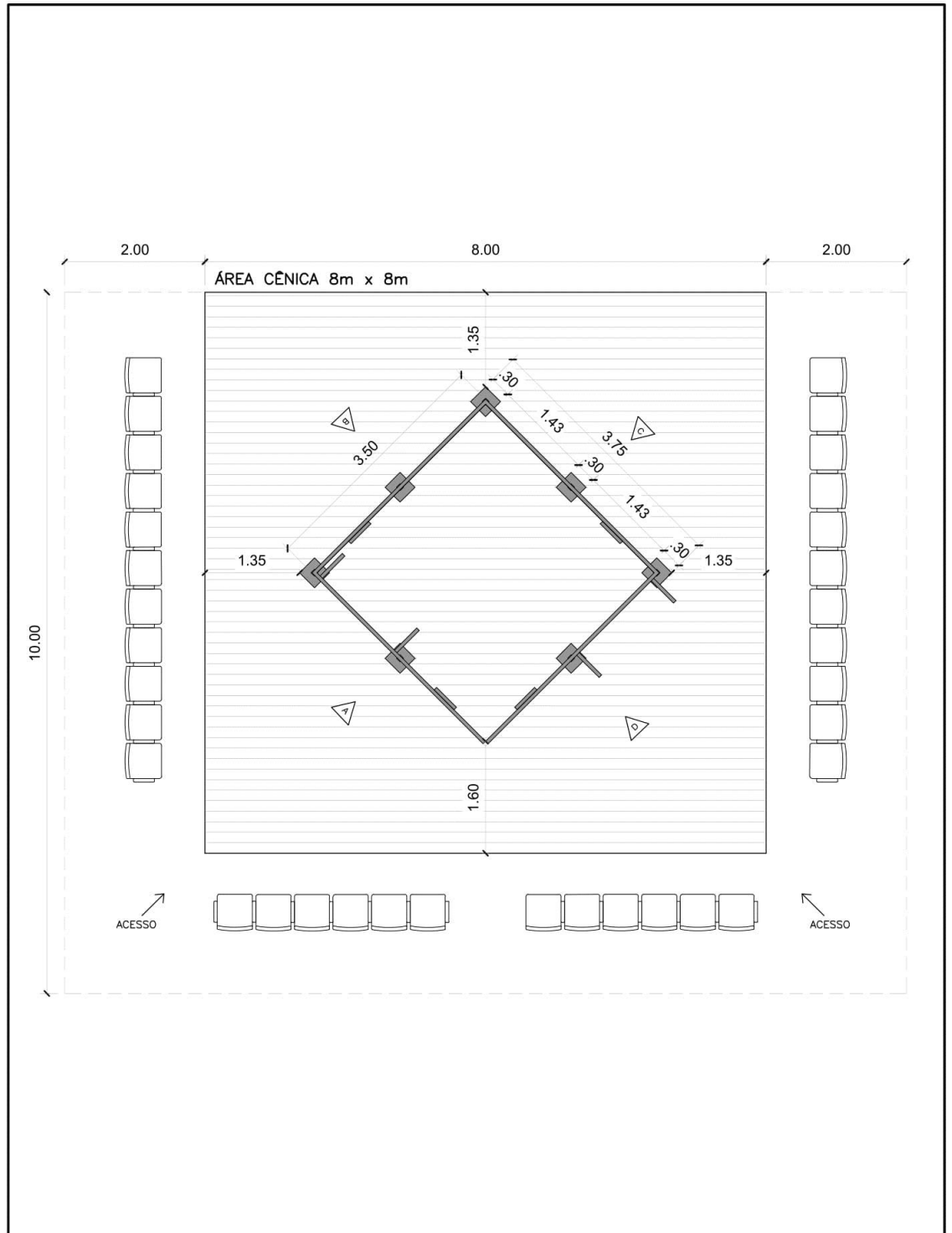
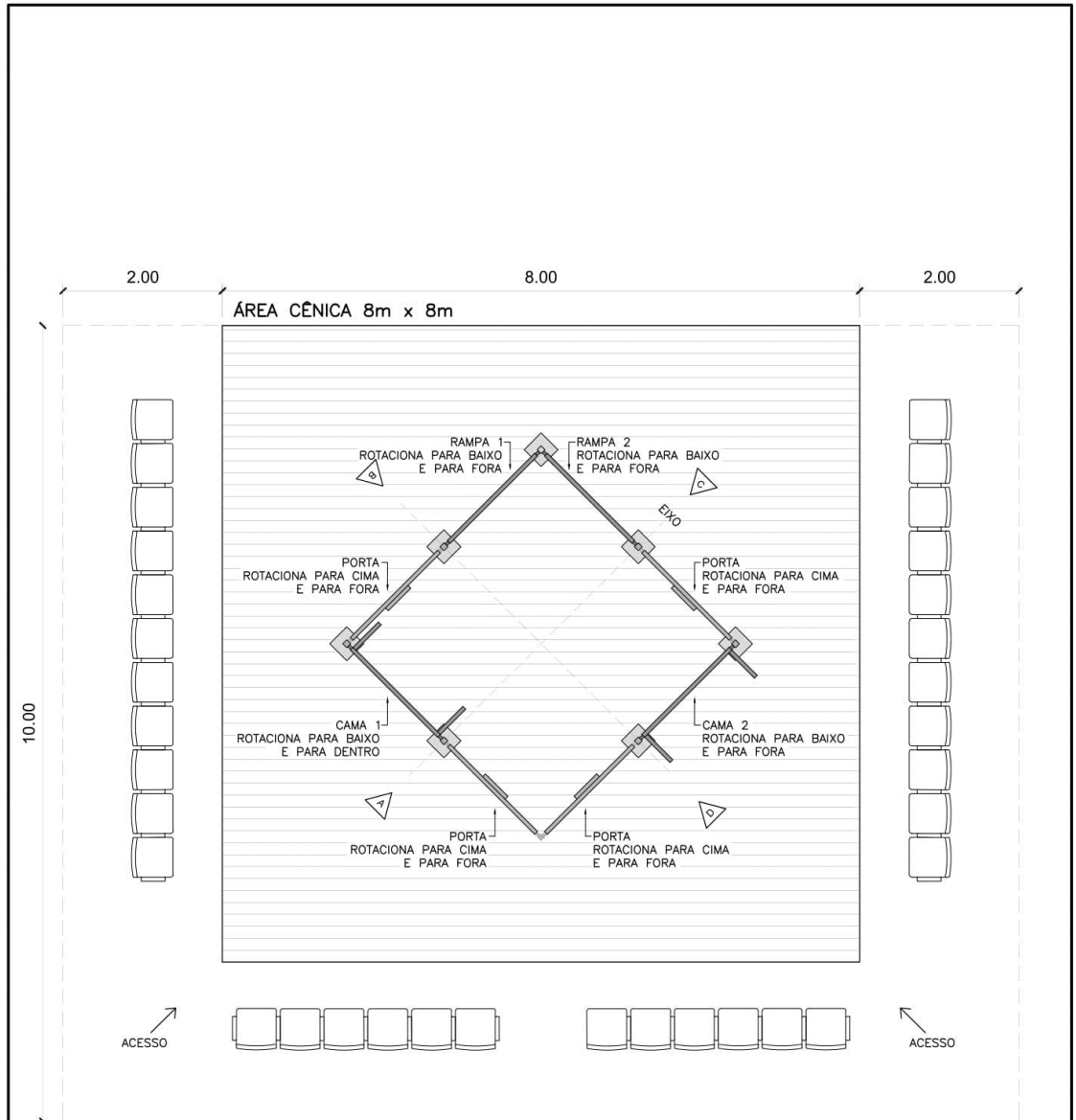


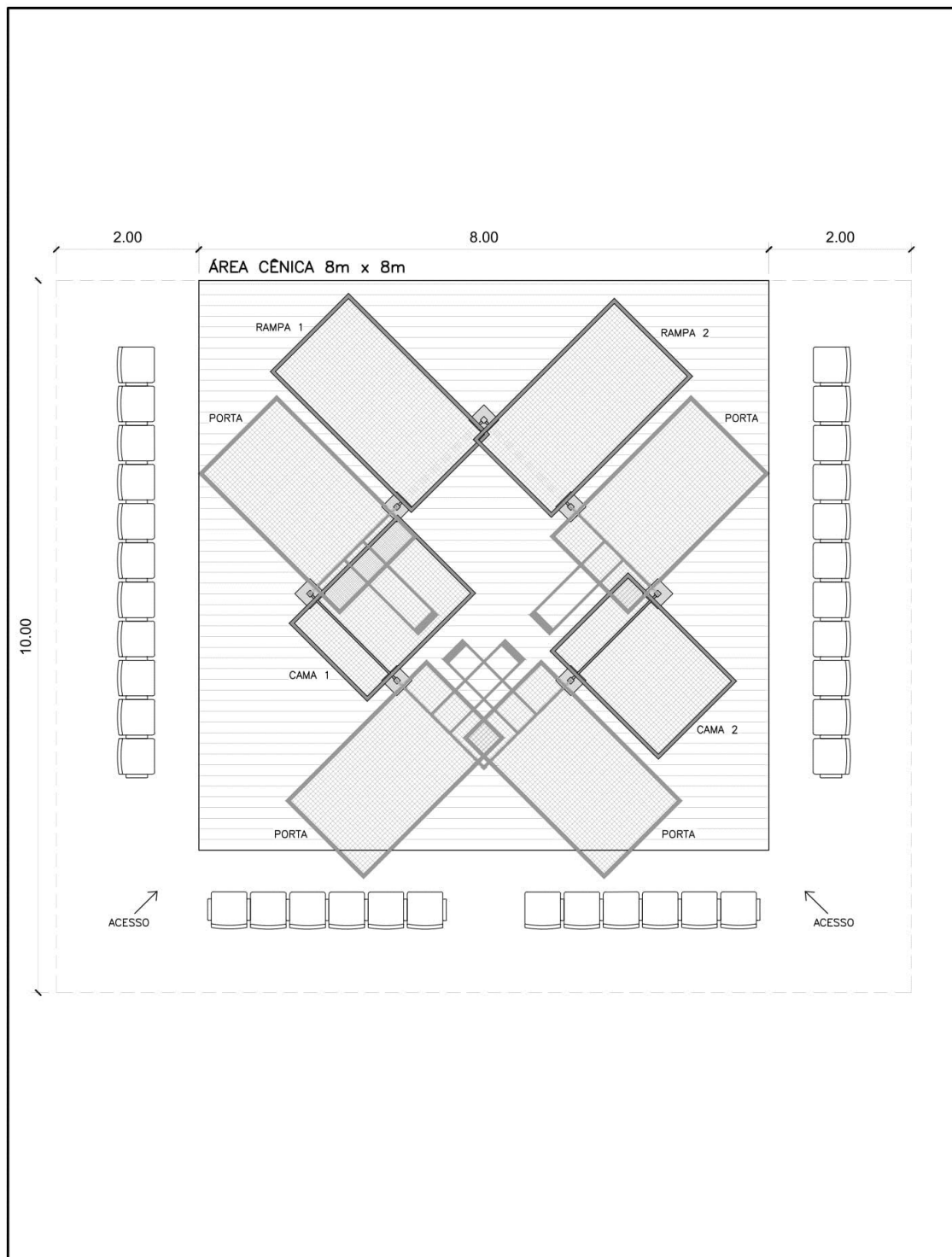
Ilustração 176 - Cena de *Os convalescentes* (1970).
Acervo: Marcos Flaksman.



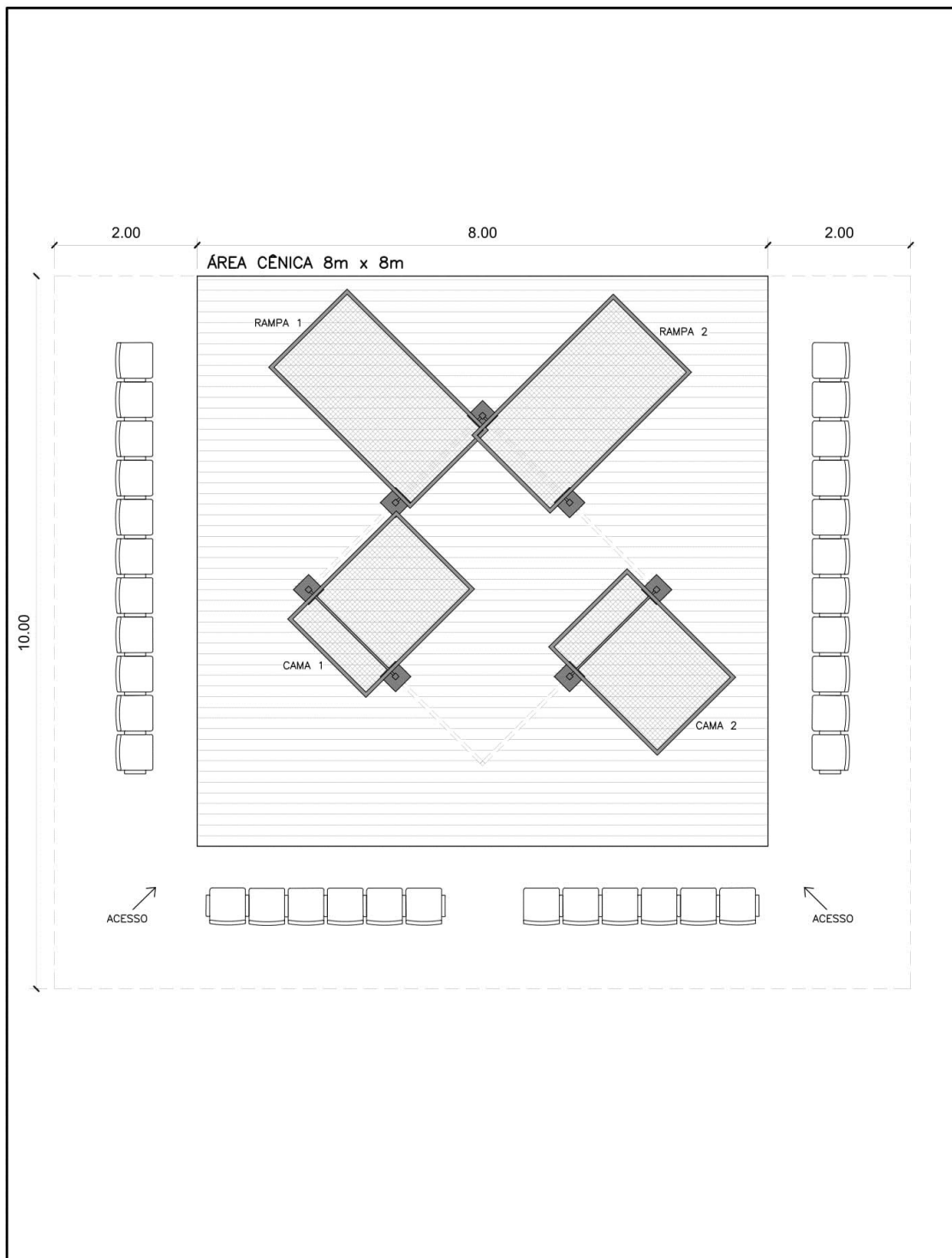
Título: "Os Convallescentes", de José Vicente		1
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Planta de palco		
Cenografia: Marcos Flaksman		Direção: Gilda Grillo
Pesquisa: Andréa Renck		Desenho: Thais Charret
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/75



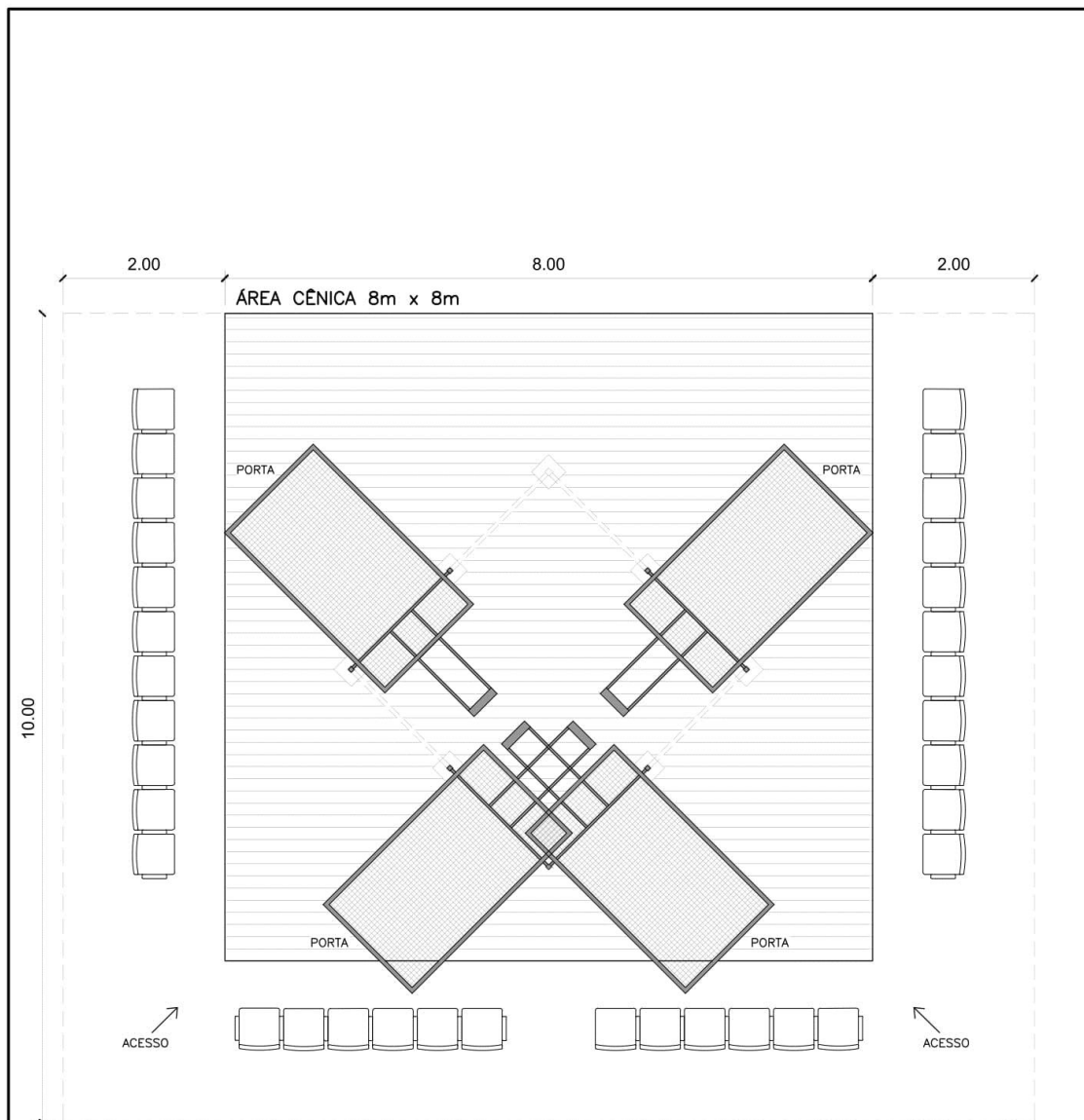
Título:	"Os Convalescentes", de José Vicente		2
Teatro:	Teatro Opinião - RJ		
Prancha:	Planta de palco com dispositivo cênico fechado		
Cenografia:	Marcos Flaksman	Direção:	Gilda Grillo
Pesquisa:	Andréa Renck	Desenho:	Tháís Charret
Data da Reconstrução:	Novembro/2018	Data da Montagem:	Maio/1970
		Escala:	1/75



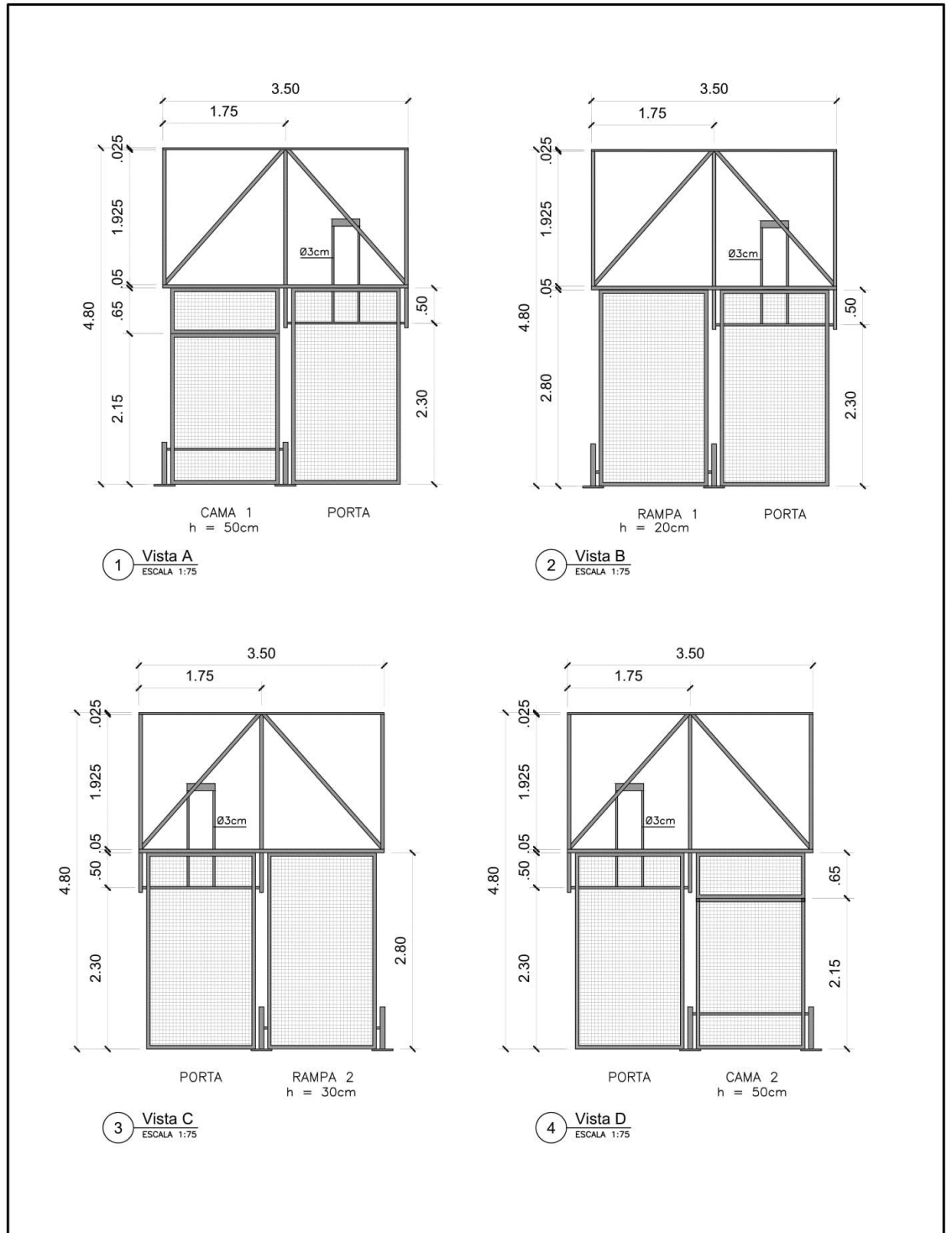
Título: "Os Convalescentes", de José Vicente		3
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Planta de palco com dispositivo cênico aberto		
Cenografia: Marcos Flaksman	Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa: Andréa Renck	Desenho: Thais Charret	
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/75



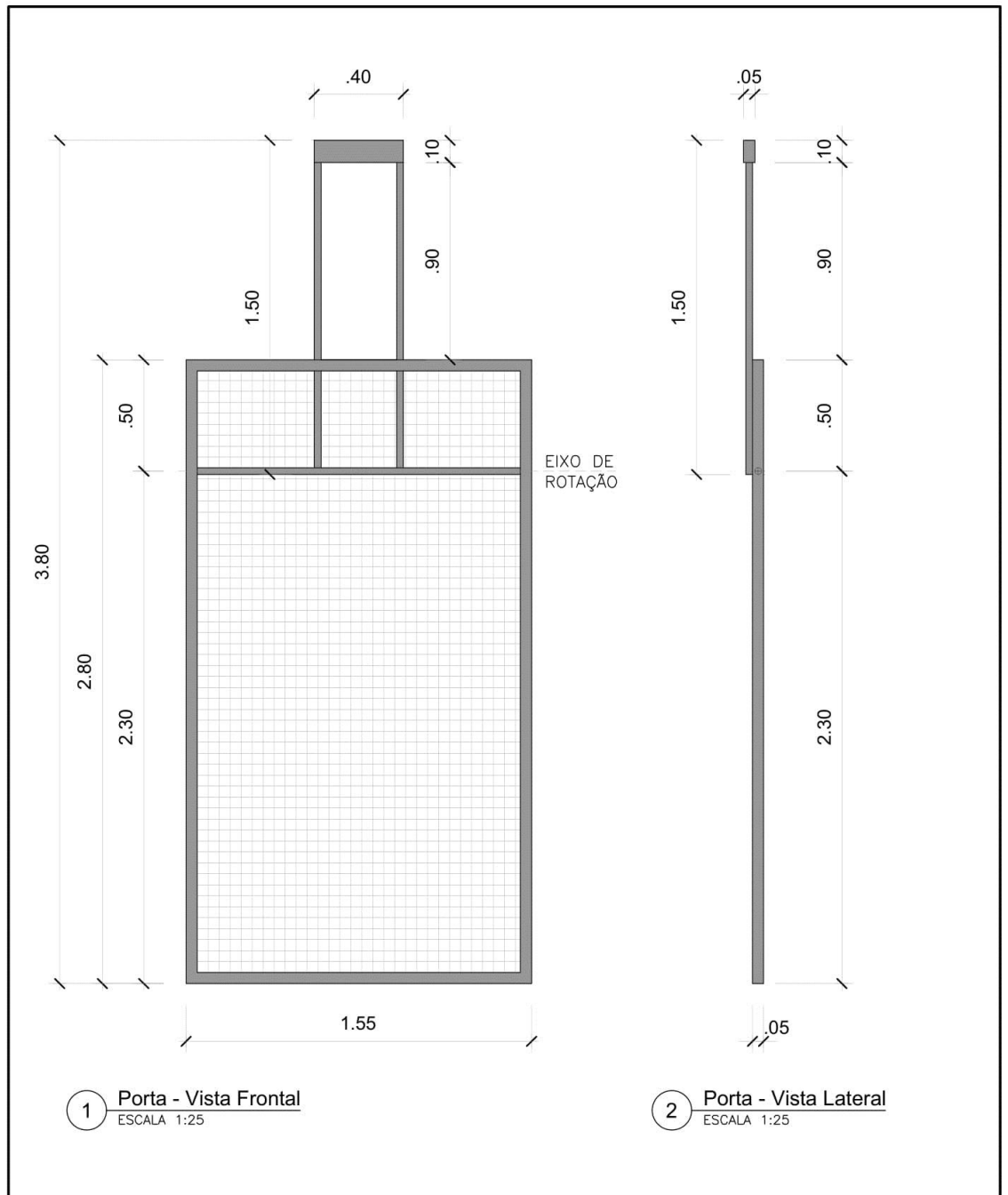
Título: "Os Convalescentes", de José Vicente		4
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Planta de palco - Camas e Rampas		
Cenografia: Marcos Flaksman	Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa: Andréa Renck	Desenho: Thais Charret	
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/75



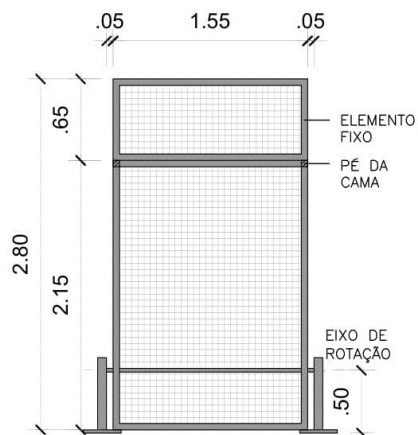
Título: "Os Convalescentes", de José Vicente		5
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Planta de palco - Portas (asas)		
Cenografia: Marcos Flaksman		Direção: Gilda Grillo
Pesquisa: Andréa Renck		Desenho: Thais Charret
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/75



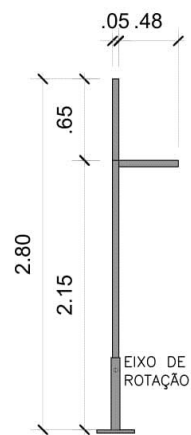
Título: "Os Convallescentes", de José Vicente		6
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Vistas		
Cenografia: Marcos Flaksman	Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa: Andréa Renck	Desenho: Thaís Charret	
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/75



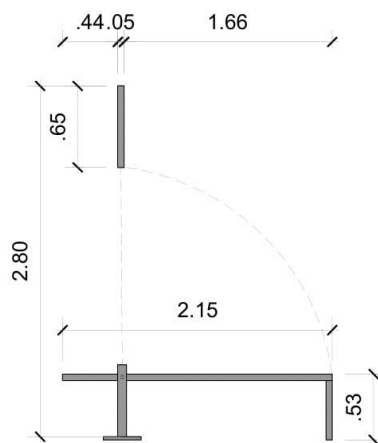
Legenda: - Medidas em metro - Quantidade de elementos: 4 - Rotação ao redor do eixo para abertura e fechamento dos elementos		- Todas as portas abrem para a parte externa da estrutura - Tela com malha 5cm x 5cm - Contrapeso com estrutura tubular vazada Ø3cm	
Título: "Os Convalescentes", de José Vicente			7
Teatro: Teatro Opinião - RJ			
Prancha: Detalhamentos - Portas			
Cenografia: Marcos Flaksman		Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa: Andréa Renck		Desenho: Thaís Charret	
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/25	



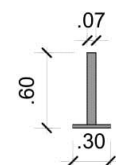
1 Cama - Vista Frontal
ESCALA 1:50



2 Cama - Vista Lateral (fechada)
ESCALA 1:50



3 Cama - Vista Lateral (aberta)
ESCALA 1:50



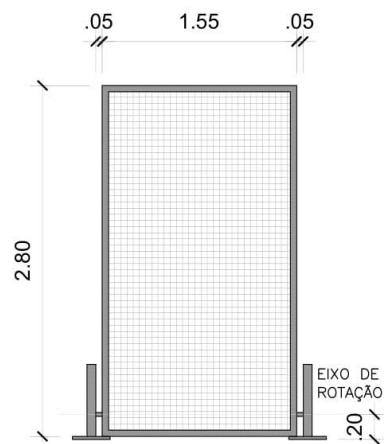
4 Base (perna)
ESCALA 1:50

Legenda:

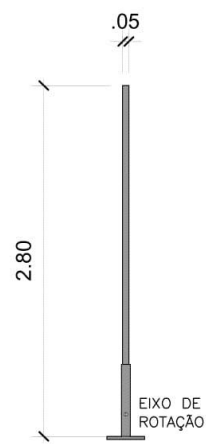
- Medidas em metro
- Quantidade de elementos: 2
- Rotação ao redor do eixo para abertura e fechamento dos elementos

- Uma cama abre para a parte interna da estrutura (Cama 1) e a outra para a parte externa (Cama2)
- Tela com malha 5cm x 5cm
- Quantidade de bases: 7 (base quadrada 30cm x 30cm / h=60cm)

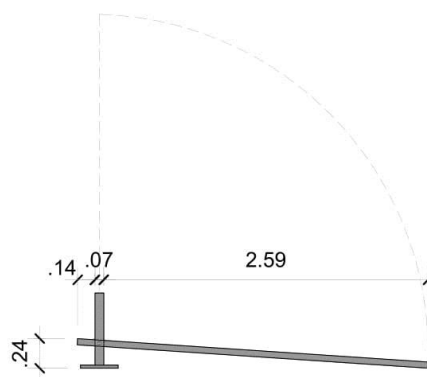
Título:		"Os Convalescentes", de José Vicente		8
Teatro:		Teatro Opinião - RJ		
Prancha:		Detalhamentos - Camas		
Cenografia:		Marcos Flaksman	Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa:		Andréa Renck	Desenho: Thaís Charret	
Data da Reconstrução:		Data da Montagem:		Escala:
Novembro/2018		Maio/1970		1/50



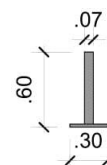
1 Rampa 1 - Vista Frontal
ESCALA 1:50



2 Rampa 1 - Vista Lateral (fechada)
ESCALA 1:50



3 Rampa 1 - Vista Lateral (aberta)
ESCALA 1:50



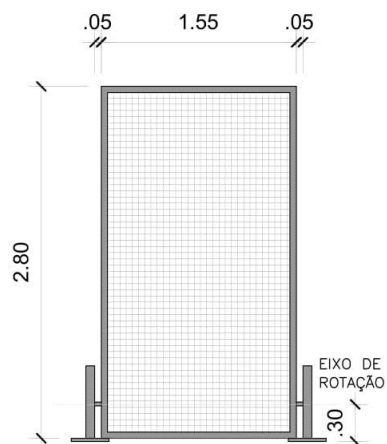
4 Base (perna)
ESCALA 1:50

Legenda:

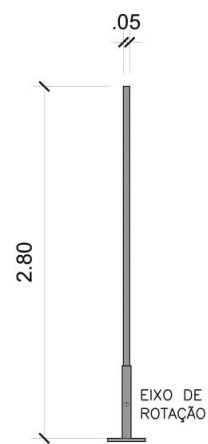
- Medidas em metro
- Quantidade de elementos: 1
- Rotação ao redor do eixo para abertura e fechamento dos elementos

- As rampas abrem para a parte externa da estrutura
- Tela com malha 5cm x 5cm
- Quantidade de bases: 7 (base quadrada 30cm x 30cm / h=60cm)

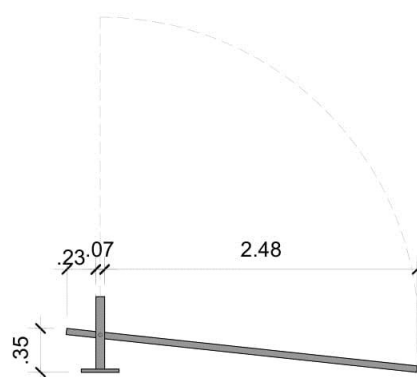
Título: "Os Convalescentes", de José Vicente		9
Teatro: Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Detalhamentos - Rampa 1		
Cenografia: Marcos Flaksman	Direção: Gilda Grillo	
Pesquisa: Andréa Renck	Desenho: Thaís Charret	
Data da Reconstrução: Novembro/2018	Data da Montagem: Maio/1970	Escala: 1/50



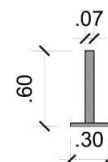
1 Rampa 2 - Vista Frontal
ESCALA 1:50



2 Rampa 2 - Vista Lateral (fechada)
ESCALA 1:50



3 Rampa 2 - Vista Lateral (aberta)
ESCALA 1:50



4 Base (perna)
ESCALA 1:50

Legenda:

- Medidas em metro
- Quantidade de elementos: 1
- Rotação ao redor do eixo para abertura e fechamento dos elementos

- As rampas abrem para a parte externa da estrutura
- Tela com malha 5cm x 5cm
- Quantidade de bases: 7 (base quadrada 30cm x 30cm / h=60cm)

Título:		"Os Convalescentes", de José Vicente		10
Teatro:		Teatro Opinião - RJ		
Prancha: Detalhamentos - Rampa 2				
Cenografia:		Marcos Flaksman		Direção:
Pesquisa:		Andréa Renck		Desenho:
Data da Reconstrução:		Data da Montagem:		Escala:
Novembro/2018		Maio/1970		1/50

CAPÍTULO 9.

ESTUDO DE CASO 4: *RASGA CORAÇÃO*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO.

9.1. Histórico da peça.

*“Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o Coração, vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar”*

(Catulo da Paixão Cearense / Anacleto Medeiros - música *Rasga o Coração*, 1912).

Rasga Coração, a peça teatral, conta com vasto material publicado sobre seu autor, o texto e as condições peculiares em que foi escrito, assim como significativa fortuna crítica e registros fotográficos do espetáculo, inclusive em cores, refletindo sua relevância dentro da historiografia teatral brasileira e facilitando o entendimento sobre a montagem original de José Renato (1926-2011)⁴²¹.

Rasga Coração, título retirado da letra de Catulo da Paixão Cearense para a música composta por Anacleto Medeiros, foi a peça derradeira de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), o Vianninha. O dramaturgo finalizou a obra ditando o texto para um gravador⁴²², três meses antes de falecer vítima de câncer no pulmão, em julho de 1974. Para a escrita da peça, iniciada em 1971, Vianninha realizou uma ampla pesquisa sobre a história política e social do Brasil desde as primeiras décadas do século XX até o ano de 1970. O autor chegou a divulgar o primeiro ato para grupos seletos⁴²³, antes de empreender as suas duas últimas lutas: a primeira, fundamental, contra o estágio avançado da sua doença, e a segunda, contra o pouco tempo que lhe restava para concluir o segundo ato da peça.

⁴²¹José Renato Pécora foi criador do Teatro de Arena, em 1953, onde dirigiu espetáculos como *Eles não usam black-tie* (1958), *Revolução na América do sul* (1960) e *Os fuzis da Sra. Carrar* (1962). Foi diretor do Teatro Nacional de Comédia (RJ) entre 1961 e 1964, e lecionou direção teatral na Escola de Teatro da UNIRIO entre 1970 e 1996.

⁴²²A cena final está registrada em um caderno pautado, à caneta, datada de 23/04/1974. Deocélia Vianna, mãe do autor, fazia a transcrição das fitas, datilografava e levava o texto para Vianninha fazer as correções à mão. Fonte: Jornal do Brasil. *Oduvaldo Vianna Filho. A paixão do encontro do intelectual com o povo*. Autor: Mary Ventura. Data: 6/10/1979. Acervo: Marcos Flaksman.

⁴²³No início de 1974 Vianninha fez uma leitura no Teatro Paiol-SP, com as presenças de José Renato, Sábado Magaldi, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli, entre outros. Fonte: Jornal do Brasil-RJ. *Oduvaldo Vianna Filho. A paixão do encontro do intelectual com o povo*. Autor: Mary Ventura. Data: 06/10/1979. Acervo: Marcos Flaksman.

Segundo matéria jornalística de Bruno Cattoni⁴²⁴, Vianninha reescreveu o primeiro ato em 1973, passando por várias versões. Com a versão definitiva do primeiro ato pronta, não pôde dedicar-se à escrita do segundo por causa do tratamento de saúde nos EUA. Quando retornou, tinha o texto todo na cabeça e o escreveu nas condições mencionadas. Pela urgência e pela própria situação do dramaturgo no momento da escrita, o segundo ato de *Rasga Coração* é considerado mais emotivo e menos técnico que o primeiro⁴²⁵.

Com o texto finalizado em mãos, José Renato enviou uma cópia de *Rasga Coração* para o Departamento de Censura, recebendo como resposta quase imediata a sua proibição. Vianninha faleceu sem saber da interdição: para preservar o amigo, em seus últimos dias de vida, José Renato afirmou que a peça tinha sido liberada⁴²⁶.

Em abril de 1975, inscrito pela viúva do autor, o texto saiu vencedor do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT)⁴²⁷, relativo a 1974, por unanimidade da Banca Avaliadora, composta por Celso Nunes, Gianni Ratto, Hermilo Borba Filho, Ilka Marinho Zanotto e Yan Michalski. O SNT era um órgão do Ministério da Cultura, cujo ministro, Ney Braga⁴²⁸, declarou na época da premiação:

Rasga Coração surpreende, emociona e ensina. Faz com que reflitamos sobre os problemas que marcam a sociedade brasileira. Oduvaldo Vianna Filho mostrou-me, com sua peça, o quanto é necessário que a ação política encare, como um todo, o homem e seu problema desde os problemas íntimos e domésticos aos grandes problemas sociais - sem o que caímos no vazio da atividade puramente teórica e perdemos a dimensão humana que deve ser o fundamento para quem faz política (BRAGA, 1975)⁴²⁹.

Rasga Coração foi escolhido o melhor texto teatral, entre 371 concorrentes. No momento seguinte à premiação, num ato contraditório, o texto foi censurado

⁴²⁴Fonte: Tribuna da Imprensa - RJ. Autor: Bruno Cattoni. Data: 08/10/1979. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

⁴²⁵"Ele estava com um distanciamento da vida, podia vê-la melhor. Por isso o segundo ato é mais um jorro emocionado". JOSÉ RENATO, em depoimento a Bruno Cattoni. Fonte: Tribuna da Imprensa-RJ. Data: 08/10/1979. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

⁴²⁶"O Vianninha morreu achando que a gente tinha começado os ensaios. Eu dizia pra ele, já no hospital: Vamos começar os ensaios! Mas a peça estava proibida..." (JOSÉ RENATO *In*: Revista Folhetim N°26, p. 107, julho-dezembro de 2007).

⁴²⁷O primeiro prêmio recebia CR\$ 50.000,00 e auxílio para a montagem da peça, além de sua publicação. Fonte: Correio Braziliense - DF. Data: 08/04/1975. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

⁴²⁸Ney Braga foi o principal responsável pela estreia da peça em Curitiba, em 1979, quando governou o Estado do Paraná.

⁴²⁹Fonte: Tribuna da Imprensa - RJ. Autor: Bruno Cattoni. Data: 08/10/1979. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

arbitrariamente⁴³⁰ e teve sua publicação, leitura pública e encenação proibidas em todo o território nacional. A oficialização da censura do texto integral de *Rasga Coração* - pela Divisão de Censura do Departamento da Polícia Federal - ocorreu em 1977.

Oduvaldo Vianna Filho tinha vencido esse mesmo concurso em vida, com a peça *Papa Highirte*, na edição anterior - ocorrida em 1968. O “Prêmio Serviço Nacional de Teatro” foi criado em 1963, na gestão de Roberto Freire (1927-2008)⁴³¹, para premiar textos inéditos de autores brasileiros⁴³², e esteve suspenso entre 1968 e 1974. As duas peças de Vianninha que venceram o concurso foram censuradas, situação que se repetiu com o texto vencedor de 1976 – *Patética*⁴³³, de João Ribeiro Chaves Netto – resultando na paralisação do concurso⁴³⁴.

A autoria de Vianninha, a temática do texto, as condições em que a peça foi escrita, a premiação no concurso do SNT e os comentários favoráveis de pessoas que tinham lido a peça, contribuíram para propagar *Rasga Coração* como a obra prima do teatro brasileiro pós 1964. Burlando a ordem dos censores, cópias datilografadas reproduzidas através de mimeógrafos e xerox, circularam de mão em mão, alcançando um grande número de leitores, gerando debates e leituras clandestinas, num movimento cultural de resistência democrática. Somente cinco anos depois de escrita, com o ato que revogou sua proibição - no ano da abertura política - *Rasga Coração* foi liberada para publicação e levada ao palco pela primeira vez. A encenação foi dirigida por José Renato, a quem Vianninha tinha confiado a peça, e que vinha lutando por sua liberação desde então⁴³⁵.

⁴³⁰Segundo o jornalista Mauro Martins Passos, José Renato afirmou que a censura da peça partiu de uma decisão pessoal do então Ministro da Justiça Armando Falcão. Falcão era ex-integralista: foi braço direito de Plínio Salgado, fundador da Ação Integralista Brasileira (AIB). Fonte: Jornal da República (SP), Segundo Caderno, p.11, Data: 14/09/1979. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

⁴³¹Após Freire, o SNT foi dirigido por Bárbara Heliadora (entre 1963 e 1967). Em 1974, o SNT estava sob a direção de Orlando Miranda, produtor teatral que realizou uma importante mediação entre a classe teatral e os militares.

⁴³²Os textos tinham que possuir duração mínima de 60 minutos e deveriam ser enviados sem título e sob um pseudônimo do autor. Deocélia Vianna e Maria Lúcia Marins inscreveram a peça sob o pseudônimo “Losada”.

⁴³³*Patética* trata da morte do jornalista Wladimir Herzog. O resultado foi divulgado em 1977.

⁴³⁴A recorrência de textos premiados e posteriormente censurados gerou protestos e questionamentos dos críticos. Uma das consequências desse embate foi a eliminação da premiação para a categoria “autor” em alguns concursos.

⁴³⁵Entre a censura após o Prêmio no Concurso do SNT e a liberação da peça em 1979, várias tentativas de liberação foram feitas por José Renato e também por Paulo Pontes, junto aos governantes. Entre os artistas que pretenderam montar a peça, nas ocasiões em que se acreditou na possibilidade de liberação, estavam Jardel Filho e Maria Della Costa.

A arte sempre esteve presente na vida de Oduvaldo Vianna Filho: ele era filho de Oduvaldo Vianna (1892-1972), conceituado dramaturgo, diretor, roteirista e cineasta e de Deocélia Vianna, autora de radionovelas. Assim como seu pai, Vianninha também foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro, sendo a sua carreira artística desenvolvida em coerência com o seu posicionamento político. Vianninha foi um dos mais combativos e influentes artistas da sua geração, e fez do teatro a sua luta, tanto no Teatro Paulista do Estudante (TPE), como no Teatro de Arena, no CPC, no Grupo Opinião e na rápida existência do Teatro do Autor Brasileiro (TAB).

Em 1957, quando já atuava profissionalmente como ator, escreveu seu primeiro texto teatral - *Bilbao, via Copacabana* - mas sua primeira peça encenada foi *Chapetuba Futebol Clube* (1959), obra discutida nos seminários de dramaturgia do Teatro de Arena. Entre 1957 e 1974, Vianninha escreveu dezenas de peças para teatro⁴³⁶ (sem contar as peças curtas para o CPC), roteiros para cinema⁴³⁷, um seriado - *A grande família* - e diversas telepeças e adaptações de obras teatrais para a televisão⁴³⁸, trabalhos em que colaborou para a criação de um novo conceito de teledramaturgia brasileira.

Rasga Coração e *Papa Highirte* são consideradas as obras mais importantes dentro da produção dramaturgic de Oduvaldo Vianna Filho⁴³⁹. *Rasga Coração* atesta o amadurecimento de Vianninha como dramaturgo, e é definida por muitos como uma obra prima⁴⁴⁰.

⁴³⁶ *Bilbao, via Copacabana* (1957); *Chapetuba Futebol Clube* (1959); *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960); *Quatro quadras de terra* (1963); *Show Opinião* (1964), com Armando Costa e Paulo Pontes; *Moço em estado de sítio* (1965); *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), com Ferreira Gullar; *Telecoteco Opus n° 1* (1966) com Thereza Aragão; *Os Azeredos mais os Benevides* (1966); *Mão na luva* (1966), *Meia volta volver* (1967); *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1968); *Papa Highirte* (1968); *Brasil e Companhia* (1969), com Paulo Pontes, Ferreira Gullar e Armando Costa; *A longa noite de cristal* (1969); *Em família* (1970); *A noite que volta* (1970); *Corpo a corpo* (1970); *A ferro e fogo* (1971), com Paulo Pontes; *A outra* (1971), com Paulo Pontes; *Nossa vida em família* (1972); *Allegro Desbum* (1972) e *Rasga Coração* (1974).

⁴³⁷ Foi co-roteirista nos filmes *Em família* (1970), com Ferreira Gullar e Paulo Porto, *Assalto Alto* (1971), com Armando Costa e *O casal* (1974), com Daniel Filho.

⁴³⁸ São de autoria de Vianninha as telepeças *O matador* (1964); *O morto do encantado saúda e pede passagem* (1964); *Enquanto a cegonha não vem* (1974) e *Turma, minha doce turma* (1974). Entre as adaptações de obras teatrais para a TV destacamos *Medeia*, *A dama das Camélias* e *Mirandolina*.

⁴³⁹ Os críticos Yan Michalski, Sábato Magaldi e Flávio Marinho manifestaram essa opinião em diversas publicações, assim como Orlando Miranda, que ocupou o cargo de diretor do SNT.

⁴⁴⁰ Nelson Rodrigues, crítico de Vianninha, afirmou no Jornal do Brasil, em 27/05/1975: "*Rasga Coração* é uma das mais belas e fascinantes obras primas do teatro brasileiro. Não posso ser mais conclusivo e definitivo". Já Fernando Peixoto definiu *Rasga Coração* como um dos textos essenciais do teatro brasileiro.

Para Maria Silvia Betti (2013) *Rasga Coração* é o trabalho estético e politicamente mais significativo entre as obras criadas nos *anos de chumbo*. A autora também identificou, na obra, um avanço na dramaturgia épica nacional:

De 1974 a 1979, *Rasga Coração* foi, sem sombra de dúvida, a peça teatral mais lida e discutida nos setores ligados à cultura e ao pensamento crítico no país. A expectativa em torno de sua liberação norteou grande parte das discussões sobre o teatro e as perspectivas culturais. Entre os motivos que haviam contribuído para essa ansiedade crescente em torno de sua encenação estava o fato de o texto empreender a síntese épica de cinquenta anos da história política do país, registrando-a sob a óptica dos militantes do PCB e das lutas travadas em seu cotidiano. Três sucessivas gerações eram ali figuradas sob o prisma das esquerdas em plena égide da ditadura e do autoritarismo. *Rasga Coração* representou com isso, o mais significativo avanço do teatro nacional até aquela data, no sentido do amadurecimento de uma forma dramática visceralmente épica (BETTI, *In*: FARIA, 2013, p.209).

A estrutura épica de *Rasga Coração* expõe, simultaneamente, cenas do passado e do presente do personagem principal. Além da presença do coro (soldados, integralistas, estudantes), que comenta as cenas através de canções, representação e dança, o dramaturgo indicou a utilização de recursos épicos, como a projeção de imagens de momentos históricos e de cenas da própria peça e a inserção, no texto, de frases históricas de personalidades políticas como Oswaldo Aranha e Getúlio Vargas⁴⁴¹.

Vianninha afirmou, em prefácio⁴⁴² escrito em 28/02/1972, que *Rasga Coração* é primeiramente uma homenagem ao lutador político anônimo, especialmente os militantes da geração que antecedeu a sua; e em segundo lugar que a peça investiga as diferenças entre o “novo” e o “revolucionário”. O autor fez um resumo da trama:

Rasga Coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes, mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define (VIANNA FILHO, prefácio de *Rasga Coração*, 1972).

A pesquisa histórica fez parte da metodologia de criação de Erwin Piscator e de Bertolt Brecht, e foi explorada em profundidade já nos espetáculos de revista política

⁴⁴¹“Não queremos, não aceitamos nada, absolutamente nada do que aí está. Temos que reformar tudo, da cabeça aos pés” (Oswaldo Aranha, frase dita antes da Revolução de 1930); “Não se faz o que se deseja, mas o que é possível” (Getúlio Vargas, depois da Revolução de 1930, já como Presidente da República). As frases estão reproduzidas no programa de sala da montagem original.

⁴⁴²Reproduzido no final deste item.

desenvolvidos por ambos nos anos 1920 e 1930, na Alemanha. José Renato, em depoimento prestado ao SNT, sublinhou a influência de Brecht na formação dos dramaturgos brasileiros surgidos nos seminários do Teatro de Arena. Para o diretor, o estudo da obra de Brecht serviu de estímulo para que os novos autores encontrassem a profundidade necessária ao trabalho, e mesmo a estrutura necessária às suas obras⁴⁴³. José Renato considerou a extensa pesquisa empreendida por Vianninha para embasar a criação de *Rasga Coração*, uma clara influência (e consequência) da orientação brechtiniana:

A gente sente que, depois da morte do Oduvaldo Vianna Filho, nós descobrimos um trabalho de pesquisa que ele fez para escrever *Rasga Coração* que é uma coisa impressionante. Uma das coisas mais impressionantes que eu já vi no Brasil. É um calhamaço dessa grossura, e um trabalho de pesquisa que poderia ter sido feito por uma tremenda equipe, e que, no entanto, foi feito por ele, auxiliado por uma moça que datilografava. Um trabalho de pesquisa com profundidade sobre a época, os costumes, sobre os fatos políticos, sobre a música, sobre tudo que se referia aos assuntos que ele queria focalizar na peça *Rasga Coração*. Trabalho influenciado pela importância cultural de um autor como Brecht. Para poder fazer esse tipo de trabalho aprofundado, metucioso, cuidadoso, importante. Para poder se basear para escrever a sua peça, ele fez um trabalho importante (JOSÉ RENATO, depoimento ao SNT, 1982).

O próprio Vianninha, em vários escritos⁴⁴⁴, citou o dramaturgo alemão, confirmando a influência: “Acho que a responsabilidade do artista hoje é a da profundidade, é a tentativa desesperada de seguir o que disse Brecht: afunde, aprofunde o máximo possível, pois só assim poderá descobrir a verdade” (VIANNA FILHO, Oduvaldo *In*: PEIXOTO, 1983).

Auxiliado por Maria Célia Teixeira, o autor pesquisou em livros, folhetos e periódicos a situação do país - econômica, política e social - registrando como interessado espectador os fatos relevantes para a sua dramaturgia: destacou manchetes de jornais, pesquisou a febre amarela, identificou modismos e locais da boemia do Rio de Janeiro dos anos 1930/1940, copiou letras de músicas, selecionou piadas, catalogou em um glossário gírias, expressões e provérbios, e posteriormente utilizou este vasto e peculiar material para dar consistência histórica à sua trama e às suas personagens. Essa pesquisa, originalmente registrada em 144 páginas datilografadas⁴⁴⁵, foi publicada em

⁴⁴³José Renato, *Depoimentos VI*, 1982, p. 101.

⁴⁴⁴Ver *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Publicação organizada por Fernando Peixoto que reúne textos, entrevistas e crônicas de Oduvaldo Vianna Filho.

⁴⁴⁵Fonte: Programa de sala da primeira montagem carioca.

1980 junto com o texto integral de *Rasga Coração*, em edição especial da Coleção Prêmios do Ministério da Educação e Cultura - MEC/ SNT.

A peça

Usando como foco o conflito de gerações entre pai e filho, Vianninha coloca em questão as lutas políticas a partir do olhar das esquerdas, em uma peça de dois atos e dez cenas, cuja ação se alterna entre o tempo passado e o tempo presente, datado de 1972.

Em 1979 José Renato afirmou que o tema central da peça é “o desencanto de um intelectual brasileiro revolucionário diante dos tempos de repressão e dos choques com a visão de mundo de seu filho”⁴⁴⁶.

O personagem principal é Custódio Manhães Júnior, apelidado na juventude de Manguari Pistolão, um funcionário público de 57 anos que militou no Partido Comunista Brasileiro contra a ditadura do Estado Novo e continua engajado nas lutas das causas populares em sua rotina diária. Na trama, Manguari vive com sua mulher Nena e o filho único dos dois, Luca, de 18 anos, em um apartamento de classe média em Copacabana. A partir das relações e acontecimentos ocorridos nesse núcleo familiar, que representa o *tempo presente*, são expostos fatos histórico-políticos do passado brasileiro, abrangendo desde a Revolta da Vacina - no início do século XX - passando pelo Tenentismo, a Revolução de 1930, o governo de Getúlio Vargas e a implementação do Estado Novo, a ação integralista, o Levante Comunista de 1935, a campanha “O petróleo é nosso”, até a instauração da ditadura militar e suas consequências no início da década de 1970. Os acontecimentos históricos pontuam a trama através das memórias de Manguari Pistolão, que também evoca a representação de situações pessoais vividas por ele, no passado. A ação no *tempo presente* é movida por um fato ocorrido na escola de Luca – a proibição da frequência nas aulas de rapazes com cabelos compridos – regra deflagradora de uma série de atos que, metaforicamente, colocam em avaliação as opções e estratégias políticas desenvolvidas pelos militantes de esquerda desde a revolta de 1935 até as ações de oposição ao regime militar implantado em 1964. A ação nos dois planos, presente e passado, se dá em cenas simultâneas, que auxiliam a compreensão do sentido que o autor quis dar ao texto, através de analogias ou contraposições de situações vividas por três gerações da mesma família: avô, pai e filho, gerações cujas relações sempre foram permeadas por um conflito de ideário político.

⁴⁴⁶Fonte: O Globo-RJ. Autor: Flávio Marinho. Data: 09/19/1979.

Custódio Manhães Júnior (Manguari Pistolão) é filho de Custódio Manhães, fiscal do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro, uma campanha promovida por Oswaldo Cruz no início do século XX. O personagem é conhecido por seu número de registro, 666, e, apesar de ser sanitário, tem um posicionamento político conservador e acaba se tornando integralista. Em oposição ao pai, Manguari Pistolão apoiou a modernização e o desenvolvimento industrial do país, acreditou nos propósitos da revolução de 1930 e depois se decepcionou com os resultados do movimento, participando da revolta comunista de 1935, liderada no Rio de Janeiro por Luis Carlos Prestes. O posicionamento político de pai e filho em oposição se repete na terceira geração da família, quando os valores de Manguari Pistolão são questionados pelo seu filho Luca. O rapaz, que tem o mesmo nome do líder comunista Luis Carlos Prestes, não se identifica com as lutas políticas da geração de seu pai e, depois de uma ação de protesto frustrada na sua escola, se refugia no misticismo e nas experiências com drogas alucinógenas que marcaram a cultura *hippie* dos anos 1970⁴⁴⁷.

Através dos posicionamentos e situações vividas por estas três gerações, Vianninha faz relações entre personagens e movimentos políticos reais, numa trama muito bem articulada e repleta de metáforas.

No plano do passado, além de Custódio Manhães, o 666, figuram as personagens Castro Cott, um jovem integralista no passado e diretor de uma escola conservadora (onde estuda Luca) no presente; Camargo Velho, companheiro de militância de Manguari; o boêmio Lord Bundinha, amigo inseparável de Manguari na juventude; e Nena, a namorada de Custódio/Manguari, que no presente é sua esposa e mãe de Luca. No plano do presente, o núcleo familiar é acompanhado por Milena, namorada de Luca, e Camargo Moço, um jovem militante no movimento estudantil e sobrinho de Camargo Velho.

Yan Michalski publicou suas impressões sobre o texto, após o resultado do concurso do SNT em 1975:

Não existe, propriamente, uma história. Existem planos de tempo – um do presente e diversos do passado – e existem trajetórias paralelas percorridas, nesses planos de tempo, pelos personagens da peça. O paralelo essencial é traçado entre três gerações de uma mesma família: o jovem Luca, representante da juventude atual (...), seu pai, Custódio Manhães Filho, vulgo Manguari Pistolão (...) e o avô Custódio Manhães, vulgo 666 (...). Suas trajetórias podem resumir-se, em última análise, ao velho chavão que a história se repete: o idealista de

⁴⁴⁷É interessante notar que o primogênito de Oduvaldo Vianna Filho, Vinícius Vianna, tinha 16 anos em 1974. Vianninha dedicou a peça ao filho adolescente.

ontem acomoda-se e é visto pelo idealista de hoje apenas como um alienado, com o qual não há diálogo possível. Mas uma das grandezas da peça consiste precisamente em mostrar que o diálogo é possível, na medida em que cada geração conseguir reconhecer na curva da evolução da geração anterior semelhanças com a curva que ela própria está percorrendo. Acontece que chegar a esta percepção representa um processo infinitamente difícil e sofrido, normalmente, acima das forças de cada um de nós. A dificuldade deste processo talvez possa ser considerada como o tema central de *Rasga Coração*. Como pano de fundo, um magnífico painel da classe média dos últimos cinquenta anos, maduramente repensada e criticamente sintetizada, com todos os seus costumes, fugas, preconceitos, impulsos de generosidade e, sobretudo, com sua falta de capacidade de definir-se, em termos existenciais, sociais e políticos. Tudo isto jogado no papel com exuberante instinto teatral, do qual participam, entre outros recursos, um brilhante contraponto musical criado por canções de diversas épocas, e o uso, nos diálogos, da linguagem representativa das três gerações (...) (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 12/04/1975) ⁴⁴⁸.

A estrutura dramatúrgica em planos espaço-temporais simultâneos.

Oduvaldo Vianna Filho reconheceu a influência da obra do pai no seu trabalho, em entrevista à Alfredo Souto Almeida:

Acho que aprendi sempre vendo meu pai ditar as peças dele, as novelas dele, durante toda a vida [...] E eu acho que foi através disso que fui muito influenciado, mesmo. Inclusive eu tenho a impressão de que a influência é direta até no tipo de tratamento, no tipo de diálogo, um pouco sincopado, uma série de coisas que meu pai teve como característica (VIANNA FILHO)⁴⁴⁹.

Oduvaldo Vianna foi autor do primeiro texto brasileiro que estruturou a ação dramática em planos espaço-temporais diferentes e simultâneos: a peça *Amor...*, de 1933⁴⁵⁰. Para MOTTA (2012) o texto, encenado uma década antes de *Vestido de Noiva*, foi precursor de uma vertente dramatúrgica que se tornou presente na segunda metade do século XX, e que teve como expoentes, além de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade⁴⁵¹ e o próprio Vianninha. Gilson Motta sublinhou o pioneirismo de *Amor...* e localizou, a partir de *Vestido de Noiva*, uma proliferação de textos nacionais estruturados a partir da relação entre tempo, memória e história. De acordo com o autor, Oduvaldo Vianna Filho explorou com continuidade essa tendência dramatúrgica nas peças *Mão na luva*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. MOTTA (2012) destacou o caráter épico dessa dramaturgia:

⁴⁴⁸Parte desta matéria foi reproduzida no programa da montagem original, em 1979.

⁴⁴⁹Trecho de entrevista de Vianninha a Alfredo Souto de Almeida.

Fonte: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna>

⁴⁵⁰Ver capítulo 1.

⁴⁵¹*A Moratória* (1955); *Rastro Atrás* (1966).

Em todos esses casos (...) lidamos com uma dramaturgia de caráter predominantemente épico, onde o tempo é colocado em cena, adquirindo visualidade e espacialidade. Em momentos, o foco da obra recai na análise psicológica dos personagens, em outros em questões sociais e políticas, de forma que em muitos casos, a própria história do Brasil é reescrita a partir de uma ótica essencialmente subjetiva. No que diz respeito especificamente à encenação, é importante observar que esse tipo de dramaturgia – exemplar de uma vertente da cena moderna brasileira - possibilitava a criação de grandes projetos cenográficos, conforme se deu com grande parte dos textos citados (MOTTA, 2012, p.154).

O autor ainda identificou a exploração de diversos planos cenográficos e a apresentação de cenas simultâneas como procedimentos característicos da estética teatral moderna ou de uma cena ainda vinculada à tradição dramática.

Também o crítico Jefferson Del Rios relaciona a simultaneidade de planos de *Rasga Coração* com a estrutura dramaturgic utilizada por Nelson Rodrigues:

A última peça de Vianninha é na verdade, quanto à forma, um aprofundamento da multiplicidade de planos já usada por Nelson Rodrigues. Joga com inteira liberdade e adequação com os diferentes tempos e lugares nos quais se inscreve a trajetória do protagonista e ilustra com *flashes* da memória suas crises e devaneios do presente (DEL RIOS, Revista Isto É, 03/10/1979)⁴⁵².

A montagem de José Renato

José Renato, em conversa com Flaksman sobre a batalha empreendida pela liberação da peça, tinha manifestado seu interesse em contar com ele na equipe. Em 1979, diretor e cenógrafo se encontraram em São Paulo e Zé Renato efetivou o convite para que Marcos assinasse a cenografia de *Rasga Coração*⁴⁵³. A equipe de criação contou ainda com Marília Carneiro (figurino, junto com Flaksman), Jorginho de Carvalho (iluminação), John Neschling (direção musical) e Teresa D'Aquino (coreografia).

Segundo Flaksman, em função da estrutura dramática de *Rasga Coração*, José Renato quis ter uma solução cenográfica antes de definir o elenco⁴⁵⁴ e começar a estruturar o espetáculo, o que fez com que o processo de concepção e projeto da cenografia fosse iniciado com considerável antecedência.

⁴⁵²Fonte: Revista *Isto É*. Título: *O resgate de Vianninha - A derrota política de uma geração*. Autor: Jefferson Del Rios. Seção Cultura. Pg. 43. Data: 03/10/1979.

⁴⁵³Fonte: Jornal do Brasil-RJ. Título: *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Data: 22/10/1979. Entrevista de Marcos Flaksman.

⁴⁵⁴Idem.

Na ocasião da estreia carioca, o diretor ressaltou a funcionalidade da cenografia e a potencialização desta promovida pela iluminação cênica:

Marcos Flaksman já tinha trabalhado comigo numa montagem de *Antígona*, na Sala Cecília Meirelles, e assim, a primeira providência que tomei, quando soube da liberação da peça, foi entrar em contato com ele. Há cinco meses, ele começou o trabalho, que é composto por um núcleo central – o pequeno apartamento de Manguari, em moldes mais ou menos realistas – e diversas pequenas áreas espalhadas pelo espaço que abrigam as cenas do passado. Há até um canto com a mesa do diretor do colégio. Essa solução cenográfica passa a funcionar principalmente com a ajuda da iluminação de Jorginho de Carvalho, que joga com refletores por todos os lados, até com luz vinda do chão, para esclarecer as passagens do tempo (JOSÉ RENATO, O Globo, 09/10/1979).

Rasga Coração estreou em Curitiba, no Teatro Guaíra, em 21 de setembro de 1979, com apoio oficial, cumprindo o edital do Concurso em que se saiu vencedor em 1975. A montagem foi financiada pelo SNT - órgão do Ministério da Educação dirigido na época por Orlando Miranda - e pela Secretaria de Cultura e Esportes do Estado do Paraná, cujo governador era Ney Braga⁴⁵⁵. Com orçamento e estrutura de uma grande produção, *Rasga Coração* foi protagonizado por Raul Cortez (Manguari Pistolão), e contou com uma equipe formada por quarenta pessoas, entre elenco⁴⁵⁶, equipe de criação e técnicos (ver foto da equipe na ilustração 178).

A estreia no Rio de Janeiro ocorreu em 09 de outubro de 1979, no Teatro Villa Lobos; e em São Paulo, a peça inaugurou o Teatro Sérgio Cardoso, em outubro de 1980.

O espetáculo, cuja luta por sua liberação foi uma das mais longas da história do teatro brasileiro, se tornou um símbolo da abertura política de 1979, gerando textos como o reproduzido a seguir, publicado no Distrito Federal:

Finalmente liberada, a peça vem a público num acontecimento que está se constituindo, sem dúvida, em marco de importância do momento social e político que o país está vivendo (Correio Braziliense, 16/11/1979)⁴⁵⁷.

Reproduzimos a seguir (ilustração 177) as capas dos três programas da montagem original de *Rasga Coração*: Paraná (1979), Rio de Janeiro (1979) e São Paulo (1980).

⁴⁵⁵ Ney Braga (1917-2000), político e Major do Exército Brasileiro, foi Ministro da Educação no período em que a peça foi premiada e proibida pela censura federal.

⁴⁵⁶ Além de Raul Cortez, receberam destaque na críticas especializada as atuações de Ary Fontoura (Lord Bundinha), Antônio Petrin (Castro Cott) e Lucélia Santos (Milena).

⁴⁵⁷ Fonte: Correio Braziliense – DF. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.



Ilustração 177– capas dos programas de *Rasga Coração*: Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo.
Acervo: Marcos Flaksman

Premiações de *Rasga Coração*:

Melhor texto teatral - Primeiro lugar no Concurso de Dramaturgia do SNT (1975)

Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Prêmio Molière.

Melhor Autor de 1979 - Prêmio Mambembe (MEC/SNT)⁴⁵⁸ - Oduvaldo Vianna Filho

Melhor Ator de 1979 - Prêmio Molière - Raul Cortez

Melhor Ator de 1979 - Prêmio Mambembe (MEC/SNT) - Raul Cortez

Indicações de *Rasga Coração* a Prêmios:⁴⁵⁹

Melhor Cenógrafo de 1979 - Prêmio Mambembe (MEC/SNT) - Marcos Flaksman

***Rasga Coração* no cinema.**

A peça *Rasga Coração* foi adaptada para o cinema em filme de mesmo nome lançado em 2018, com roteiro de Jorge Furtado, Ana Luíza Azevedo e Vicente Amorim, que atualiza a trama para o Brasil atual. Dirigido por Jorge Furtado, o filme conta com elenco principal formado por Marco Ricca (Custódio), Drica Moraes (Nena), Chay Suede (Luca), George Sauma (Bundinha), João Pedro Zappa (Custódio jovem/Manguari Pistolão) e Luísa Arraes (Milena/Mil); direção de Arte de Fiapo Barth e William Walduga, figurino de Rosângela Cortinhas e direção de fotografia de Glauco Firpo.

⁴⁵⁸ Prêmio póstumo pela autoria de *Rasga Coração* e *Papa Highirte*.

⁴⁵⁹ Ary Fontoura e Marília Carneiro foram indicados na primeira fase do Prêmio Mambembe (MEC/SNT), respectivamente, nas categorias “Melhor ator de 1979” e “Melhor figurinista de 1979”, mas não figuraram entre os finalistas.



Ilustração 178— equipe da montagem original reunida.
Reprodução de foto do programa de sala.

Encerramos esta primeira parte do capítulo com as palavras do próprio Oduvaldo Vianna Filho no prefácio⁴⁶⁰ intitulado *Rasga Coração*, escrito em fevereiro de 1972:

Em primeiro lugar, *Rasga Coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à “Velha Guarda”, à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país. Acho que os conheci muito bem; minha infância e adolescência, passei-as vendo-os em minha casa, onde meus pais os homiziavam diante da perseguição de Felinto, Ademar, Dutra.

Em segundo lugar, quis fazer uma peça que estudasse as diferenças que existem entre o novo e o revolucionário. O revolucionário nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário.

Rasga Coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes, mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define.

A peça fixa desde o novo antigo (o Integralismo) até o novo anárquico (a boemia de 30, o *hippie* de hoje) que, apesar de apresentar soluções antigas, percebe, detecta problemas novos que os sistemas revolucionários organizados têm dificuldade de absorver, principalmente quando atravessam fases de subestimação da teoria e criação da consciência humana.

No final, no frigidar dos ovos, o revolucionário para mim é o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar. A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *playwright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão, etc. Ao mesmo tempo, a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica de colagem que usamos em Opinião e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, não, ponto de partida (VIANNA FILHO, 28/02/1972).

⁴⁶⁰ Reproduzido originalmente no programa de sala do espetáculo e posteriormente no livro sobre a peça publicado pelo SNT, em 1980.

9.2. A cenografia e o artista: do processo de criação ao desenvolvimento e realização do projeto.

(...) Tive uma avalanche de ideias e uma série de certezas. Achava que a gente tinha que dar um painel da vida brasileira, tão afastado dos palcos devido à censura (FLAKSMAN, Jornal do Brasil, 22/10/1979).

Marcos trabalhou durante cinco meses na concepção⁴⁶¹ da espacialidade de *Rasga Coração*: a dramaturgia de Vianninha exigia uma cenografia elaborada, que localizasse o *plano do presente (realidade)* e indicasse o *plano do passado (memória)*, permitindo a representação de cenas simultâneas e oferecendo suporte à atuação e à circulação dos nove artistas do elenco e dos quatorze componentes do coro.

Em depoimento, Flaksman relacionou a estrutura da trama, que revisita vários períodos da história brasileira, à complexidade dos filmes de época, que demandam uma pesquisa específica. No caso de *Rasga Coração*, a pesquisa histórica foi feita pelo próprio autor e chegou pronta nas mãos do cenógrafo, junto com o texto:

O Vianninha fez uma pesquisa enorme para escrever [a peça]. Então tinha uma pesquisa não só vocabular, tinha o significado de tudo, e ele usou muitos desses termos na dramaturgia (...). Então tinha um glossário - espetacular o trabalho dele - e uma pesquisa enorme, falando sobre todos esses eventos, e sobre as épocas. Veio pronto isso, veio do Vianninha, foi a pesquisa que ele fez para escrever. (...) O Zé Renato passou pra mim, e eu lembro que eu recebi essa pesquisa... tudo batido a máquina, maços e maços de papel. (...) Então eu fiquei um tempão com aquilo lá, fiquei encantado, e quando a gente foi montar, aí entra a segunda viagem, que já é a viagem de uma pessoa, que não era nem o Vianninha nem o Zé Renato, que passou a pensar nessa história (FLAKSMAN, depoimento à autora, 19/04/2018).

Para Flaksman, as informações sobre a obra foram alimentando o surgimento das ideias. A leitura da pesquisa de Vianninha indicou ao cenógrafo uma *atmosfera* dos períodos abordados na peça, contribuindo para o processo de concepção da cenografia⁴⁶².

Nas rubricas do autor, a ação do tempo presente, datado de 1972, se dá no apartamento⁴⁶³ da família de Custódio Manhães Júnior, e a ação indicativa do tempo passado - que abrange tanto referências a fatos históricos, como memórias de situações

⁴⁶¹Flaksman declarou que nos cinco meses de trabalho em *Rasga Coração* os seus canais de estímulo estiveram abertos e sua energia canalizada para esse espetáculo. Fonte: Jornal do Brasil-RJ. Título: *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Data: 22/10/1979.

⁴⁶²A partir de entrevista ao Jornal do Brasil citada acima.

⁴⁶³Com exceção de uma cena na “casa de Milena” (a reunião dos estudantes) e de cenas na “sala do diretor da escola”, estas simultâneas com cenas no apartamento.

vividas pelo protagonista e por seu pai – é solucionada através de iluminação cênica⁴⁶⁴. Segundo Flaksman, Vianninha sugeriu que a peça tivesse um núcleo realista para as cenas do presente e as cenas do passado poderiam girar em torno desse local⁴⁶⁵. Essa indicação foi considerada pelo cenógrafo no momento de solucionar a espacialidade da trama:

Rasga Coração é uma peça com estrutura de carpintaria teatral muito específica. As ações dramáticas se dão simultaneamente em diversas épocas e se diferenciam em termos de tipo de imagem. [...] Vianninha tinha toda a razão quando falava da necessidade de um núcleo, um local gerador de imagens. Os universos da memória e da alucinação deveriam orbitar em torno dele, como elétrons em torno do átomo (FLAKSMAN, *Jornal do Brasil*, 22/10/1979).

Para o cenógrafo “o centro da peça, o coração da peça, é um núcleo familiar, de um pai, uma mãe, e um filho”⁴⁶⁶. A cenografia procurou restaurar espacialmente a estrutura do átomo, centralizando o núcleo - o apartamento da família - e posicionando em torno deste praticáveis de diversas alturas, orbitando como elétrons. Em um estudo do percurso dos elétrons em torno do núcleo do átomo, o artista visualizou o desenho de um coração (ilustração 179) que acabou por definir uma sugestão de “coração” no próprio formato da cenografia, a partir da junção das duas escadas centrais (ilustração 180).

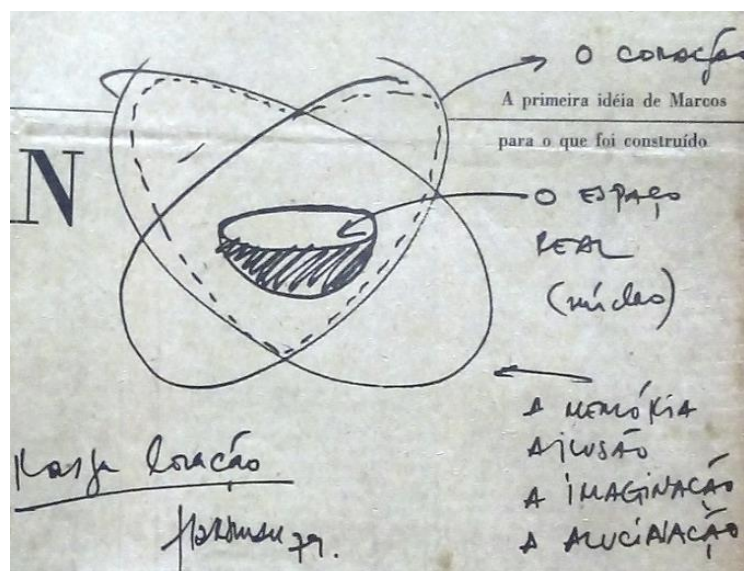


Ilustração 179 – Reprodução do *Jornal do Brasil*. Data: 22/10/1979. Arquivo: Marcos Flaksman.

⁴⁶⁴São muitas as indicações de Vianninha para utilizar a iluminação cênica como recurso de diferenciação dos planos espaço-temporais: “Abre um foco de luz no passado”; “Muda a luz, foco ilumina o apartamento no presente”, etc.

⁴⁶⁵Fonte: *Jornal do Brasil-RJ*. Título: *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Data: 22/10/1979.

⁴⁶⁶Em depoimento à autora. Data: 19/04/2018.

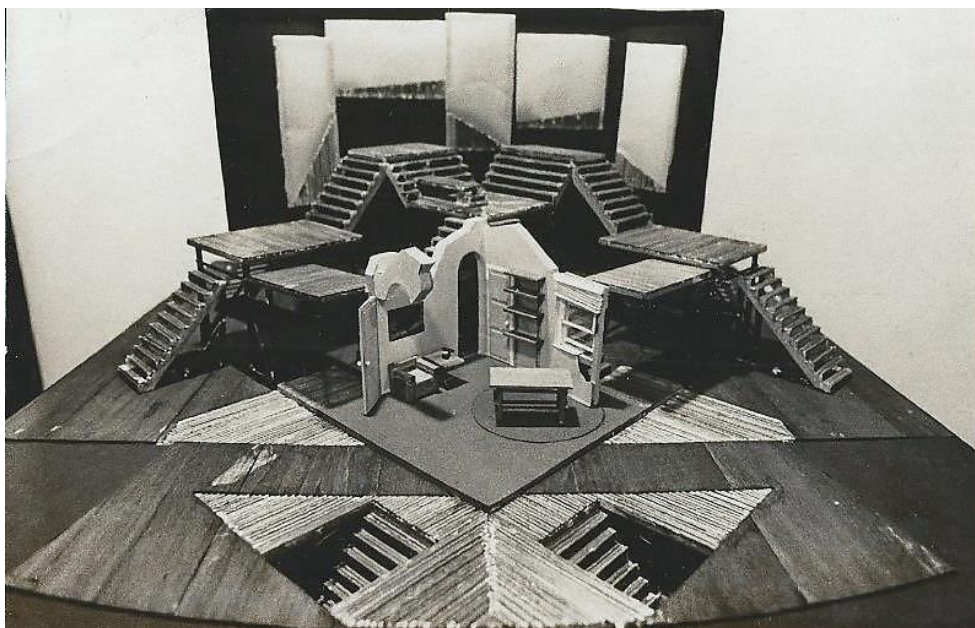


Ilustração 180 - Maquete original da cenografia de *Rasga Coração*. Confecção: Paulo Flaksman.
Arquivo: Marcos Flaksman.

A órbita dos elétrons foi definidora dos diversos níveis da cenografia, tendo como ponto mais alto do percurso os praticáveis ao fundo e como ponto mais baixo o próprio porão do teatro, de onde era possível acessar a cena através de escadas. Essa concepção exigiu que a montagem fosse sempre encenada em palcos com porão.

Nós tínhamos um núcleo de ação que era um núcleo pequeno, era como se fosse a sala de um apartamento (...) como se fosse uma salinha de um interior que era cortado, recortado, também para você ver por trás, e tinha uma porta, era como se fosse uma indicação de um interior. Isso era bem pequenininho... Eu tinha um piso real, de 4.50 x 4.50, onde tinha uma construção que indicava que fosse um apartamento. Isso era um núcleo, era o “real”. E eu queria, eu via o seguinte, era como se orbitasse, como se fosse o núcleo de um átomo, e que você teria orbitando em torno dele, e quando você orbita, você não orbita até a linha do piso físico, se você quer orbitar você tem que furar o piso físico, teria que passar por baixo desse núcleo e passar por cima desse núcleo. Aí é que eu pensei nisso aqui [em espaços vazados no piso do palco]. Isso foi uma loucura. E a gente fazia. Era como se fazia teatro nessa época. Incrível. E essas escadas iam para o porão. (...) (FLAKSMAN, em depoimento à autora, 19/04/2018).

Desenvolvendo essa ideia, Marcos projetou uma cenografia toda estruturada em madeira, que continha um espaço central quadrado, interligado por escadarias a sete praticáveis de quatro alturas diferentes, que, dispostos simetricamente, formavam, também na planta baixa, um coração estilizado. Na frente do praticável central, duas escadas acessavam o porão através de vãos abertos no proscênio, e um piso vazado de sarrafos substituiu parte do piso do palco (ilustrações 181 e 182). Ao fundo da cena, cinco telas verticais, com base triangular, complementavam a composição.

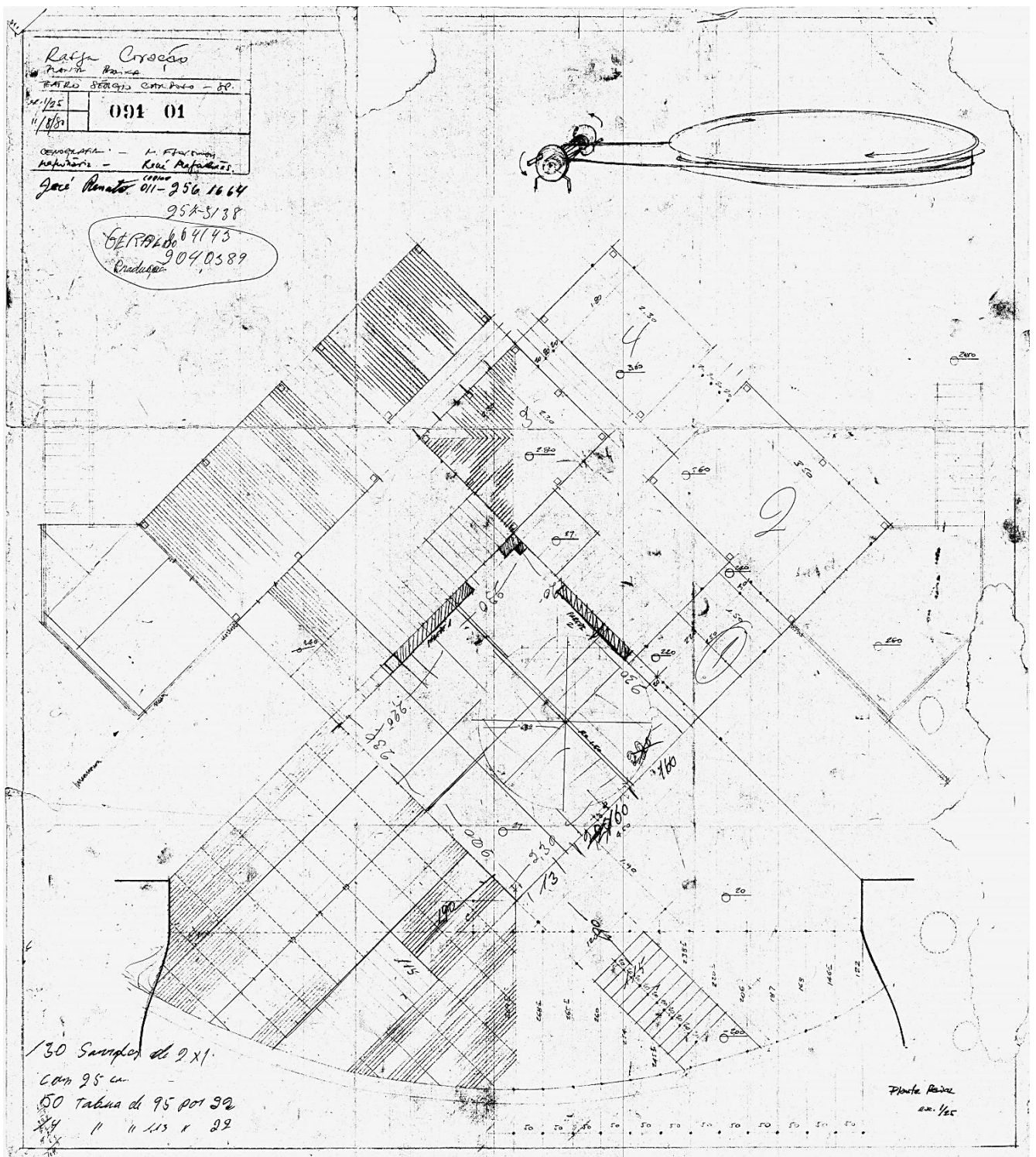


Ilustração 182 – Planta original de *Rasga Coração* (1980). Teatro Sérgio Cardoso, SP.
 Acervo: Marcos Flaksman.

O quadrado central, implantado com dois vértices sobre a linha que divide o palco na sua largura, continha um fragmento de apartamento. Os demais espaços eram utilizados para as cenas do *tempo passado* ou para ambientar locais do *tempo presente*, como a sala da casa de Milena (no piso vazado frontal) ou a sala do diretor da escola de Luca. No texto de Vianninha, as cenas do passado, na sua maioria, se dão em simultaneidade com as cenas do tempo presente. A diferenciação dos níveis do cenário e do próprio piso foi concebida para diferenciar o plano “real” do plano das memórias.

A ação acontecia num apartamento pequeno onde moravam pai, mãe e filho. O palco seria também povoado por personagens e cenas que se passavam na memória deles. Plantamos então um fragmento deste apartamento no meio do palco, como se fosse o núcleo de um átomo. Assim, as memórias ficavam orbitando como se fossem os elétrons. O problema era fazer flutuar o núcleo. O piso do palco, em quarteladas, foi totalmente removido e trocado por um piso translúcido: estrados de madeira que recebiam luz por baixo. Só era sólido, como a terra do mundo real, o tabladinho que continha esse fragmento, o núcleo. Os personagens dos sonhos também podiam passar por baixo do núcleo (através do porão do palco), vindo da frente, mergulhando em uma escada, desaparecendo e ressurgindo atrás do palco, e também por cima, sobre plataformas aéreas, tornando vivas as memórias (FLAKSMAN *in* ASSIS, 2010: 90).



Ilustração 183 – Cena de *Rasga coração*.
Acervo: Marcos Flaksman

A cenografia de *Rasga Coração* possui características construtivistas (construção apoiada no piso do palco, exposição das estruturas dos praticáveis e escadas, uso de espaços não descritivos para as cenas do passado) e pode ser identificada com cenografias realizadas anteriormente pelo artista, indicando um percurso criativo em que há um desenvolvimento de procedimentos característicos de sua obra, como o uso do ângulo reto nos espaços internos com tratamento realista, a criação de um piso cenográfico para a cena, a indicação de espaços realistas através de fragmentos de arquitetura e a contestação ao uso de linhas paralelas à boca de cena nos seus projetos.

A própria cenografia realizada para a primeira colaboração de Flaksman com José Renato - em *Antígona* (ilustração 184), adaptação da tragédia de Sófocles feita por Millôr Fernandes e levada à cena no ano em que Vianninha faleceu - remete à geometrização de *Rasga Coração*, assim como a disposição no palco da cenografia de Flávio Império⁴⁶⁷ para *Depois da queda* (ilustração 185), de Arthur Miller, produção do Teatro Popular de Arte (TPA) dirigida por Flávio Rangel em 1964.

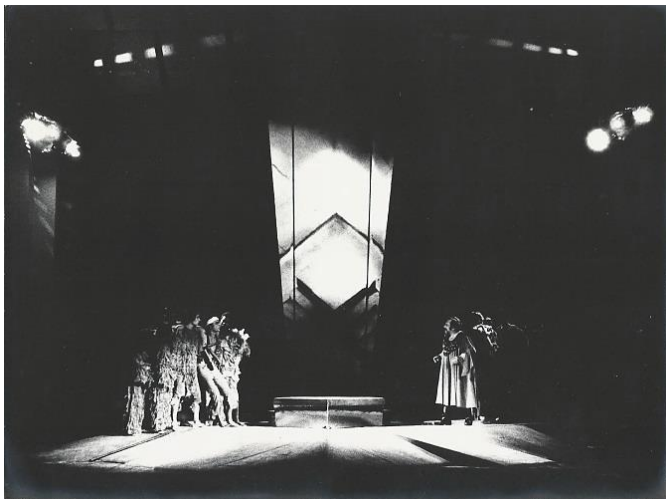


Ilustração 184 – Cena de *Antígona* (1974).

Cenografia: Marcos Flaksman.

Acervo: Marcos Flaksman.

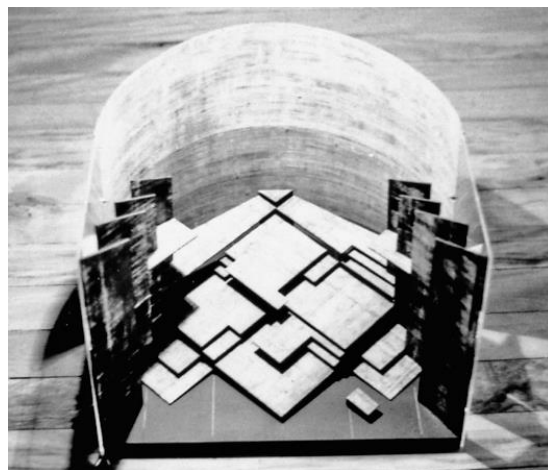


Ilustração 185 – Maquete de *Depois da Queda* (1964).

Cenografia: Flávio Império.

Fonte: <http://www.flavioimperio.com.br>

⁴⁶⁷ Flaksman, em depoimento prestado à autora em 30/06/2017, afirmou que considera Flávio Império um dos grandes cenógrafos brasileiros do século XX e reconheceu a influência da obra dele sobre seu trabalho.

Elementos, construção e montagem de cenografia.

A cenografia de *Rasga Coração* foi construída em Curitiba. Com os desenhos técnicos e a maquete de cenografia em mãos, Flaksman viajou para a capital paranaense com o cenotécnico René Magalhães⁴⁶⁸ e sua equipe, para dar início aos trabalhos de construção do cenário. Os ensaios no palco com a cenografia montada, iniciados uma semana antes da estreia, foram acompanhados por Flaksman, que orientou os ajustes finais da montagem do cenário⁴⁶⁹.

A crítica Ilka Zanotto⁴⁷⁰ relatou que, para a construção e montagem da cenografia de *Rasga Coração*, foram requisitados todos os carpinteiros e maquinistas do Teatro Guaíra, que “perfuraram o assoalho do palco” e “serraram e pregaram cerca de 150 mil cruzeiros de madeira”⁴⁷¹. A cenografia foi toda construída em madeira, principalmente com sarrafos de 2” x 1”, utilizando uma grande metragem dos mesmos.



Ilustração 186 – Lucélia Santos, Tomil Gonçalves e elenco em cena de *Rasga Coração*.
Reprodução de Revista Veja. Data: 10/10/1979.

⁴⁶⁸ René Magalhães foi o cenotécnico responsável pela execução de grande parte da cenografia realizada por Marcos Flaksman nas décadas de 1970 e 1980.

⁴⁶⁹ Não foi possível apurar com precisão a data do início da construção. A equipe de 38 pessoas, incluindo elenco, técnicos e assistentes, chegou a Curitiba em 14/09/1979. Fonte: Revista *Isto É*. Título: *O resgate de Vianninha - Um humanista de talento imperecível*. Seção Cultura. Autor: Ilka Zanotto. Data: 03/10/1979.

⁴⁷⁰ Revista *Isto É*. Título: *O resgate de Vianninha - Um humanista de talento imperecível*. Seção Cultura. Pg. 41. Data: 03/10/1979.

⁴⁷¹ Os altos valores destinados à produção de *Rasga Coração*, patrocinada por órgãos públicos, geraram um conturbado debate na classe teatral, iniciado pelo descontentamento com a distribuição de verbas manifestado por grupos paranaenses, que a seguir repercutiu em questionamentos de outros grupos teatrais e em críticas na imprensa especializada nacional.

Uma parte das quarteladas do piso do palco foi removida. As peças foram guardadas e substituídas por um piso construído à maneira de um *deck* (ilustração 186), com sarrafos dispostos a uma distância de um centímetro entre eles, que recebeu iluminação de baixo para cima colaborando com a construção de uma imagem de espaço irreal⁴⁷². Nessa parte vazada do piso, havia dois acessos, por escadas, ao porão.

A ideia era passar em um pavimento por baixo do cenário. Então [o quadrado central] era todo recortado em volta, e na hora que acendia [a iluminação em baixo do piso] ficava aquela coisa sólida só no meio. (...) Era como se isso aqui ficasse no ar e aí você via o personagem vindo de baixo disso aqui pra cá, ou ele descia aqui pra passar por baixo e ressurgia lá. (...) Na verdade (...) quando se tem um piso iluminado por baixo, a tendência de leitura do público é que não se está mais na realidade. Aqui dentro [no apartamento] eu queria que o público achasse que eu tava na realidade, então esses personagens eram “reais”. Quando o Lord Bundinha ia visitar o Manguari (...) ele ficava às vezes sentado em cima da parede [do apartamento]. Mas a imaginação funcionava nesse mundo que era (...) como se fosse um mundo etéreo (FLAKSMAN, depoimento a autora acompanhado de observação de planta e fotos, 19/04/2018).

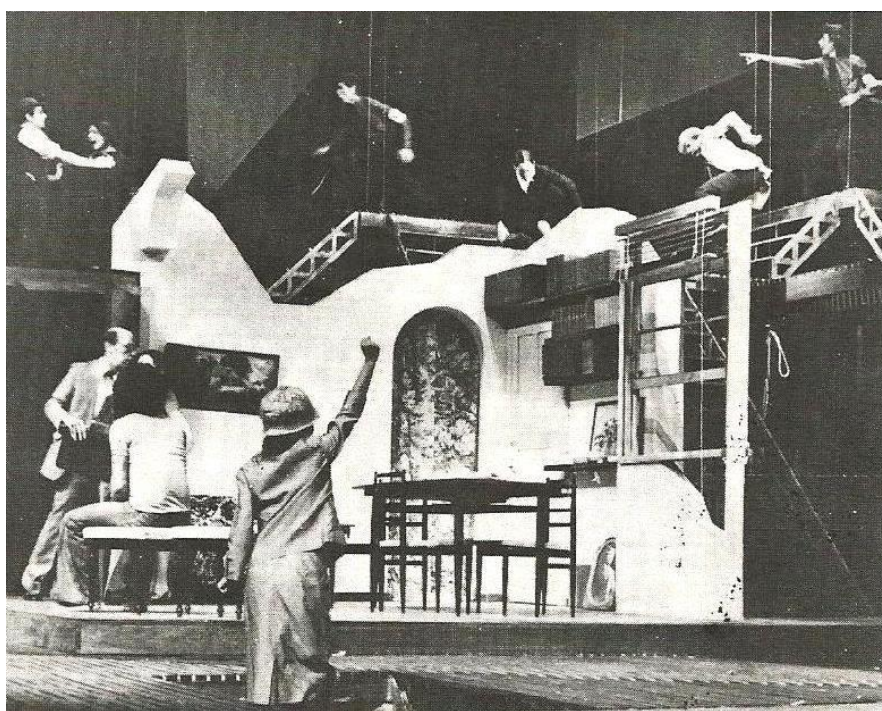


Ilustração 187 – Cena simultânea de *Rasga Coração* com personagem acessando o palco através do porão.

Raul Cortez, Tomil Gonçalves (de costas) e elenco.

Reprodução de fotografia do programa do espetáculo.

⁴⁷²A partir de depoimento de Flaksman à autora, em 19/04/2018. Esse piso vazado foi feito nos três teatros onde essa montagem esteve em cartaz (Guaíra, Villa Lobos e Sérgio Cardoso), sendo que no Villa Lobos, em função de uma viga de concreto à frente da linha da boca de cena, uma parte não pode ser vazada. Ver ilustração 181 (planta baixa).

Flaksman projetou o *plano do presente* no centro do palco. O praticável quadrado, de 4.50 x 4.50, com 15 cm de altura, serviu de base para um fragmento⁴⁷³ do apartamento de Custódio Manhães Junior. O cenário, estruturado com duas paredes unidas em ângulo reto, continha três portas (porta de entrada, porta do quarto de Luca e portal de acesso à outros cômodos) e representava a sala de estar/ jantar através de uma ambientação realista. As paredes eram incompletas e a continuação do cômodo foi sugerida por uma viga interrompida. Além das duas paredes fixas, com as portas, havia uma tapadeira avulsa com uma janela, que era movimentada sobre um palco giratório, encaixado no interior do praticável. O disco possuía 3.00 metros de diâmetro, e tinha mecanismo manual (ilustração 188).

O palco giratório foi criado para destacar as cenas do protagonista na janela do apartamento. A janela ficava, na sua posição original, paralela à parede da direita. Nas cenas, o palco giratório rotacionava, posicionando a janela e o ator de frente para o público (ilustrações 189 e 190). No texto, o personagem Manguari, como um voyeur, observa uma vizinha, fumando um cigarro para ela perceber sua presença, enquanto comenta a cena com Lord Bundinha.

Nesse plano da realidade tem uma cena do Manguari Pistolão que tem uma intervenção cenográfica importante. (...) Ele ia pra janela, fumava um cigarro e olhava a vizinha que ficava nua (...) Então ele comentava isso e tinha uma reflexão dele (...) Se ele ficasse aqui [na posição original da janela] ia ficar de costas para o público. Pra eu colocar a janela aqui, ela não poderia ser fixa. Então (...) ele vinha pra janela, abria, acendia o cigarro e aí esse pequeno palco giratório, dentro do praticável, girava e a janela vinha a ficar de frente pro público. (...) E esse giro era feito à mão (FLAKSMAN, depoimento à autora, 19/04/2018).

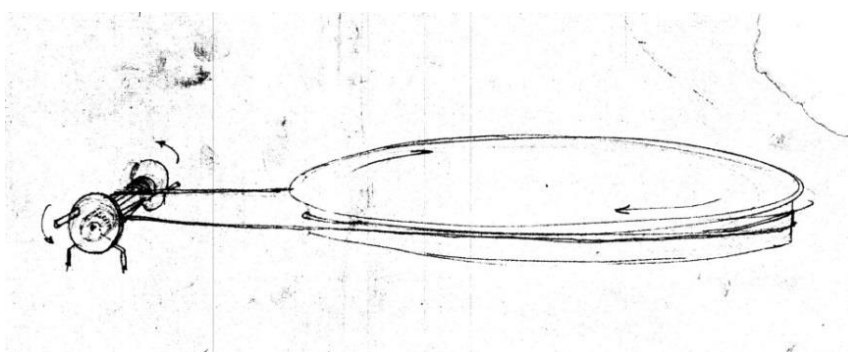


Ilustração 188 – Palco giratório desenhado acima da planta baixa do Teatro Sérgio Cardoso – SP. (1980).
Acervo: Marcos Flaksman.

⁴⁷³Palavra utilizada por Marcos Flaksman para definir esse local.



Ilustração 189 – Lucélia Santos, Raul Cortez, Ary Fontoura e elenco em cena de *Rasga Coração*.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 190 – Raul Cortez em cena de *Rasga Coração*.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.



Ilustração 191 – Raul Cortez e elenco em cena de *Rasga Coração*.
Reprodução de Revista Veja – 10/10/1979

O *plano do passado* era o espaço em torno do núcleo central, *orbitava* em torno do apartamento (ilustração 191). Os sete praticáveis, dispostos atrás do dispositivo do apartamento, possuíam tampo e armação de madeira, e eram interligados através de escadas, sem corrimão ou sem guarda corpo. As alturas eram 2.40 m, 2.60 m, 3.20 m (o praticável central) e 4.20 m (os dois mais altos, ao fundo). Na temporada carioca uma atriz do coro sofreu uma queda do praticável mais alto e fraturou uma vértebra. Após o acidente, para proteção do elenco e sem alterar a estética da cena, Marcos colocou redes elásticas, do tipo utilizado para a proteção de trapezistas de circo, por baixo e no entorno dos praticáveis.

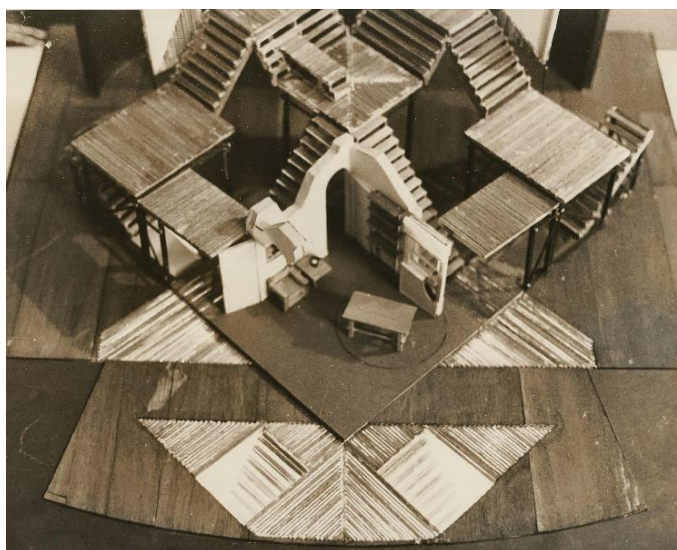


Ilustração 192 - Maquete original da cenografia de *Rasga Coração*.
Confecção: Paulo Flaksman. Arquivo: Marcos Flaksman.

A visualidade da cena foi complementada com projeção de imagens, realizadas nas telas brancas suspensas no fundo da cena, que podem ser observadas na ilustração 195. Flaksman preferiu utilizar imagens poéticas em vez de registros históricos: na cena da revolução de 1930, foram projetadas imagens de fogo; na cena em que Manguari lembrava a praia de Copacabana de sua infância, um céu azul com nuvens ilustrou a cena; na cena em que Luca e Milena estão sob o efeito de ácido lisérgico, foi projetada uma imagem de bolhas.

Eliminamos as imagens fixas e documentais, que foram substituídas por imagens dinâmicas, uma espécie de negrito poético dentro da cena (FLAKSMAN, *Jornal do Brasil*, 22/10/1979).



Ilustrações 193 e 194– Tomil Gonçalves e Raul Cortez e Lucélia Santos em cena de *Rasga Coração*.
Foto: Ney Robson. FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

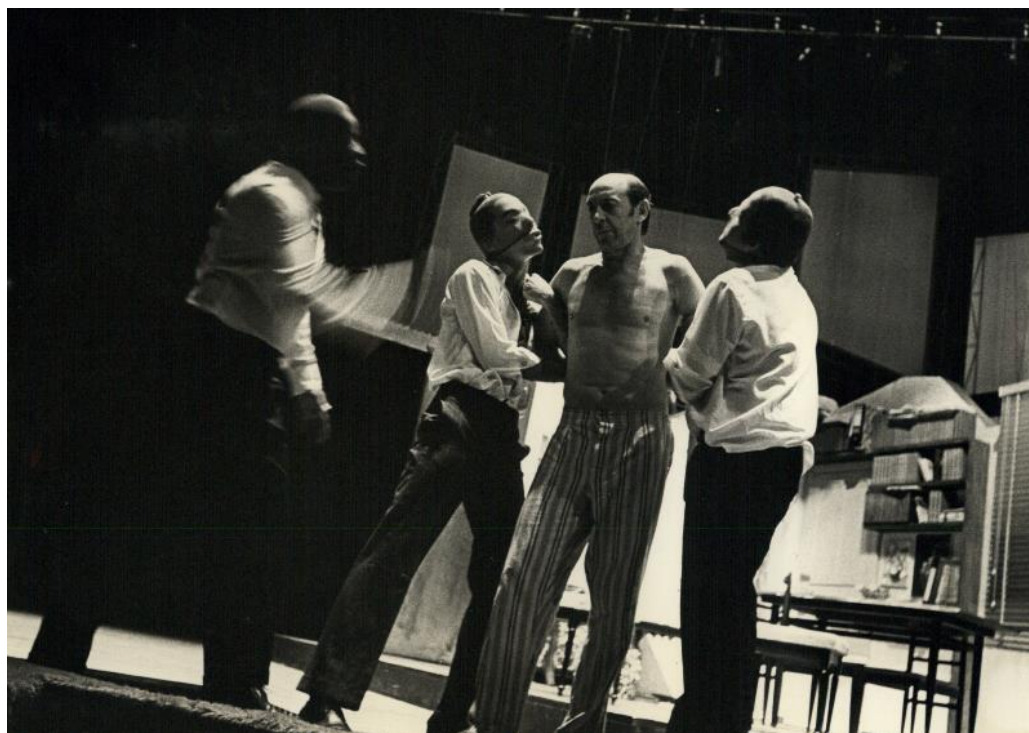


Ilustração 195 – Raul Cortez e elenco em cena de *Rasga Coração* com telas de projeção ao fundo.
FUNARTE/ Centro de Documentação e Informação em Arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Partindo das transformações ocorridas na cenografia brasileira da primeira metade do século XX, identificamos nos anos 1950 uma quebra de paradigmas e a influência das teorias construtivistas russas e do teatro político de Erwin Piscator e Bertolt Brecht para confluir na cena dos anos 1960, período em que Marcos Flaksman iniciou a sua atuação como cenógrafo. Apresentamos a trajetória do artista entre 1964 e 1979, aprofundando a investigação em quatro estudos de caso, e pesquisamos os processos usuais na criação e construção de cenografia para comprovar que Marcos Flaksman é um artista que transformou, com sua obra cênica, a estética da cena.

Ao mapear realizações inovadoras ocorridas na cenografia brasileira entre o início do século XX e a década de 1970, encontramos algumas manifestações que merecem investigação própria, lacunas que ainda não foram preenchidas na nossa historiografia. Acreditamos que as informações compiladas no primeiro capítulo desta pesquisa possam servir como uma espécie de roteiro para futuros trabalhos de pesquisadores interessados na cenografia brasileira do século passado, seus cenógrafos e técnicos.

Na última década, tivemos um significativo aumento de publicações sobre a cenografia brasileira e seus artistas, publicações que ainda não abrangem a ampla e diversificada produção realizada no país e nem tampouco dão conta dos aspectos históricos em sua totalidade, assim como as questões que permeiam as teorias do espaço cênico ou as novas tendências manifestadas na espacialidade da cena do século XXI. Acreditamos que a pesquisa acadêmica possa ser um caminho para a organização desses estudos de forma sistemática e progressiva, com a consciência de que ainda há um longo percurso a seguir.

Os instrumentos existentes para o estudo histórico da arte cenográfica estão limitados à iconografia (fotografias, plantas de espaços cênicos, eventualmente plantas e desenhos de cenografia ou um elemento de cenário conservado), à fortuna crítica e à história oral. A pesquisa de informações sobre cenografias em críticas teatrais só começa a trazer resultados relevantes na consulta a periódicos e revistas publicados a partir da metade dos anos 1960, quando a cenografia começou a integrar a encenação de tal forma que não abarca mais somente uma adjetivação. Até este período, as notícias

em periódicos brasileiros, quando abordam o assunto, indicam curiosidades⁴⁷⁴ ou no máximo citam o nome do autor da cenografia⁴⁷⁵ e classificam o “cenário” com adjetivos como “belo”, “adequado”, “pertinente” ou “bem acabado”, frustrando o pesquisador que vasculha as colunas teatrais em busca de pistas sobre a espacialidade de espetáculos realizados no passado. Outros aspectos sobre as fontes documentais que merecem ser considerados são a escassez de fotografias que registrem a totalidade da cena, revelando a cenografia, em oposição à grande quantidade de fotografias de protagonistas em close (utilizadas na divulgação dos espetáculos), realizadas mesmo em períodos posteriores ao término das companhias centralizadas em “astros” e “estrelas”; assim como a falta de qualidade de grande parte das fotografias que ilustram as cenografias⁴⁷⁶ e a ausência de informação sobre a cor das mesmas, considerando que até a década de 1960, esses registros, em sua maioria, foram feitos em filmes em preto e branco. Questões simples como estas tornam os caminhos e opções metodológicas da pesquisa em cenografia bastante específicos, e em muitos casos limitados, mesmo dentro do campo de estudos cênicos.

No caso da investigação da obra de Marcos Flaksman, fomos privilegiados: embora o artista mantenha poucos projetos técnicos relativos aos espetáculos desenvolvidos no período definido como nosso recorte temporal, preserva seu acervo com notícias, fotografias, programas de espetáculos e projetos cenográficos, de forma organizada, o que facilitou o reconhecimento dos trabalhos e a catalogação dos dados. O acesso e a análise destes documentos contribuíram para a comprovação de uma das hipóteses desta tese: a de que ocorreu uma revolução na cena brasileira dos anos 1960 e 1970, sendo Marcos Flaksman um dos transformadores da estética dessa cena. Essa comprovação não encerra os estudos sobre o artista, ao contrário, enfatiza a importância da sua obra cênica e abre campo para novas investigações sobre o seu trabalho.

No período definido para a pesquisa, o artista realizou uma grande quantidade de trabalhos representativos⁴⁷⁷, que, pelos próprios limites impostos por um trabalho acadêmico, não puderam ser analisados e merecem um aprofundamento, assim como

⁴⁷⁴Como a companhia estrangeira que trouxe de navio as suas próprias “vistas” para a temporada brasileira, ou a peça de teatro de revista “equipada com as máquinas mais modernas do mercado”.

⁴⁷⁵Enaltecendo o profissional se for o caso de uma pessoa experiente e reconhecida no meio.

⁴⁷⁶Algumas ilustrações desta pesquisa se enquadram neste grupo: foram inseridas por configurarem o único registro existente de uma cenografia antiga, ou o único registro encontrado que, mesmo sem qualidade, pode oferecer uma noção da espacialidade de determinados espetáculos mencionados.

⁴⁷⁷Marcos Flaksman colaborou como cenógrafo em trinta e cinco espetáculos teatrais entre os anos 1964 e 1979, além de duas óperas, dois ballets e dois filmes de longa-metragem.

seu trabalho desenvolvido a partir de 1980. A obra de Flaksman obviamente não está concluída: aos 75 anos completados em 2019, Marcos continua cheio de ideias, atuando como cenógrafo de teatro e diretor de arte de cinema, televisão e séries, com grande capacidade e reconhecimento. Marcos Flaksman é um profissional cuja trajetória pontua a história do teatro brasileiro. Seu extenso currículo - oitenta peças teatrais (são mais de noventa se contabilizarmos teatro dramático e teatro lírico), quarenta e dois filmes de longa metragem, diversas cenografias para televisão, shows musicais, publicidade, eventos e a imponente quantia de vinte prêmios – atesta a intensa e importante produção artística desenvolvida ao longo de 55 anos de carreira.

Nossa investigação, desenvolvida dentro da linha de pesquisa Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), dedicou um esforço no sentido de desvendar processos de criação e resgatar procedimentos técnicos e materiais utilizados, procurando ir além da história já contada para, através da identificação destes dados, promover uma reflexão sobre os processos utilizados nas práticas cenográficas da segunda metade do século XX, a partir da experiência de Marcos Flaksman.

Reconhecendo a maquete física de cenografia como uma importante ferramenta do processo de trabalho do artista e da maioria dos cenógrafos atuantes no século XX, formulamos a segunda hipótese desta tese: a hipótese que a maquete física de cenografia, utilizada como uma ferramenta de reconstrução da cena para a análise de cenografias de espetáculos realizados no passado, pode ser eficaz nos estudos teóricos e históricos da cenografia. Esta hipótese, cuja conceituação dos elementos de apoio foi apresentada no quinto capítulo, também foi comprovada.

É inegável o auxílio que os modelos físicos, desde a fase inicial de volumetria, prestaram aos estudos de caso, conforme demonstrado capítulo 5. A inclusão da maquete física na investigação de cenografias históricas foi uma inovação metodológica promovida por este trabalho na pesquisa acadêmica brasileira: as maquetes confeccionadas se configuraram documentos tridimensionais que, analisados, apresentaram resultados eficazes observados em diversas instâncias. A maquete solicitou o estudo de detalhes das cenografias, apresentou problemas e demandas próximos aos enfrentadas na construção real, permitiu uma visão da cena não registrada nas fotografias e colaborou para esclarecer movimentações de mecanismos cênicos. A

confeção das maquetes também exigiu uma investigação da cor original das cenografias estudadas, cujos registros fotográficos foram feitos em preto e branco⁴⁷⁸.

As duas hipóteses desta tese foram plenamente comprovadas através do desenvolvimento de uma metodologia fundamentada na análise qualitativa de documentos textuais, documentos iconográficos, documentos tridimensionais e história oral.

Finalizamos com a certeza de que as descobertas realizadas durante o percurso deste trabalho indicam que o assunto não se esgota aqui, assim como o objeto de estudo de uma tese não se esgota na sua defesa, apenas se configura como uma etapa no caminho de busca, produção e propagação de conhecimento. Esperamos contribuir para novas sugestões de trajetos, para que pesquisadores possam dar mais alguns passos no sentido do mapeamento e construção da história da cenografia brasileira.

O resgate da obra do jovem Marcos Flaksman comprova sua atuação como transformador da estética da cena e destaca a importância do artista - testemunha e personagem vivo de meio século da cenografia brasileira - na nossa historiografia. Podemos afirmar que Marcos Flaksman é um dos principais cenógrafos brasileiros, um artista cênico que se apoia em métodos tradicionais e tecnologia de ponta para realizar o que vem se propondo desde os anos 1960: levar público e artistas para o universo mágico da dramaturgia, universo de espacialidade emotiva criado por um artista, que, aproveitando o ensejo, *rasga o coração* do espectador.

⁴⁷⁸Etapa que foi concluída com base nos depoimentos do cenógrafo.

TABELA DE ENTREVISTAS:

Entrevista:		
Marcos Flaksman	Data:	Duração:
1	20/09/2016	49:00
2	07/05/2017	68:20
3	30/06/2017	52:07
4	22/08/2017	43:30
5	20/03/2018	47:08
6	19/04/2018	52:03
7	08/05/2018	36:14
8	05/06/2018	43:14
		Total: 6h52min.

Entrevista:		
Camilla Amado	Data:	Duração:
1	03/04/2019	52:09

Depoimento:		
Ary Coslov	Data:	-
1	08/03/2019	Escrito pelo autor

REFERÊNCIAS:**Bibliografia:**

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução de Redondo Júnior. Prefácio datado pelo autor de 1919. Lisboa: Arcádia, s/d.
- ARONSON, Arnold. *Looking into the abyss*. In: *Looking into the abyss: Essays of scenography*. Unites States of America. The University of Michigan Press, 2005.
- AKSENOV, Ivan. *O construtivismo espacial na cena*. In: JÚNIOR, Redondo. *O teatro e sua estética*. Volume II. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.
- BABLET, Denis. *Les décors de théâtre de 1870 a 1914*. Paris: C.N.R.S, 1983.
- . *Les Revolutions Sceniques du XXe siècle*. Paris: Societè Internationale D'Art.XXe Siècle, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil: Bookmakers, 1993.
- . *Santa Rosa em cena*. Coleção Memória. Rio de Janeiro: INACEN, 1982.
- BARCELOS, Jaluza (org.) *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BETTI, Maria Silvia. *A politização no Teatro: do Arena ao CPC*. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume II. Do modernismo às tendências contemporâneas. Pg. 175-193. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.
- BORIE, Monique et alii. *Estética teatral: textos de Platão à Brecht*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht e a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

------. *As modernas companhias de atores*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. O teatro brasileiro. Vol. 02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage produções, 1994.

------. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRECHT, Bertolt. *O teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROCKETT, Oscar Gross. *Making the scene*. A history of stage design and technology in Europe and the USA. USA, Texas: Tobin Theatre Arts Fund, 2010.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

------. *Ponto de mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946 – 1987. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

------. *A Porta Aberta*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BULCÃO, Heloisa Lyra. *Luiz Carlos Mendes Ripper: poesia e subversão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

------. *Luiz Carlos Ripper*. Para além da cenografia. Rio de Janeiro: De Petrus et Alii/ FAPERJ, 2014.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. São Paulo: TCM Comunicação, 2000.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CARREIRA, André et alii.(org). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*. Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

CHIARADIA, Filomena. *Iconografia Teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COGNIAT, Raymond. *O problema dos estilos na cenografia do século XX*. In: JÚNIOR, Redondo. *O teatro e sua estética*. Volume II. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Oduvaldo Vianna*. Um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros (2006). Disponível em:

www.funarte.gov/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna

COSTA, José de Anchieta. *Cenograficamente: da cenografia ao figurino*. São Paulo: SESC, 2015.

-----, *Auleum*. A quarta parede. Cenografias e figurinos. São Paulo: Abooks, 2002.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa. Espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

ENGEL, Heino. *Sistemas de Estruturas*. Hemus Editora Limitada, São Paulo, 1981.

EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume II. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERNANDES, Nanci. In: ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. Introdução. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar. 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. *O Pós-dramático. Um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRARA, J.A.; SERRONI, J.C. *Cenografia e Indumentária no TBC. 16 anos de história 1948/1964*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.) *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

-----; AMADO, Janaína.(orgs.) *Usos e abusos da história Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FONTA, Sérgio (org.). *O esplendor da comédia e o esboço das ideias: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

------. *Outros Espaços*. In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. 2ª. ed. Coleção Ditos e Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denöel, 1970.

GARCIA, Clovis. *Cenografia e indumentária*. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume II. Pg. 371-388. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

-----, Silvana; GUINSBURG, J. *De Büchner à Bread & Puppet: Sendas do Teatro Político moderno*. In: *Diálogos sobre teatro*. Org. Armando Sérgio da Silva. São Paulo: EDUSP, 2002.

GOMEZ, Jose Antônio. *Historia Visual del Escenario*. Madrid, La Avispa, 2000.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. Org. Armando Sérgio da Silva. [Primeira Edição: 1992] São Paulo: EDUSP, 2002.

GUZIK, Alberto. *TBC. Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

------. *O Teatro Brasileiro de Comédia*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O Teatro através da História: Teatro Brasileiro*. Vol.02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994.

HAMBURGER, Amélia; KATZ, Renina. *Flávio Império*. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1999.

HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

------. *A história do teatro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-1970*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

-----; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* Trad. Carlos Szlak. São Paulo: SESC São Paulo, 2015.

INSTITUTO TOMIE OTHAKE. *Arte como questão. Anos 70*. São Paulo: 2009.

JACQUOT, J.; BABLET, D. *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Paris: CNRS, 1963.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. São Paulo: Vozes, 1999.

JONES, Margo. *Theatre-in-the-round*. New York: Rinehart & Company, 1951.

KNOLL, Wolfgang. *Maquetes Arquitetônicas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro*. Introdução à semiologia da arte do espetáculo. (Org. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1978.

LEHMANN, Hans-Thyes. *Teatro Pós dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVI, Clóvis. *Teatro Brasileiro. Um panorama do Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

-----, *Das vanguardas à tradição*. Arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

-----; CARDOSO, Ricardo Brugger. *Arquitetura e teatro*. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

-----; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografias*. A arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

-----, *Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. O teatro brasileiro. Vol. 02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage produções, 1994.

-----, (org.) *Imagens do Teatro Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Centro Cultural São Paulo, 1985.

-----, *Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro*. In: HAMBURGER, Amélia; KATZ, Renina. *Flávio Império*. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1999.

LISTA, Giovanni. *La Scene Moderne. Encyclopédie Mondiale des Arts du Spetacle dans la seconde moitié du XX siècle*. Editions Carré Paris, 1997; Actes Sud, Arles, 1997.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. *Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (orgs.) *Usos e abusos da história Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

- LUZ, Angela Âncora da. *Anna Letycia*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- MACHADO, Raul José Belém (coord.) *Oficina de Cenotécnica*. Rio de Janeiro: IBAC, Centro Técnico de Artes Cênicas, 1993.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: SESC, 2015.
- , *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.
- , *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- , *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- , *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/ FUNARTE, 1962.
- , *Um palco brasileiro*. O Arena em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MAGALHÃES, Vânia de. *Os Comediantes*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. O teatro brasileiro. Vol. 02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage produções, 1994.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARTINEZ, Afonso Corona. *Ensaio sobre o projeto*. Trad. Ane Lise Spaltemberg. Brasília: Ed. UNB, 2000.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo, Loyola, 1996.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Org: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- , *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- , *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- , *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MILLS, Criss B. *Projetando com Maquetes: um guia para a construção e o uso de maquetes como ferramenta de projeto*. 2ª. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2007.
- MOSTAÇO, Edélcio. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983.

------. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

------. *Um olhar para a cena simultânea no teatro brasileiro moderno e contemporâneo*. In: PARANHOS, Kátia (org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: Cenas fora da ordem*. São Paulo: Mercado das Letras, 2012.

NACCA, Regina Mazzocato. *Maquetes e miniaturas*. São Paulo: Giz Editorial, 2006.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina*. Onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NERO, Cyro Del. *Máquina para os deuses*. São Paulo: Senac/ SESC, 2009.

------. *Cenografia. Uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2008.

NEVES, João das. *O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação*. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

NETTO, Campelo. Org. Fausto Viana. *Introdução histórica sobre Cenografia: os primeiros rascunhos*. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARANHOS, Kátia. (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*. São Paulo: Mercado das Letras, 2012.

------. *Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política*. São Paulo: Revista Lutas Sociais, vol.18, nº32, p.190-202, 2014.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

------. *A encenação contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

------. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

------. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

------. *Brecht: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

- . *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- . *Teatro em pedaços 1959-1977*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- . (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea. Org. Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.
- PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina - Uzyna de Corpos*. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. [Primeira Edição: 1956] São Paulo: Perspectiva, 2001.
- . *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- . *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RABETTI, Maria de Lourdes. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, André et alii. (org). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*. Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- . *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- . Verbete *Cenografia*. In: Enciclopédia Mirador Internacional V.3, p.2230-2237. São Paulo - Rio de Janeiro, Brasil: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1993.
- REDONDO JÚNIOR. *O teatro e sua estética*. Volume II. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.
- RISÉRIO, Antônio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.
- ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- . *Brecht e o teatro épico*. Organização e notas: Nanci Fernandes. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean – Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

------. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 27ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil*. Das origens à Primeira Guerra Mundial. Pesquisa de Tânia Brandão e Roberto Ruiz. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

------. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. Processo de criação artística. 6ª Edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTA ROSA, Tomás. *Teatro: Realidade Mágica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, s/d.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2013.

------. *Cenografia e indumentária no TBC*. 16 anos de história. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 1980.

SILVA, Robson Jorge Gonçalves. (coord.) *100 Termos básicos da cenotécnica*. Caixa cênica italiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Odette Lieutier, 1944.

TROTTA, Rosyane. *O teatro brasileiro: décadas de 1920-30*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. O teatro brasileiro. Vol. 02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage produções, 1994.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. O teatro brasileiro. Vol. 02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage produções, 1994.

VENTURA, Zuenir. *1968. O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANA, Fausto. *O percurso cenográfico de Campello Neto: uma vida dedicada à cenografia*. São Paulo, 2010. Disponível em <https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/campello-neto.pdf>

------. *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VYZOVITI, Sophia. *Folding Architecture: Spacial, structural and organizational diagrams*. Third printing. Gingko Press, Inc. Corte Madera, USA, 2004.

WILLET, John. *Caspar Neher Brecht's designer*. England: Methuen London Ltd, 1986.

WINZER, Klaus-Dieter. *Berliner Ensemble 35 anos*. Um trabalho teatral em defesa da paz. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1984.

Teses e dissertações:

BEZERRA, Tânia Tomires Marcondes. *Os pintores – cenógrafos e a estética ilusionista no Teatro paulista de 1900 a 1940*. 135 p. Dissertação (Mestrado). Orientação: Sábado Magaldi. Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, São Paulo, 1999.

BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema*. 126 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: Maria Helena Werneck. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 1996.

BULCÃO, Heloisa Maria Lyra Silva. *Luiz Carlos Ripper para além da cenografia: Um educador e pensador das artes e técnicas da cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Orientação: Lídia Kosovski. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2012.

CAPPELLARI, Moara Feola. *O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: Uma análise do espetáculo “O cornudo magnífico”*. Dissertação (Mestrado em Letras). Orientação: Arlete Cavaliere Ruesch. Programa de Pós-Graduação de Literatura e Cultura Russa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2016.

CRUZ, Dóris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. 133 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: José da Silva Dias. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2002.

CRUZ, Dóris Rollemberg. *A cenografia além do tempo e do espaço*. O teatro de dimensões adicionais. Tese (Doutorado em Teatro). Orientação: Lídia Kosovski. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2008.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa*. Espaço e modernidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Orientação: Evelyn Furquim Werneck de Lima. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - UniRio, Rio de Janeiro, 2012.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Teatro, cultura e estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Orientação: Tania Brandão. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2009.

GARCIA, Livia Loureiro. *Flávio Império: desenho de um percurso*. Dissertação (Mestrado). Orientação: Wilson Florio. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas, 2012.

GORNI, Marcelina. *Flávio Império: Arquiteto e professor*. Dissertação (Mestrado) Escola de Engenharia de São Carlos – USP, São Carlos, 2004.

KOSOVSKI, Lidia. *Comunicação e teatralidade – do cubo cenográfico à cidade escavada*. Tese (Doutorado em Comunicação). Orientação: Nízia Villaça. Escola de Comunicação - ECO - UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

KOSOVSKI, Lidia. *Teatro e encenação: um olhar sobre o palco*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Orientação: Heloísa Buarque de Holanda. Escola de Comunicação - ECO - UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.

LOPES, Débora Oeslner. *A inquieta busca da cenografia: a atividade docente de Helio Eichbauer nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Orientação: Lidia Kosovski. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2015.

MACHADO, Rogério Marcondes. *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: As relações interdisciplinares*. Tese (Doutorado em Ciências). Orientação: Ricardo Marques de Azevedo. FAU-USP, São Paulo, 2017.

MONTEIRO, Cassia Maria Fernandes. *Lina Bo Bardi na Direção de Arte do filme Prata Palomares*. Espaços e imagens sob a ótica cinematográfica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Orientação: Evelyn Furquim Werneck de Lima. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2010.

MONTEIRO, Cassia Maria Fernandes. *Ambientes em jogo: O espaço cênico de Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Orientação: Evelyn Furquim Werneck de Lima. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2016.

RENCK, Andréa. *Cotovia, Moratória, Mambembe: uma investigação sobre a cenografia de Gianni Ratto*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: José da Silva Dias. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

SÁ, Luiz Henrique da Silva e. *Histórias da cenografia e design: A experiência de Helio Eichbauer*. Dissertação (Mestrado). Orientação: Lauro A. P. Cavalcanti. ESDI – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

SOARES, Ana Cristina da Silva. *A dimensão política da cenografia nas obras de Piscator, Brecht e Grotowski*. Dissertação (Mestrado) Orientação: José Capela. Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, Portugal, 2010.

TEIXEIRA, Maria Odete Monteiro. *A cenografia de Helio Eichbauer: espaços para a cena Rodriguiana*. Dissertação (Mestrado em Teatro) Orientação: Evelyn Furquim

Werneck de Lima. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2007.

Sobre Marcos Flaksman:

Bibliografia (Marcos Flaksman):

ASSIS, Wagner de. *Marcos Flaksman – Universos paralelos*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

HAMBURGUER, Vera. *Arte em cena. A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2014.

MICHALSKI, Yan. *Marcos Flaksman*. In: _____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Fonte consultada: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*. Pg.220-225. São Paulo: Edições SESC-SP, 2013.

Dissertação de Mestrado (Marcos Flaksman):

CRUZ, Dóris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. 133 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Orientação: José da Silva Dias. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC, UniRio, Rio de Janeiro, 2002.

BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema*. 126 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC – UniRio, Rio de Janeiro, 1996.

Websites (Marcos Flaksman):

Marcos Flaksman: www.flaksman.com.br

MARCOS Flaksman. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa217064/marcos-flaksman>

Acesso em: 17/08/2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MICHALSKI, Yan. *Marcos Flaksman*. In: _____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Fonte consultada: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro.

Catálogos de exposições (Marcos Flaksman):

Marcos Flaksman. *Desenhando um filme*. Exposição no Oi Futuro Ipanema, Rio de Janeiro. Período:17/11/2009 à 10/01/2010. Catálogo da exposição.

Periódicos (Marcos Flaksman):

A Luta democrática RJ. *Mortos sem sepultura*. Coluna Teatro. Autor: Éfe Pinto. Data: 03/10/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Grupo de Orla*. Coluna Teatro. Segundo Caderno. Data: 01/17/1961. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Lançamento: A tempestade*. Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 17/11/1964. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *A Tempestade*. Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 26/11/1964. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Teatro de Repertório*. Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Pg. 4. Data: 04/09/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Grisolli inaugura Teatro de Repertório. (Informal com o diretor de Mortos sem sepultura)* Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Pg.2. Data: 12/09/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Maciel sobre o Labirinto. (Nova produção do Teatro de Repertório)*. Coluna Teatro. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 07/12/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Lançamento: João, amor e Maria*. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 17/05/1966. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *João, amor e Maria*. Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 29/05/1966. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Elenco do Oficina despede-se com "Quatro num quarto"*. Van Jafa. Segundo Caderno. Capa. Coluna Teatro. Data: 14/03/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Quatro num quarto*. Van Jafa. Segundo Caderno. Coluna Teatro. Data: 26 /03/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Lançamento: O Jardim das cerejeiras*. Van Jafa. Segundo Caderno. Coluna Teatro. Data: 02 /10/1968. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. *Teatro. Prêmio Molière*. Autor: Van Jafa. Coluna Artes. Data: 29/03/1969. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário Carioca - RJ. *Mambembe*. Data: 18/09/1964. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital. Edição 22830.

Diário de Notícias – RJ. *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Pg.2. Data: 17/09/1966. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – RJ. *O Sétimo Dia, no Teatro João Caetano*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Pg.2. Data: 22/07/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – RJ. *Um cenógrafo brasileiro em Paris*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Pg.2. Data: 19/01/1968. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital. (*)

Diário de Notícias – RJ. *Tchekhov em Ipanema*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Data: 23/10/1968. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – RJ. *Amanhã entrega do Prêmio Molière*. Coluna Teatro. Autor: Henrique Oscar. Data: 10/08/1969. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – RJ. *Coriolano. Um Shakespeare pra valer*. Coluna Teatro. Autor: Aldomar Conrado. Data: 19/07/1974. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Galeria de Arte Moderna (GAM) – *A dramatização do espaço*. Autor: Marcos Flaksman. Jornal Mensal de Artes - RJ. Escola de Artes Visuais ano 1. N° 37- Data: Março /1977.

Jornal do Brasil - RJ. *A tempestade*. Coluna Teatro. Yan Michalski. Caderno B. Pag. 5. Data: 24/11/1964. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro-RJ. *Repertório estréia com Sartre*. Coluna Teatro. Yan Michalski. Caderno B. Data: 10/09/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Sartre no Arena. Primeira crítica*. Coluna Teatro. Yan Michalski. P. 2. Data: 11/09/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Mortos sem sepultura (II)*. Coluna Teatro. Yan Michalski. P. 2. Data: 06/10/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *A vida impressa em dólar*. Coluna Teatro. Yan Michalski. Caderno B. Pag. 2. Data: 2/11/1965. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *Espetáculo Patafísico, amanhã*. Caderno B. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 21/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. Data: 16/08/1966 – *Terror e Miséria do III Reich*. Caderno B. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *O Sr. Puntilla: Coronelismo tratado com humor..* Autor: Yan Michalski. Caderno B. Coluna Teatro - Data: 13/09/1966. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Onde a cenografia é uma ciência*. Artigo de Marcos Flaksman. Data: 23/03/1968. Arquivo: CEDOC-FUNARTE.

Jornal do Brasil - RJ. *Um jardim florido e amigo (II)*. Autor: Yan Michalski. Caderno B. Data: 23/10/1968. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Cenografia: onde a falta de dinheiro pode ser estimulante*. Autor: Susana Schild. 1975. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal do Brasil - RJ. *Nó Cego. A tragédia começa depois da morte*. Data: 13/01/1978. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *O que fazer com a força?* Autor: Yan Michalski. Data: 17/01/1978. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Caderno B. Data: 22/10/1979. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro-RJ. *Marcos Flaksman*. Data: 24/05/1976. Arquivo: CEDOC-FUNARTE.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro-RJ. *O que é um cenógrafo?* Reportagem: Elias Fajardo da Fonseca. Data: 23/08/1976. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal Última Hora - São Paulo. *A cenografia de Marcos Flaksman*. Reportagem: Marly Medalha. Data: 22/03/1966. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal A Noite - RJ. *Grupo de Orla*. Autor: Carlos Fonseca. Pg. 9. Data: 13/07/1961. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal dos Sports – RJ. *Horror visto por Brecht*. Pg. 6. Data: 07/08/1966. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Jornal – R.J. *Os premiados com o Molière 68*. Autor: Brício de Abreu. Caderno 2. Pg.4. Data: 28/03/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Jornal – R.J. *Alice no país divino maravilhoso*. Caderno 2. Pg.2. Data: 29/07/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Jornal – R.J. *Verneuil na moda*. Caderno 2. Pg.2. Data: 02/08/1973. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa - RJ. *Nem tudo está perdido*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Pg. 2. Data: 24/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa - RJ. *Teatro a sério já atrai carioca*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Data: 11 e 12/12/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – RJ. *Os meus melhores do ano (I)*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Pág. 2. Data: 29/12/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – RJ. *João, amor e Maria*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Pág. 2. Data: 04/06/1966. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – RJ. *Os meus melhores de 1967*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Data: 06/01/1968. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – RJ. *Bienal*. Autor: Wilson Cunha. Coluna Teatro. Pág. 9. Data: 28/11/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa - RJ. *Uma unanimidade em cena*. Entrevista de Marcos Flaksman à Lilian Saback. Data: 24/03/1989. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Revistas (Matérias e artigos sobre Marcos Flaksman):

BRAGA, Reinaldo Cotia. *Marcos Flaksman: a cenografia como poética espacial em O Assalto*. Revista *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, Ano 07, n. 07, 1999.

DORIA, Gustavo. *A juventude e o teatro. Grupo de Orla*. Revista *Mundo Ilustrado*. Ano: 1961.

GUIVELDER, Zevi. *A serpente*. Revista *Manchete* nº1461 - Ano 28 - p.48 e 49. Data: 19/04/1980.

NETTO, Accioly. *Os dois Puntillas*. Revista *O Cruzeiro*. Coluna Teatro. Data: 03/12/1966.

Palestras (Marcos Flaksman).

ABC (Associação Brasileira de Cinematografia). Master Class com Marcos Flaksman. Registro em áudio de palestra proferida na Cinemateca do MAM - RJ. Data: 24/10/2017.

Bibliografia sobre a peça *A vida impressa em dólar*:

Odets, Clifford. *A vida impressa em dólar*. Sem indicação de tradutor. Texto teatral. Cópia mimeografada a partir de exemplar datilografado. FUNARTE / Centro de Documentação. Sem data.

Periódicos sobre *A vida impressa em dólar*:

Correio da Manhã - R.J. *Quando a vida é impressa em dólar*. Autor: Van Jafa. Segundo Caderno. Data: 04/01/1966. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – R.J. *A vida impressa em dólar*. Autor: Henrique Oscar. Coluna Teatro. Data: 04/11/1965 – Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *A estréia de amanhã: Clifford Odets*. Autor: Yan Michalski. Caderno B. Coluna Teatro. Data: 22/10/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *A vida em dólar e o canto de Odets*. Autor: Armando Strozenberg. Caderno B. Coluna Teatro. Data: 24/10/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *A vida impressa em dólar*. Autor: Yan Michalski. Caderno B. Coluna Teatro. Data: 02/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – R.J. *Awake and Sing*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Página 2. Coluna Teatro. Data: 03/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa - RJ. *Awake and sing (II)*. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Pg. 2. Data: 04/11/1965. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Última Hora – R.J. *A censura contra o teatro*. Autor: Paulo Francis. Coluna Teatro. Data: 23/08/1961. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Última Hora – R.J. Autor: Paulo Francis. Coluna Teatro. Data: 25/08/1961. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Bibliografia sobre Plínio Marcos e *Dois perdidos numa noite suja*:

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.215-221.

-----; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC/SP, 2001, p.368, 384-385.

MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: Pornografando e subvertendo*. São Paulo: SENAC, 1996.

----- . Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Leya, 2009.

PÉCORRA, Alcir. (org). *Plínio Marcos – Obras Teatrais*. Seis volumes. SP: FUNARTE, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Teses e dissertações sobre Plínio Marcos:

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958-1979)*. Dissertação (Mestrado em História) UNESP-SP. Assis, 2006.

CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a República dos marginais*. Dissertação (Mestrado em História) PUC-SP. 1993.

CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: Uma biografia*. Tese (Doutorado em Letras) UNESP-SP. Assis, 2007.

SILVA, Poliana Lacerda da: *Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em História). Orientação: Kátia Rodrigues Paranhos. UFU, Uberlândia-MG, 2012.

Periódicos sobre Plínio Marcos e a peça *Dois perdidos numa noite suja*:

Correio da Manhã - RJ. *Dois perdidos numa noite suja*. Autor: Van Jafa. Segundo Caderno. Página 2. Coluna Teatro. Data: 07/09/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Diário de Notícias – RJ. *Dois perdidos numa noite suja*. Autor: Henrique Oscar. Coluna Teatro. Data: 31/05/1967. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

O Jornal –R.J. *História terrível de dois trapos humanos*. Autor: C.V. Coluna Teatro. Data: 28/05/1967. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - R.J. Coluna Panorama do Teatro. Data: 18/04/1967. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - R.J. *Duas vozes na noite*. Autor: Yan Michalski. Coluna Teatro. Data: 21/05/1967. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - R.J. *O teatro vivo de Plínio Marcos*. Autor: Tite de Lemos. Coluna Teatro. Data: 04/06/1967. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - R.J. *Golfinhos em poucas e boas mãos. Plínio, paixão e compaixão*. Autor: Yan Michalski. Coluna Teatro. Data: 21/01/1968. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – R.J. Autor: Fausto Wolff. Segundo Caderno. Coluna Teatro. Data: 29/05/1967. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Bibliografia sobre José Vicente e a peça *Os Convalescentes*:

VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-----, *Hoje é dia de Rock*. Rio de Janeiro: Lia Editor, 1972.

MORAIS, Cida. *O teatro de José Vicente*. Primeiras Obras. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Periódicos sobre José Vicente e a peça *Os Convalescentes*:

Correio da Manhã - RJ. *José Vicente e O Assalto*. Autor: Germana de Lamare. Data: 13/04/1969. Arquivo: CEDOC-FUNARTE.

Correio da Manhã - RJ. *O Assalto*. Autor: Van Jafa. Data: 19/04/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã - RJ. Autor: Moli Ferreira. Jornal de Serviço, Coluna Teatro. Data: 09/05/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã – RJ. Autor: Oscar Araripe. Coluna Teatro. Data: 17/05/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Correio da Manhã – RJ. *Os convalescentes é qualquer coisa como um réquiem aos últimos românticos da América Latina*. Autor: Oscar Araripe. Coluna Teatro. Data: 26/05/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Correio da Manhã – RJ. *Os convalescentes em alta (Bis)*. Autor: Oscar Araripe. Coluna Teatro. Data: 02/06/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Correio da Manhã – RJ. *José Vicente, resposta (I)*. Autor: Oscar Araripe. Data: 18/06/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Diário de Notícias – R.J. *O Assalto (II)*. Autor: Henrique Oscar. Coluna Teatro. Data: 24/04/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Estado de São Paulo-SP. *Convite ao exercício da inteligência*. Autor: Mariangela Alves de Lima. Data: 30/09/2007. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Folha de São Paulo-SP. *O sonho europeu de José Vicente de Paula*. Coluna Teatro. Data: 19/05/1971. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Folha de São Paulo-SP. *Dramaturgo José Vicente foi Rimbaud do Brasil*. Autor: Sérgio Salvia Coelho. Data: 24/09/2007. Arquivo do CEDOC-FUNARTE.

O Globo - RJ. *O autor de “O Assalto” fala sobre o Teatro brasileiro*. Coluna Teatro. Autor: Martim Gonçalves. Data: 14/5/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

O Globo - RJ. *Os convalescentes – Crítica de Estreia*. Coluna Teatro. Autor: Martim Gonçalves. Data: 1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

O Globo - RJ. *Os convalescentes (II)*. Coluna Teatro. Autor: Martim Gonçalves. Data: 1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

O Jornal - R.J. *Não tenho compromissos com ninguém*. Entrevista de José Vicente. Autor: Beto Stodieck. Caderno Jovem. Pg.3. Data: 03/04/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Jornal - R.J. *José Vicente e sua agressão em surdina*. Data: 31/05/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

O Jornal - R.J. *Os convalescentes*. Autor: José Arrabal. Primeiro caderno. Pg. 13. Data: 06/06/1970. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – R.J. *Os Convalescentes, Primeira crítica*. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 05/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal do Brasil – R.J. *Convalescentes, um ato de entrega (I)*. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 09/06/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal do Brasil - R.J. *Convalescentes, um ato de entrega (II)*. Coluna Teatro. Autor: Yan Michalski. Data: 10/06/1970. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal do Comércio - RJ. *Shakespeare e José Vicente*. Autora: Luisa Barreto Leite. Data: 01/06/1969. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal da Tarde – SP. *O que José Vicente conta, em sua volta?* Autor: S.M. Data: 22/11/1972 Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Jornal Última Hora – SP. Autor: Oswaldo Mendes. - p.7. Ronda Data: 22/11/1972. Arquivo CEDOC-FUNARTE.

Revista Bondinho. *Zé*. Reportagem: Carlos Morari. Edição: 14 à 27/04/1972.

Bibliografia sobre Oduvaldo Vianna Filho e a peça *Rasga Coração*:

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

-----, *O teatro de Resistência*. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume II. Do modernismo às tendências contemporâneas. Pg. 208 -209. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. *Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico*. Dissertação (Mestrado em Letras) Orientação: Maria Silvia Betti. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários de Inglês. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha. Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: Teatro–Televisão–Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RENATO, José. *Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro*. Depoimentos VI. Pg. 76-118. Rio de Janeiro: MEC, SNT, 1982.

RENATO, José. *O mundo do teatro*. Entrevista de José Renato a Fátima Saadi, com participação de Silvana Garcia e colaboração de Márcio Freitas. *Revista Folhetim*. Teatro do Pequeno Gesto, N°26, p. 84-115, Julho-dezembro de 2007.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/ FUNARTE/ SNT, 1980.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A última entrevista*. Revista de Teatro. Transcrito do Jornal do Brasil de 17/07/1974. Rio de Janeiro: SBAT, julho-agosto, 1974.

Periódicos sobre Oduvaldo Vianna Filho e *Rasga Coração*:

Correio Braziliense - DF. *Rasga Coração foi premiada pelo SNT*. p.10. Data: 08/04/1975. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Correio Braziliense - DF. *Obra Póstuma. Rasga Coração, obra prima de Vianninha, é sucesso nos palcos do Rio*. Variedades, p.31. Data: 16/11/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Vianninha. Trajetória de uma geração*. Coluna Teatro. Caderno B. p.2. Autor: Yan Michalski. Data: 18/07/1974. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Concurso de peças do SNT- Quantas serão encenadas?* Caderno B. p.2. Autor: Yan Michalski/ Macksen Luiz. Data: 12/04/1975. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *O passado carioca numa pesquisa de Vianinha*. Revista Domingo. P.33-35 Autor: Yan Michalski. Data: 14/08/1977. Arquivo: Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – RJ. *Uma semana para ficar na história*. Caderno B. p. 9. Data: 05/10/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil - RJ. *Oduvaldo Vianna Filho. A paixão do encontro do intelectual com o povo*. Autor: Mary Ventura. Data: 06/10/1979. Arquivo: Marcos Flaksman.

Jornal do Brasil – RJ. *Rasga Coração. O ato definitivo de Oduvaldo Vianna Filho*. Autor: Miriam Alencar. Caderno B. Data: 06/10/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – RJ. *Rasga Coração. Documento poético dos nossos becos sem saída*. Autor: Yan Michalski. Caderno B. Capa. Data: 13/10/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Jornal do Brasil – RJ. *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Caderno B. Capa. Data: 22/10/1979. Arquivo: Marcos Flaksman.

Jornal da República – SP. *O governo escolheu Vianinha para sua abertura teatral*. Autor: Mauro Martins Passos. Segundo Caderno, p.11. Data: 14/09/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

O Estado do Paraná – PR. *Rasga Coração. Uma lição de Brasil*. Autor: Marcelo Marchioro. Crítica Teatral. Data: 28/09/1979. Arquivo: Marcos Flaksman.

O Globo – RJ. *Oduvaldo Vianna Filho e Dias Gomes nos palcos cariocas*. Autor: Flávio Marinho. Data: 09/10/1979. Arquivo: Marcos Flaksman.

Opinião – RJ. *Oduvaldo Vianna Filho 1936-1974*. Autor: Luiz Werneck Viana e Andrea Sarti (Fernando Peixoto). pp.13-14. Data: 29/07/1974.

Tribuna da Imprensa – R.J. *Rasga Coração. Ainda antes da cena carioca*. Autor: Licínio Neto. Página 11. Coluna Teatro. Data: 22-23/09/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Tribuna da Imprensa – R.J. *Rasga Coração. Ditada do leito de morte, interdita pela censura e premiada pelo governo*. Autor: Bruno Cattoni. Página 10. Data: 08/10/1979. Arquivo Biblioteca Nacional Digital.

Revista Isto É. *O resgate de Vianninha*. Autores: Antônia Chagas, Ilka Zanotto, Jefferson Del Rios e Mauro Martins Bastos. Seção Cultura. Páginas 40 – 44. Data: 03/10/1979.

Revista Veja. *A batalha de Vianninha*. Teatro. Autores: Jairo Arco e Flexa; Artur Xexéo. p.86-93. Data: 10/10/1979.

Revistas (Geral):

ARONSON, Arnold. *A cenografia pós-moderna*. In: Cadernos de Teatro, nº 130. Rio de Janeiro s/d.

------. *Cenografia hoje*. In: A[l]berto. Revista da São Paulo Escola de Teatro nº5, 2013.

Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/revista-sp/revista-sp-alberto-05.php>

------. *Postmodern Design*. In: Theatre Journal 43. The Johns Hopkins University Press, 1991.

Disponível em: www.columbia.edu/~apa4/pdfs/Aronson_pomodesign.pdf

BRANDÃO, Tania. *Vassouras e Purpurinas – breves notas sobre a cenografia no teatro de Revista Brasileiro*. In: O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Programa de Pós Graduação em Teatro/ UNIRIO. Rio de Janeiro, Ano 12, nº13, p.5-16, 2004.

-----; CARVALHO, D.P. *Ângelo Lazary, Jayme Silva e a cenografia no teatro de revista brasileiro*. In: XIV SEDEC (Semanas de Debates Científicos) UNIRIO, Rio de Janeiro: UniRio, 2000.

OS COMEDIANTEs. Revista Dionysos, SNT, FUNARTE, *Especial Os Comediantes*, Ano XXIV, nº 22, dez. 1975.

CRUZ, Osmar Rodrigues; GARCIA, Clóvis. *A revolução da cenografia em São Paulo*. Revista Dionysos. Ano 12, nº 15. Rio de Janeiro: 1967.

DIAS, José da Silva. *A importância da cenografia*. Revista O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 07, nº 07, p.23-31 . Rio de Janeiro: 1999.

EICHBAUER, Helio. *Chronos*. (Edição dedicada à Helio Eichbauer) Publicação Cultural da UNIRIO/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Vol. 1, nº 1 (2006). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2006.

------. *Helio Eichbauer: abstração e multiplicidade estética*. (entrevista por Fátima Saad, Dóris Rollemberg e outros). In: Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto, nº 23, p.104-139, jan. – jun. 2006.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: Revista Sala Preta. Vol. 8. (PPGAC/ECA/USP) São Paulo, 2008.

LEHMANN, Hans-Thyes. *Teatro pós dramático e teatro político*. In: Revista Sala Preta. Volume 3. (PPGAC/ECA/USP) São Paulo, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus*. Revista *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, Ano 07, nº 07, pp.44-60, 1999.

LIMA, Mariangela Alves de. Revista Dionysos/TBC, nº25, Rio de Janeiro, MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1980.

MEDEIROS, Anísio. *O arquiteto de um momento*. Revista Dionysos, Ano X, nº 11, dez. 1961.

MICHALSKI, Yan. *A cenografia*. Shell em Revista. Rio de Janeiro, 1970.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política*. Lutas Sociais. São Paulo, vol.18 nº32, p.190-202, jan./jun. 2014.

PEÑA, Lênin; ROCHA; Pedro Louzada. *Aspectos da cenografia brasileira contemporânea*. Revista Dionysos, SNT, FUNARTE Ano XXV, n. 18, 1974.

RATTO, Gianni. *A cenografia brasileira*. In: Revista Cultura. Brasília: MEC, v. 1, n. 04, p. 81-87, dez.1971.

------. *Cenografia ou teatro?* In: Cadernos de Teatro. RJ: O Tablado, nº 32, 1965.

ROSENFELD, Anatol. *O que é mise-en-scène?* In: Cadernos de Teatro. RJ: O Tablado nº173, abril, maio e junho de 2005.

TBC. Revista Dionysos, SNT, FUNARTE, *Especial Teatro Brasileiro e Comédia*, nº 25, set. 1980.

SAADI, Fátima. *O mundo no teatro*. Entrevista de José Renato a Fátima Saadi, com participação de Silvana Garcia. In: Revista Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, nº26, p.85-115, jul.- dez. 2007.

TORRES, Walter Lima. *A turnê do teatro Louis Jouvet no Rio de Janeiro e São Paulo*. In: O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Programa de Pós Graduação em Teatro/ UNIRIO. Rio de Janeiro, Ano 9-10, nº10-11, p.118-134, 2001/2002.

Periódicos (Geral):

MAGALDI, Sábato. *A sala Brasileira*. O Estado de São Paulo - S.P. Data: 05/10/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Segundo, nº 51, p. 04. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.

------. *Caminhos da cenografia*. O Estado de São Paulo, SP. Data: 31/08/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Primeiro, nº 46, p. 05. Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo.

Textos teatrais:

MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. In: Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003, p.63-134.

ODETS, Clifford. *A vida impressa em dólar*. Odets, Clifford. Sem indicação de tradutor. Texto teatral. Cópia mimeografada a partir de exemplar datilografado. Sem data. Arquivo: CEDOC/ FUNARTE.

VICENTE, José. *Os convalescentes*. In: MORAIS, Cida. *O teatro de José Vicente*. Primeiras Obras. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE/ SNT, 1980.

Programas de Espetáculos:

A vida impressa em dólar. Programa de sala original. 1965. Arquivo Marcos Flaksman.

Dois perdidos numa noite suja. Programa de sala original. 1967. Arquivo Marcos Flaksman

Rasga coração. Programa de sala original. 1980. Arquivo pessoal.

Os Convalescentes. Programa de sala original. 1970. Arquivo Marcos Flaksman.

Catálogos:

A mão livre de Luiz Carlos Ripper. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Dois Um Produções, 2013.

Cenografia - A arte de José Dias. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

Das Osterreichische – Theatermuseum. Catálogo do Museu do Teatro de Viena. Áustria: Viena, 2000.

Gianni Ratto 100 anos. Catálogo da exposição. São Paulo: SESC Consolação, 2017.

Helio Eichbauer 40 anos de cenografia. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2006.

Josef Svoboda – Mostra Antológica. Catálogo da exposição. Itália: Régio Emilia, Modena, Ferrara, 1969.

J. C. Serroni – Modos Cenográficos. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Teatro Carlos Gomes, 1995.

IV Bienal de São Paulo. Catálogo editado pela Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1957.

X Bienal de São Paulo. Catálogo editado pela Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1969.

Websites:

Enciclopédia Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br

FUNARTE: www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes

Biblioteca Nacional: <https://bndigital.bn.gov.br>
<http://memoria.bn.br/DocReader>

Instituto de Artes e Teatro da República Checa (Institut Umení Divadelní Ústav):
<http://www.idu.cz/en/>

Flávio Império: <http://www.flavioimperio.com.br/>

Plínio Marcos: <http://www.pliniomarcos.com/>

ANEXO A - CURRÍCULO DE MARCOS FLAKSMAN.

TEATRO:

1.A Tempestade - Shakespeare

Direção de Tite de Lemos - Teatro Nacional de Comédia - RJ, 1964 (c.)

2.Mortos sem sepultura - Sartre

Direção de Paulo Affonso Grisolli - Teatro de Arena da Guanabara - RJ, 1965 (c. & f.)

3.A vida impressa em dólar (Awake & Sing) - Clifford Odets

Direção de Paulo Affonso Grisolli - Teatro Dulcina e Teatro Jovem - RJ, 1965 (c. & f.)

4.O Labirinto – de Fernando Arrabal

Direção de Luis Carlos Maciel - Teatro de Arena da Guanabara - RJ, 1965 (c. & f.)

5.Preversão - Jacques Prévert

Direção de A. Abujamra – (Grupo Decisão) - Teatro Miguel Lemos - RJ, 1965 (c. & f.)

6.João, Amor e Maria - Hermínio Bello de Carvalho

Direção de Kleber Santos - Teatro Jovem - RJ, 1966 (c. & f.)

7.Terror e Miséria do III Reich - Brecht

Direção de Paulo Affonso Grisolli - Teatro Serrador - RJ, 1966 (c. & f.)

8.O Senhor Puntilla e seu criado Matti – Brecht (Cia. Carioca de Comédia)

Direção de Flávio Rangel - Teatro Guaíra, PR e Teatro Ginástico, RJ - 1966 (c.)

9.Quatro Num Quarto – de Valentin Katayev

Direção de José Celso Martinez Correa - Teatro Maison de France - RJ, 1967 (c. & f.)

10.Dois perdidos numa noite suja - Plínio Marcos

Direção de Fauzi Arap e Nelson Xavier – T. Nacional de Comédia - RJ, 1967 (c. & f.)

11.O Sétimo Dia - Ari Chen

Direção de Rubem Rocha Filho - Teatro João Caetano - RJ, 1967 (c. & f.)

12.Poder Negro (Dutchman) – Le Roi Jones

Direção de Fernando Peixoto - Teatro Oficina - SP, 1968 (c. & f.)

13.O Jardim das Cerejeiras - Tchecov

Direção de Ivan de Albuquerque - Teatro Ipanema - RJ, 1968 (c.)

14.Hipólito - Eurípedes

Direção de Tite de Lemos - Teatro Nacional de Comédia - RJ, 1968 (c. & f.)

15.O Assalto - José Vicente

Direção de Fauzi Arap - Teatro Ipanema - RJ, 1969 (c. & f.)

16.Os Convalescentes - José Vicente

Direção de Gilda Grillo - Teatro Opinião - RJ, 1970 (c. & f.)

17.Alice no País Divino Maravilhoso - adaptação da obra de Lewis Carrol

Direção de Paulo Affonso Grisolli - Teatro Casa Grande - RJ, 1970 (c. & f.)

18.Les Convalescents - José Vicente

Direção de Gilda Grillo - Théâtre Ranelagh - Paris, 1972 (c. & f.)

19.Seria cômico se não fosse sério (Play Strindberg) - Durrenmat

Direção de Celso Nunes - Teatro Martins Pena, Brasília e Teatro Maison de France, RJ - 1973 (c. & f.)

20.O Amante de Madame Vidal - Verneuil

Direção de Fernando Torres - Teatro Maison de France - RJ, 1973 (c.)

21.Coriolano - Shakespeare

Direção de Celso Nunes - Teatros Municipais de Santo André/SP, São Paulo/SP, e Rio de Janeiro/RJ, Teatro Maison de France, 1974 (c. & f.)

22.Dr. Knock - Jules Romain

Direção de Celso Nunes - Teatro Maison de France - RJ, 1974 (c.)

23.O Ministro e a Vedete - Weber & Hannequin

Direção de Geraldo Queirós - Teatro Gláucio Gil - RJ, 1974 (c. & f.)

24.Antígona - Sófocles, adaptação de Millôr Fernandes

Direção de José Renato - Sala Cecília Meirelles - RJ, 1974 (c. & f.)

25.Equus - Peter Shaffer

Direção de Celso Nunes - Teatro Maria Della Costa - SP, 1975 (c. & f.)

26.Pano de boca - Fauzi Arap

Direção de Antônio Pedro - Teatro Gláucio Gil - RJ, 1975 (c. & f.)

27.Absurda pessoa - Alan Aickburn

Direção de Renato Borghi - Teatro Treze de Maio - SP, 1975 (c. & f.)

28.A mais sólida mansão - Eugene O'Neill

Direção de Fernando Torres - Teatro Glória - RJ, 1976 (c. & f.)

29.Equus - Peter Shaffer

Direção de Celso Nunes - Teatro Nelson Rodrigues - RJ, 1976 (c. & f.)

30.Trivial Simple - Nelson Xavier

Direção de Ruy Guerra - Teatro Gláucio Gil - RJ, 1976 (c. & f.)

31.É... - Millôr Fernandes

Direção de Paulo José - Teatro Maison de France - RJ, 1977 (c.)

32.Nó Cego - Carlos Vereza

Direção de Marcos Flaksman - Teatro Opinião - RJ, 1978 (d., c. & f.)

33.Sanduíche - Autores Diversos

Direção de Ary Coslov - Teatro Gláucio Gil - RJ, 1978 (c. & f.)

34.Revista do Henfil - Henfil e O. Mendes

Direção de Ademar Guerra - Teatro Galpão Ruth Escobar - SP, 1978 (c. & f.)

35.Rasga Coração - Oduvaldo Vianna Filho

Direção de José Renato - Teatro Guaíra - PR, Teatro Villa Lobos - RJ, 1979, Teatro Sérgio Cardoso- SP, 1980 (c. & f.)

36.A Serpente - Nelson Rodrigues

Direção de Marcos Flaksman - Teatro Nelson Rodrigues - RJ, 1980 (d., c. & f.)

37.Campeões do Mundo - Dias Gomes

Direção de Antônio Mercado - Teatro Villa Lobos - RJ, 1980 (c. & f.)

38.Ensina-me a viver (Harold & Maude) - Collin Higgins

Direção de Domingos de Oliveira - Teatro Villa Lobos - RJ, 1981 (c.)

39.Amor Vagabundo - Felipe Wagner

Direção de Domingos de Oliveira - Teatro Vanucci - RJ, 1982 (c.)

40.Barrela - Plínio Marcos

Direção de Oswaldo Loureiro- Teatro Princesa Isabel - RJ, 1982 (c. & f.)

41.Band-Age - Zé Rodrix e Miguel Paiva

Direção de Marcos Flaksman - Teatro Glória - RJ, 1982 (d., c. & f.)

42.Um Bonde Chamado Desejo - Tennessee Williams

Direção de Maurice Vaneau - Teatro Teresa Rachel - RJ, 1985 (c.)

43.Pluft, o musical - Maria Clara Machado

Direção de Antônio Pedro - Teatro João Caetano - RJ, 1987 (c.)

44.Louco de amor (Fool for love) - Sam Shepard

Direção de Hector Babenco - Teatro Mars – SP, 1988 (c. & f.)

45.Morre um coração vulgar - Bráulio Pedrosa

Direção de Ítalo Rossi - Teatro Glória - RJ, 1988 (c.)

46.Louco de amor (Fool for love) - Sam Shepard

Direção de Hector Babenco - Teatro dos Quatro, RJ - 1989 (c. & f.)

47.Perversidade sexual em Chicago - David Mamet

Direção de José Wilker - Teatro de Arena - RJ, 1989 (c.)

48.A Promessa – de Friedrich Durenmatt

Direção de Ivan de Albuquerque - Teatro Centro Cultural Banco do Brasil, Teatro Ipanema - RJ, 1990 (c.)

49.Baixa sociedade - Juca de Oliveira

Direção de Oswaldo Loureiro - Teatro Vanucci - RJ, 1990 (c.)

50.Dólar, I love you – de João Bethencourt

Direção de José Renato – Teatro de Arena – RJ (1991)

51.O Baile - Ettore Scola

Direção de Dácio Lima - Teatro Glauce Rocha - RJ, 1993 (c.)

52.A história é uma história - Millôr Fernandes

Direção de Gracindo Jr. - Teatro Casa Laura Alvim - RJ, 1993 (c.)

53.A Obscena Sra. D - Hilda Hilst

Direção de Eid Ribeiro - Casa da Gávea - RJ, 1993 (c.)

54.Prezados Canalhas - João Uchoa Cavalcanti

Direção de Gracindo Jr. - Teatro dos Quatro - RJ, 1993/94 (c.)

55.Nada de pânico (Noises off)

Direção de H. Dias – Teatro Villa-Lobos, Teatro João Caetano - RJ, 2002 (c.)

56.Disse me disse

Direção de Gracindo Jr. - Teatro Municipal Paulo Gracindo - Petrópolis, RJ, 2003 (c.)

57.O mundo é um moinho - Fauzi Arap

Direção de Fauzi Arap – Teatro Leblon, Sala F. Montenegro - RJ, SP, 2003 (c.)

58.K2 - Patrick Meyers

Direção de Celso Nunes – Teatro do CCBB DF/ RJ/ SP, 2004 e Manaus, 2006. (c.)

59.O Homem Inesperado - Yasmina Reza

Direção de Emílio de Mello - Teatro do C.C. Correios - RJ, 2006 (c.)

60.O Método Gronholm

Direção de Luiz Antônio Pilar –Teatro Eldorado – SP, 2007 (c.)

61.Dá uma entradinha prá ver como esse homem me ama - Luis Carlos Góes

Direção de Joaquim Vicente – Teatro SESI – RJ, 2007 (c.)

62.Traição - Harold Pinter.

Direção de Ary Coslov - Teatro Solar de Botafogo - RJ, 2008 (c.)

63.Produto

Direção: Marcelo Aquino e Ary Coslov

Porão da Casa de Cultura Laura Alvim – RJ, 2010 (c.)

64.A Carpa

Direção de Ary Coslov - Teatro do Leblon – RJ, 2010 (c.)

65.Orfeu - Vinícius de Moraes

Direção de Aderbal Freire Filho - Teatro Canecão – RJ, 2010 (c.)

66.Conversando com Mamãe

Direção de Herson Capri - Teatro do Espaço Cultural dos Correios – RJ, 2010 (c.)

67.Por telefone – de Antônio Fagundes

Direção de Luis Artur Nunes – Teatro Vanucci - RJ, 2011 (c.)

68.Palácio do Fim – de Judith Thompson

Direção de José Wilker – Teatro Poeira –RJ, 2011(c.)

69.Por pouco (Moins deux) – de Samuel Benchetrit

Direção de Ary Coslov –Teatro Alterosa; Teatro Dom Silvério –MG; Teatro Poeira – RJ, 2011(c.)

70.O homem travesseiro – de Martin McDonagh

Direção de Bruce Gomlewski - Teatro Laura Alvim – RJ, 2012 (c.)

71.Pinteresco – Harold Pinter

Direção de Ary Coslov – Teatro Solar de Botafogo – RJ, 2012

72.Exilados - James Joyce

Direção de Ruy Guerra - Teatro Solar de Botafogo – RJ, 2013 (c.)

73.Rain Man – Dan Gordon. Trad. Miguel Paiva

Direção de José Wilker - Teatro dos Quatro – RJ, 2013 (c.)

74.Fish & Chips

Direção de Ary Coslov - Teatro do Espaço Cultural dos Correios – RJ, 2013 (c.)

75.Elis, A musical – de Nelson Motta

Direção de Dennis Carvalho -Teatro Oi Casagrande- RJ, 2013 e Teatro Alfa -SP, 2014.(c.)

76.Minha mulher se chama Maurício - de Raffy Shart

Direção de Cininha de Paula – Teatro Alterosa – Belo Horizonte - MG, 2014 (c.)

77.Relações Aparentes

Direção de Ary Coslov - Teatro SESC Ginástico – RJ, 2014 (c.)

78.O amor perdoa tudo, inclusive o casamento – de Fabrício Carpinejar

Direção de Ary Coslov - Teatro Leblon – RJ, 2016 (c.)

79.Ivanov – Anton Tchekhov

Direção de Ary Coslov - Teatro Ipanema – RJ, 2017 (c.)

80. O Inoportuno – Harold Pinter

Direção de Ary Coslov - Teatro do Leblon– RJ, 2018, 2019 (c.)

ÓPERA:**1. Um homem só, de Camargo Guarnieri.**

Direção: Antônio Pedro. Teatro João Caetano – RJ, 1976 (c.)

2. Il Campanello, de Gaetano Donizetti.

Direção: Antônio Pedro. Teatro João Caetano – RJ, 1976 (c.)

3. Yerma, de Federico Garcia Lorca e Heitor Villa lobos.

Direção: Adolfo Celli. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 1983 (c.)

4. Werther, de Jules Massenet.

Direção: J.M. Monteiro. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 1985 (c.)

5. Arthemis, de Alberto Nepomuceno.

Direção: Marcos Flaksman. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 1985 (c & f.)

6. Carmen, de Georges Bizet.

Direção: Sergio Britto. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 1987 (c.)

7. Canção da Terra, de Gustav Mahler.

Direção: Fábio de Mello. Teatro Ziembskiy – RJ, 1991. (c.)

8. Così Fan Tutte, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Direção: Leon Major. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 1999 (c.)

9. Tosca, de Giacomo Puccini.

Direção: Ron Daniels. Theatro Municipal do Rio de Janeiro –RJ, 2003 (c.)

10. La Gioconda, de Amilcare Ponchielli.

Direção: Alejandro Chacón. Teatro Amazonas, Manaus/ Theatro Municipal de São Paulo – SP, 2006 (c.)

11. Fosca, de Antônio Carlos Gomes.

Direção: Caetano Vilella. Teatro Amazonas, Manaus, 2006 (c.)

BALLET:**1. Nhamundá.** Música: Ernst Widmer; Coreografia: Renato Magalhães.

Cenografia e figurinos: Marcos Flaksman e Carlos Vergara.
Teatro Adolpho Bloch e Maracanzinho – RJ, 1976. (c & f)

2. Membrana. Grupo Nove Fora. Direção: Suzana Braga.

Teatro Carlos Gomes – RJ, 1978 (c. & f.)

3. A canção da Terra. Ballet Contemporâneo do Rio de Janeiro.

Coreografia: Fábio de Mello. Teatro Ziembskiy – RJ, 1991. (c.)

CINEMA:

1. **Garota de Ipanema.** Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1967.
2. **Brasil ano 2000.** Direção: Walter Lima Jr. Minas Gerais, 1969.
3. **Os sete gatinhos.** Direção: Neville de Almeida. Rio de Janeiro, 1980.
4. **Blame It on Rio.** Direção: Stanley Donen. Rio de Janeiro, 1984.
5. **The Emerald Forest.** Direção: John Boorman. Amazônia, 1985.
6. **Where the river runs black.** Direção: Christopher Cain. Amazônia, 1986.
7. **Streets of gold.** Direção: Joe Roth. EUA, Nova York, 1986.
8. **Running out of luck.** Direção: Julien Temple. Rio de Janeiro, 1987.
9. **Moon over parador.** Direção: Paul Mazursky. Rio de Janeiro/ EUA (NYC), 1988.
10. **O mistério de Robin Hood.** Direção: José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro, 1990.
11. **Barrela: Escola de crimes.** Direção: Marco Antônio Cury. Rio de Janeiro, 1990.
12. **Os trapalhões e a árvore da juventude.** Direção: José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro, 1991.
13. **O que é isso, companheiro?** Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1997.
14. **Villa-Lobos-Uma vida de paixão.** Direção: Zelito Viana. Rio de Janeiro/Fortaleza, 2000.
15. **A partilha.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2000.
16. **Girl from Rio.** Direção: Christopher Monger. Rio de Janeiro/Londres (Inglaterra), 2001.
17. **Mike Basset-England Manager.** Direção: Steve Barron. Rio de Janeiro/Londres, 2001.
18. **O xangô de Baker Street.** Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro/Porto (Portugal), 2001.
19. **Benjamim.** Direção: Monique Gardemberg. Rio de Janeiro, 2003.
20. **O vestido.** Direção: Paulo Thiago. Rio de Janeiro/Cuiabá, 2003.
21. **Sexo, amor e traição.** Direção: Jorge Fernando. Rio de Janeiro, 2004.

- 22.O veneno da madrugada.** Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro/ Buenos Aires, 2004.
- 23.Vinícius.** Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro, 2005.
- 24.Se eu fosse você.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2006.
- 25.Irma Vap – o retorno.** Direção: Carla Camuratti. Rio de Janeiro, 2006.
- 26.Zuzu Angel.** Direção: Sérgio Resende. Rio de Janeiro/Juiz de Fora, 2006.
- 27.Primo Basílio.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2007.
- 28. A grande Família - o filme.** Direção: Maurício Farias. Rio de Janeiro, 2007.
- 29.Casa da mãe Joana.** Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 2008.
- 30.Se eu fosse você 2.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2009.
- 31.Budapeste.** Direção: Walter Carvalho. Rio de Janeiro/Budapeste (Hungria), 2009.
- 32.Tempos de paz.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2009.
- 33. High School Musical- o desafio.** Direção: César Rodrigues. Rio de Janeiro, 2009.
- 34.Casa da mãe Joana 2.** Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 2013.
- 35.Pelé. O nascimento de uma lenda.** Direção: Michael & Jeff Zimbalist, EUA, Rio de Janeiro, 2013.
- 36.Confissões de adolescente.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2014.
- 37.Obra Prima.** Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro, 2014.
- 38.Chico-Artista brasileiro.** Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro, 2015.
- 39.É fada!** Direção: Cris D'Amato. Rio de Janeiro, 2016.
- 40.Pixinguinha.** Direção: Denise Sarraceni. Rio de Janeiro, 2017.
- 41.O paciente.** Direção: Sérgio Resende. Rio de Janeiro, 2017.
- 42.De perto ela não é normal.** Direção: Cininha de Paula. Rio de Janeiro, 2018.

SHOWS

- 1.Panorama Brasileiro - Show de música brasileira e dança folclórica.**
Direção: Hermínio Bello de Carvalho. Paris, Bruxelas, Colônia, 1973. (c, f., operação de luz)

2.Festa Brasil-Show de música brasileira e dança folclórica.
Direção: Hermínio Bello de Carvalho. EUA e Canadá, 1974. .(c, f., operação de luz)

3.Feiticeira - Roteiro de Nelson Motta-Show de Marília Pera.
Direção: Aderbal Freire-Filho. Teatro Casa Grande-RJ, 1975 (c & f)

4.Saudades do Brasil - Show de Elis Regina.
Direção: Ademar Guerra/ Direção musical: César Camargo Mariano/ Figurinos: Kalma Murtinho/ Programação visual: Carlos Vergara
Teatro Canecão - RJ/ Teatro TUCA - SP, 1980. (c.)

5.Lança Perfume – show de Rita Lee
Parque do Anhembi, SP, 1980. (c.)

6. Ney Matogrosso
Direção: Amir Haddad. Canecão; Maracanazinho - RJ; Parque do Anhembi -SP, 1981.
(c.)

7. Saúde – show de Rita Lee
Parque do Anhembi, SP, 1981. (c.)

8. Nossos Momentos – show de Maria Bethânia
Direção: Bibi Ferreira. Teatro do Canecão- RJ; Teatro Palace - SP, 1982. (c.)

9. Baby Consuelo e Pepeu Gomes
Direção: Oswaldo Loureiro. Teatro do Canecão –RJ, 1983 (c.)

10. Maria Bethânia.
Punta del Este, Barcelona, Madri, 1985. (c. e operação de luz)

11.Paulo Ricardo
Teatro Metropolitan -RJ, 1998. (c.)

12. Engenheiros do Hawai
Teatro Palace- SP, 1999. (c.)

EXPOSICÕES:

1. X Bienal de São Paulo. Exposição Individual de cenografia, 1969.

2. Marcos Flaksman - Desenhando um filme. Oi Futuro Ipanema, Rio de Janeiro, 2009.

PREMIACÕES:

1965 - **Prêmio Molière** - Melhor Cenografia (*A vida impressa em dólar/* conjunto de obras)

1965 - **Prêmio Jornal O Globo-** Cenógrafo Revelação

1968 - **Prêmio Molière** - Melhor Cenografia (*Hipólito*)

1968 - **Prêmio Secretaria de Turismo de Estado da Guanabara** - Melhor Cenografia

1969 – 4º Prêmio - Concurso Nacional de Projeto para o “Pavilhão do Brasil” na Feira Internacional de Osaka, Japão.

1969 - **X Bienal de São Paulo** - Exposição individual de cenografia selecionada para representação brasileira na Quadrienal de Praga.

1972 - **Menção Honrosa** na Exposição de Mobiliário Urbano – Centro de Criação Industrial do Museu do Louvre, Paris.

1973 - **Prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro** – (Prêmio Estadual de Teatro) Melhor Cenografia (*O amante de Madame Vidal/ Seria cômico...se não fosse sério*).

1975 - **Prêmio Molière** – Melhor cenografia e figurino (*Pano de Boca*).

1976 - **Prêmio IBEU** – Melhor cenografia (*A mais sólida mansão*, de Eugene O’Neill).

1978 - **Troféu Mambembe** – Melhor cenografia (*Nó Cego*).

1980 - **Prêmio da APCA** - Associação Paulista dos Críticos de Arte – Revelação de Diretor.

2001 - **Prêmio Chrystal Lens** – 5th Brazilian Film Festival, Miami, USA. Melhor Diretor de Arte (*Villa Lobos, uma vida de paixão*).

2002 - **Prêmio Academia Brasileira de Cinema (ABC)** - Melhor Direção de Arte (*Xangô de Baker Street*).

2002 - **Grande Prêmio da Academia Brasileira de Cinema (ABC)** – Direção de Arte (*Xangô de Baker Street*)

2004 - **Prêmio Chrystal Lens** – 8th. Brazilian Film Festival, Miami, USA. Melhor Diretor de Arte (*Benjamim*)

2005 - **Troféu Candango do Festival de Cinema de Brasília** - Melhor Direção de Arte (*O veneno da madrugada*)

2006 - **Prêmio Chrystal Lens** - 10th Brazilian Film Festival, Miami, USA. Melhor Diretor de Arte (*O Mistério de Irma Vap*)

2009 - **Prêmio APTR** - Associação dos Produtores de Teatro do Rio - Melhor Cenografia (*Traição*)

2009 - Melhor Projeto Expositivo - Exposição *Desenhando um Filme*, Oi Futuro Ipanema, RJ.

ANEXO B - NOTÍCIAS.

ANEXO B1 - Jornal O Globo - RJ. Marcos Flaksman. Data: 24/05/1976.

MARCOS FLAKSMAN



"Coriolano" (1974)

Marcos Flaksman: o teatro só morre no dia em que destruírem o ator

Aos 21 anos, o primeiro "Molière".
Aos 32, o teatro como tribuna viva

Alina, começamos pelo início: como é que você optou pela cenografia?

— Eu tinha 20 anos e fazia parte de um grupo livre — o "Membembe" — de teatro amador (hoje, diáspora "experimental"). Funcionávamos em Niterói, para escapar do rio de agito do teatro profissional, para fugir das injunções comerciais. Era 1954, e o Tite de Lemos resolveu montar "A tempestade", de Shakespeare. E eu criei os cenários: uma estrutura tubular, com velas e um elevador em cena, onde aconteciam as aparições do Prospero. Tinha uma plataforma que os atores movimentavam e onde aparecia o Ariel. Era um cenário do qual gosto até hoje; incrível, para a época, parte de um espetáculo muito cuidado e que não foi bem recebido pela crítica, quando nos apresentamos no Rio, no Teatro Nacional da Comédia.

— No ano seguinte, me profissionalizei. O "Membembe" — que era uma proposta de teatro popular — tinha acabado. Fundamos uma companhia semi-profissional, conseguimos o Teatro de Arena de Guanabara, e montamos o "Mitos sem sepultura", do Sartre, com direção de Grillo. Ainda fazíamos "O labirinto", do Arrabal, dirigida pelo Luis Carlos Maciel, e, depois, o grupo Talu e se dissolveu. Passei a trabalhar como cenógrafo "free-lance", e nunca mais voltei a fazer parte de grupos. Desde então, já fiz entre 30 e 40 cenários.

E os primeiros? Como é que chegaram?

— O primeiro "Molière" veio em 1965, com a "Vida impressa em odor", que o Grillo dirigiu. O segundo foi em 1966, com o "Hipólito", de Tite. O terceiro chegou ao passado, para o "Pano de Boca", de Antônio Pedro.

— Agora, tem uma coisa muito interessante, em relação aos prêmios: em 1973, por exemplo, eu ganhei o Prêmio Estado da Guanabara pelo cenário de "O amante da madama Lidia". Entretanto, nesse mesmo ano eu tinha feito o "Seria cômico se não fosse sério", com direção do Celso Nunes. E meu trabalho nessa segunda peça era bem melhor que o do "Amante".

— Aláá, meu melhor trabalho não recebeu qualquer premiação. Foi o cenário de "Os convaléscentes", que a Glúcia Grillo dirigiu em 1969, não perceberam bem o que eu havia feito, inclusive, usei praticamente o mesmo cenário para a montagem francesa da peça, em 1972, em Paris, e a recepção foi excelente, por parte do público e da crítica.

E a Oficina de Cenografia? Como é que você está vendo o trabalho?

— A minha formação é precisamente essa: a do exercício teatral. Acho importante que as pessoas se constituam a partir dos grupos, se exercitando, se ponho à prova na prática. Me fiz cenógrafo de uma forma quase autodidática, crescendo, me formando junto com um grupo de outras pessoas, atores e diretores. Uns continuam fazendo teatro até hoje, outros se afastaram. Mas aprendemos juntos.

— Então, quando o Rubens Gerchman me convidou para fazer a Oficina de Cenografia, achei que seria uma chance de transmitir a minha experiência e, ao mesmo tempo, por um funcionamento, um laboratório de exercícios cenográficos independentemente do espetáculo. Nós pegamos um texto e partimos para um espetáculo simulado, fazendo projetos detalhados, como se a peça efetivamente estivesse para ser montada.

— Estou trabalhando com cerca de 20 alunos. Comecei dando a eles uma série de noções básicas sobre a arquitetura teatral e a evolução da cenografia através da história, desde Roma até nossos dias. Vimos a aparelhagem tradicional que se utiliza para cada tipo de espaço cênico, todo E, paralelamente, eles começaram a se exercitar a partir do texto dramático, planejando cenários para uma montagem, lendo o texto, discutiram, estudaram todos os climas dramáticos que a ação necessitava. E a partir disso eles estão planejando todos os cenários, que devem apresentar até o final do semestre.

— Em tudo, estou funcionando mais como um diretor de espetáculo, deixando a área de trabalho da cenografia. Propus três espaços cênicos: o do próprio cenário da Escola, o do Teatro Cacilda Becker e o palco italiano do João Caetano. Eles escolheram o que preferiam e estão executando seus trabalhos.

— Importante é que tudo isso só está sendo feito porque não temos uma grande liberdade, no vício, realmente aberto, onde as mais diferentes propostas podem ser desenvolvidas. Tecnicamente, por exemplo, meu curso terminaria no final do semestre. Pelo menos, na sua primeira fase. Mas, quando chegar a hora, nos reuniremos — Gerchman e todos os professores

Na sala tranqüila do Parque Laje, vinte pessoas olham um quadro-negro, onde uma aluna acaba de desenhar as arcadas do pátio central, com a piscina no centro. Depois, pacientemente, ela "fecha", com o giz, parte da piscina e constrói, numa das extremidades do pátio, o cenário da peça "Senhora dos Afogados", de Nelson Rodrigues. Quando a explicação sobre o material de cena, os telões e o local reservado à platéia estão terminados, o professor se levanta. Calmo, meio tímido, ele começa a discutir a proposta do trabalho. E, pouco a pouco, todos os alunos percebem que, no espaço aberto do Parque Laje, a moça acabara de construir um palco italiano ao ar livre, resultando do vício de anos e anos como espectadora passiva.

Recordista em "prêmios Molière", considerado por muitos como o melhor cenógrafo brasileiro, Marcos Flaksman agora virou professor, coordenando os trabalhos da Oficina de Cenografia da Escola de Artes Visuais. E, enquanto se entusiasma com o trabalho dos alunos discute e busca novos rumos para o teatro, ele ainda encontra tempo para criar os cenários da montagem carioca de "Equus", com estréia marcada para a segunda quinzena de junho, no Teatro do BNH.

— para reavaliar o que foi desenvolvido e planejar a continuação do trabalho.

— De qualquer forma, não pretendo "diplomar" ninguém. O aluno é que decidirá, pessoalmente, até quando deve frequentar a Escola, qual o seu momento de voar sozinho.

Na sua sala, você deu um espaço livre, aberto, e a aluna resolveu um palco italiano sem teto e recursos técnicos. Até que ponto você compararia a necessidade do pessoal de teatro por novos espaços cênicos?

— Acho que o espaço cênico deveria realmente ser expandido, mas não acredito que essa nova dramaturgia. A verdade é que não adianta tomarmos uma atitude superficialmente revolucionária, dizendo que o teatro italiano está morto, e não fazer nada a respeito. Afinal, ele foi criado para um tipo especial de dramaturgia, para servir a um tipo de espetáculo cênico. Agora, não há dúvida de que seria importante abrir novos espaços. Nesse século inteiro, não foi construído sequer um teatro em função de uma nova dramaturgia, ou provocando uma nova dramaturgia.

— O teatro ideal seria um espaço aberto, em princípio suficientemente grande e aberto, com uma maquinaria que cobrisse tudo, e que pudesse — eventualmente — receber elementos da própria natureza. Nesse espaço, público e espetáculo poderiam ser distribuídos de forma que se fizesse necessária.

— Colocando isso de modo ainda mais simples: seria um grande galpão, inteiramente descoberto por uma estrutura aérea utilizável e dotado de cadeiras que a gente pudesse arrumar como quisesse. Isso seria uma verdadeira revolução. A coisa mais parecida que temos é o "Cacilda Becker", mas ele é muito pequeno e sem "industrialização" verdade, o que estou defendendo é um teatro que seja uma caixa fechada do mundo exterior (em termos de acústica) e que tenha um interior versátil, onde o espectador possa criar os mais diversos espaços cênicos — até o palco italiano, se julgar conveniente.

Que chances você teria de ver essa "caixa" funcionando?

— Há uma corrente de empresários, de gente de teatro, e há pessoas no próprio Departamento de Cultura do Estado que acreditam na "descentralização", na criação de casas de espetáculo na periferia da cidade, que funcionariam como uma "off-Broadway". E acho que se esses teatros forem construídos deveríamos ter

ter fazer as "caixas", fugindo ao edifício tradicional.

— Isso me preocupa tanto que estou trabalhando num projeto, evidentemente sobre um espaço artístico. É impressionante que o teatro com o público. Gostaria não só de encontrar um espetáculo no Brasil simplesmente porque não havia um espaço cênico onde os atores pudessem ficar num espaço, e o público, olhando de cima, das laterais.

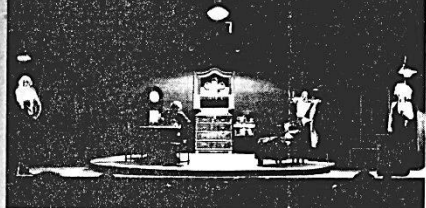
Além disso, essa variação do espaço cênico também poderia auxiliar no relacionamento emocional da platéia com o teatro, embora, é claro, seja o espetáculo em si — e não seu espaço — quem determine as "regras", nesse jogo.

Como é que você vê a cenografia e o teatro, em geral, neste 1976, quando tanta gente talvez esteja pensando em largar tudo?

— Oh, a minha geração já teve a sua fase de "drop-out". Eu mesmo me desliguei de tudo entre 70 e 72. Atualmente, acredito cada vez mais que o teatro não está morto; está, sim, muito prejudicado, no Brasil, na medida em que é a única tribuna ao vivo que se tem. Na Europa, as próprias tevês estatais patrocinam debates políticos. Aqui, tudo é antídoto de vídeo telex, e as reuniões ou estão muito limitadas ou — quando políticas — inteiramente proibidas. Então, a única tribuna onde uma mensagem pode ser levada de forma direta é o teatro.

Quanto à cenografia, acho que o cenógrafo-arquiteto, o "cenógrafo" pura e simplesmente, não subsiste. Ele tem que ter uma compreensão mais global do fenômeno teatral: tem que ser um homem de teatro, e tem que entender que a honra do teatro, o espetáculo, não é o espetáculo teatral, é o ator. Depois dele é que vêm o diretor, o cenógrafo, o músico, o ator, os técnicos. Sem eles, o teatro pode subsistir. Agora, sem o ator, ali sim, ele morre. E é muito importante que se entenda isso.

— Eu sou um profissional de cenografia. E, a cada dia, me envolvo mais no fenômeno teatral. Já cheguei a um ponto em que, às vezes, sou obrigado a me perguntar se não estarei indo longe demais. Sou obrigado a me perguntar se não estarei ultrapassando meus limites de cenógrafo, ao me envolver com as montagens. Por isso mesmo, estou partindo para uma experiência: vou adreção. Essa é a única coisa que ainda não fiz, em teatro. Mas estou procurando um jeito, e, em breve, vou trabalhar na minha própria montagem.



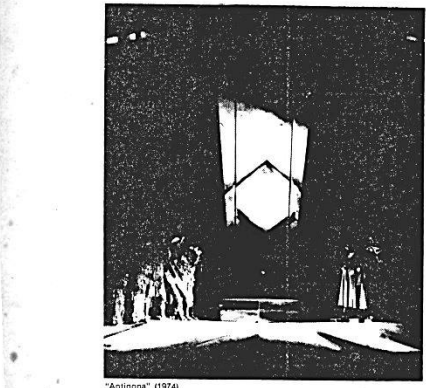
"Seria cômico se não fosse sério" (1973)



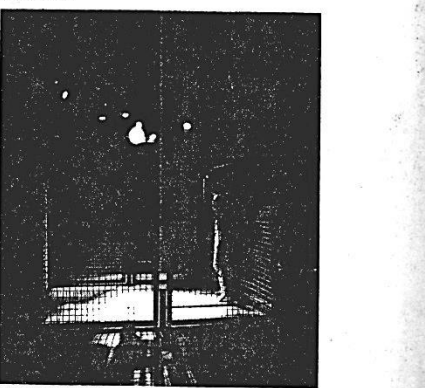
Marcos Flaksman



"Hipólito" (1966)



"Antígona" (1974)



"Convaléscentes" (1969)

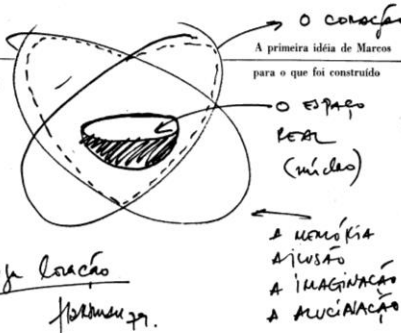
ANEXO B2 -Jornal do Brasil - RJ. Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa. Data: 22/10/1979.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro, segunda-feira, 22 de outubro de 1979

caderno

MARCOS FLAKSMAN UM IMENSO CORAÇÃO QUE PULSA



Maria Lucia Rangel

Se bem observado, o cenário da peça de Odrávido Vianna Filho forma um imenso coração que pulsa no ritmo da carga emocional transmitida pelo texto, pela interpretação dos atores e pela mobilização da plateia que tem participado maciçamente ao Teatro Villa-Lobos. Um coração que pulsa 40 anos da nossa história e que foi o ponto de partida para Marcos Flaksman criar um núcleo central — o apartamento de Mangueira representando um plano real — e as diversas imagens passadas e projetadas em memória dos personagens. Ainda hoje, apesar da estreia ter acontecido há duas semanas, é difícil para o cenógrafo analisar criticamente o seu trabalho. Comparo-o mesmo à operação de enxerto da veia safena, em que o sangue necessita de um período de adaptação em seus novos canais. E é aí, Marcos precisa também que uma emoção acumulada em cinco meses de criatividade seja aplicada.

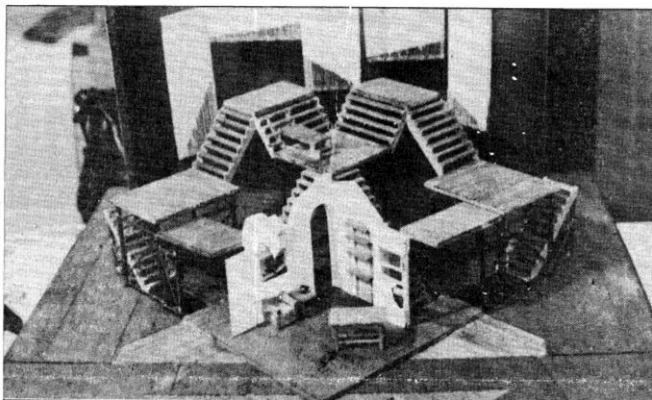
É como ficar sem pul nem mês, tenta explicar na casa de Laranjeiras onde divide escritório com amigos. Nem mesmo a sala espaçosa dando para um quintal arborizado fizeram sossegar esses últimos meses. Era em seu apartamento, tomando vinho tanto em companhia do diretor José Renato, madrugada a dentro, que as idéias surgiram, depois a leitura do texto que deixou-o absolutamente abismado.

— Estava em São Paulo quando encontrei o Zé (Henrique). Disse-me que estava na batalha da liberação do Rasga Coração e queria que eu trabalhasse com ele. Foi antes da generalizada abertura e não havia qualquer perspectiva da peça ser liberada. Até que este ano, novamente em São Paulo, na re-entrevista do E. O Zé me contou que o espetáculo iria sair.

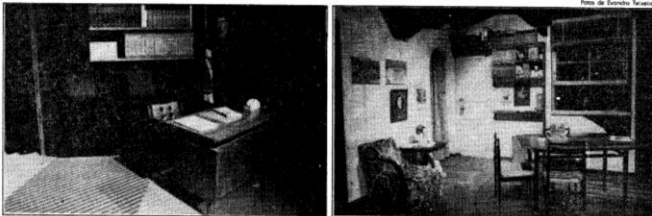
De volta ao Rio, Marcos tomou seu primeiro contato com o texto e com uma pesquisa imensa do autor sobre a época abordada na peça. Além de ser um trabalho bastante curioso — mostra gramáticas, músicas, falas de Getúlio, estudos sobre a febre amarela, preço da cocalina há 20 anos, etc. — permitiu ao cenógrafo sentir o clima desse ano.

O trabalho de iluminação, de Jorge de Carvalho, ele confessa ter sido insano. O público está longe de imaginar o que é iluminar este espetáculo. Já os figurinos foram feitos com Maria Carneiro e a assistência de Dick Lorete, "um rapaz novo que trabalhou duro".

— São cerca de 120 roupas para 20 atores. Procuramos trabalhar em cima de texturas da



Maqueta do cenário



O cenário pronto

época, com roupas velhas servindo de exemplo. Era importante mostrar o brilho desses anos.

Além de todas essas cuidados, Marcos construiu uma verdadeira cidade sob o cenário. Dentro do palco, foram montados cinco camarins para que a mudança de roupa se dê rapidamente, além de coxias de acesso. Um trabalho do rapaz que começou como ator em teatro, atrevido simplesmente pelo teatro. Não sabia então que existia a chamada cenografia.

— Já fazia arquitetura mas nem sabia o que era cenário. Não tinha muita idéia do que deveria ser feito, mas sabia que era mal elaborado.

O primeiro trabalho, em 1964, talvez o mais difícil até hoje, foi para A Tempestade, de Shakespeare. Marcos Flaks-

man não foi muito estimulado então. Acharam mesmo que seu cenário era desrespeitoso ao clássico autor inglês.

— Mas eu adorei. Achara que tinha descoberto a pólvora. No ano seguinte, fundou-se no Rio o Teatro de Repertório, e ele fez a cenografia de Morte sem Sepultura, dirigido por Paulo Afonso Grisoli, ainda num regime semiprofissional. Foi quando aconteceu uma coisa que considera típica de Hollywood.

— Apareceu um empresário no teatro — Fábio Sabag — convidando Grisoli para dirigir A Vida Impresa em Dolar e a mim para fazer os cenários.

Foi o primeiro prêmio Molinare de uma carreira que acumula oito grandes premiações. O curso de Arquitetura continuou a ser feito e até um vestibular

para o Conservatório de Teatro ele fez, passando em primeiro lugar.

— Mas tive que desistir, porque o Conservatório não admitia que seus alunos trabalhassem sem profissionalmente.

Em 1967, Marcos foi para Paris, onde ficou um ano com bolsão de estudo livre. Na verdade, viajou toda a Europa assistindo a teatro. Em 1970, retornou a Paris, permanecendo então três anos.

Hoje, com um currículo que inclui grandes espetáculos, confessa ter preferência por alguns de seus trabalhos, entre os quais Os Convoalentes ("um trabalho livre de qualquer conscientização"), Seria Cômico se Não Fosse Sério, Hipólito e a A Vida Impresa em Dolar.

— Do Rasga Coração ainda é difícil falar. Mas tenho certeza de que será uma lembrança de cinco meses de trabalho em que meus canais de estímulo estiveram abertos, canalizando energia de todo seu exercício vital. — O Zé estava empunhado em ter uma solução cenográfica antes de escolher o elenco. Isto porque Rasga é uma peça com estrutura de carpintaria teatral muito específica. As ações dramáticas se dão simultaneamente em diversas épocas e se desenvolvem em termos de tipo de imagem.

Claro que foi um desafio. Marcos compreendia também a necessidade de o diretor precisar de uma solução física antes de estruturar o espetáculo. Contava ainda com alguns dados do próprio Vianna, que estava em apontamentos sua visão do cenário: "A ação passada no tempo real, ou seja, no aparta-

mento de Copacabana, deve dar-se num espaço tratado quase que naturalmente. E o fix condutor da ação. Já os outros planos de ação podem ocorrer em outro espaço do palco que fica a cargo da imaginação do cenógrafo".

— Ele mesmo não tinha uma solução definida — lembra Marcos. Em uma de suas versões, dava uma idéia muito estranha, em que via as imagens de memória e imaginação acontecendo dentro de uma tela formada pelos canos que saíam do edifício.

Com esses dados e mobilização como em qualquer trabalho que faça para teatro — este em particular porque havia uma carga de expectativa das pessoas muito grande — Marcos entregou-se ao trabalho com antecedência. Sabia que ele iria pesar no conjunto.

— Mas se você me perguntar como surgem as idéias, não sei responder. Acho que de uma alimentação a conta-gotas. Tudo inclui: informações, leituras, pesquisas e conversas. Tive avalanches de idéias e uma série de certezas. Achara que a gente tinha que dar um patete da vida brasileira, tão afastado da vida brasileira, tão afastado dos palcos devido à censura. Foi exatamente neste dado que a censura se pegou nesses anos. Podia-se fazer uma peça de autor marxista, contanto que não tivesse uma ligação com a nossa realidade. Foi esta a grande razão em querer esconder, com seu regime de terror e falta de liberdade. Paralelamente, Marcos envolveu-se por uma grande pesquisa

plástica onde descobriu coisas fantásticas — mostra fotografias da época, vestuários (os figurinos também são seus em sociedade com Maria Carneiro) — conseguidos em arquivos particulares.

— Até que comecei a trabalhar objetivamente. Achei que o Vianna tinha toda razão quando falava da necessidade de um núcleo, um local gerador de imagens. Os universos da memória e da alienação deveriam orbitar em torno dele, como elétrons em volta do átomo.

Ele explica que o espectador deveria ter uma referência específica como tem nas histórias em quadrinhos, em que os balões dizem respeito às falas ou pensamento.

— O fato do espaço ser tratado realisticamente é codificado o cotidiano. Para mim, os atores flutuavam e as imagens também. Era necessário que o público sentisse que o espaço em torno do apartamento estava repleto de imagens não captadas mas presentes.

Quando desenhou o átomo e suas órbitas, Marcos percebeu o coração. Muito impressionado, começou a fazer esboços, achando que ele estava pulsando.

— Conversei com o Zé e ele ficou interessado, achando que devia forçar a barra por aí. Fiz então o primeiro desenho do cenário, que acabou ficando. O coração acabou servindo mais como elemento gerador.

Já as imagens de fundo, Marcos não quis mostrar como história documental. Se tornariam um elemento frio com sentido de reportagem. E o espetáculo, ele lembra, é altamente visceral: a trajetória da vida de um homem e não da vida política de um país.

— Eliminamos então as imagens fixas e documentais, substituídas por imagens dinâmicas. Uma espécie de negrito poético dentro da cena.

Tentando explicar de maneira concreta seu pensamento, Marcos relembra Mangaratá na infância, quando visitou Copacabana, alinda um bairro virgem, com praia larga e pouquíssimas construções.

— Não tinha sentido mostrar uma foto documental de como era Copacabana, mas o lirismo da criança. Mostramos então as nuvens no céu azul. Para a Revolução de 30, a imagem é de fogo.

O problema que ficou por resolver, talvez o mais difícil, foi o rompimento da solidão do piso do palco e o acesso ao povo. O piso, segundo Marcos, não elimina a trajetória do ator. O efeito foi conseguido com a iluminação de baixo para cima que codifica imediatamente que a ação não se passa no plano real.

— Tem uma outra coisa, bastante cinematográfica, que ninguém comentou até agora: a janela em que três cenas importantes acontecem. Fiz questão que o público as visse não da maneira imaginária como costumamos não fazer, mas através da própria janela. Assim, ela gira — quando necessária e refaz-se seu plano.

Mesmo tendo conseguido esses efeitos, o cenógrafo há algumas restrições ao Teatro Villa-Lobos. Diz mesmo que o espetáculo feito em Curitiba, no Teatro Guaibá, era de qualidade superior.

— Evidentemente o teatro carioca é novo e ofereceu boas condições mas longe das ideais. Ainda tem problemas de iluminação de luz e a Fundação não nos deu o tempo de algumas máquinas necessárias às projeções dinâmicas.

Advertisement for 'A RENASCENÇA' featuring a large building illustration. Text includes: 'Uma tradição em móveis de estilo', 'Venha conhecer nesta mansão, a maior variedade em móveis personalizados do mais fino acabamento.', 'Rua do Catete, 194-196', 'Espaço e 4 áreas Dúas Acesso pela praça do Flamengo'.

ANEXO C - DEPOIMENTO DE ARY COSLOV.

Conheci o Marcos ainda garoto, eu com doze anos, ele com onze, éramos vizinhos – na verdade, eu era amigo do Aby (Alberto), irmão um ano mais velho do Marcos e que era não só meu vizinho como colega de classe de ginásio, como se chamava na época. Mas desde então fiquei amigo do Marcos também. Já na faixa dos quatorze, quinze anos, íamos juntos ao teatro, ou com os pais deles ou com os meus. Já falávamos muito sobre teatro. Eu estudava no Colégio Andrews, era colega de turma do Renato Machado (depois virou jornalista da TV Globo), que era primo do Tite de Lemos. Renato e eu também falávamos muito sobre teatro, também com o Sebastião Lacerda e o Zózimo Barroso do Amaral, todos da mesma turma, e resolvemos criar um grupo de teatro amador. O Renato trouxe o Tite, já escritor e um verdadeiro intelectual, embora um pouco mais velho do que nós. Nada mais natural do que apresentar meus amigos Aby e Marcos aos meus colegas de colégio, todos apaixonados por teatro, então juntei as duas turmas de amigos. Na verdade, somos todos amigos até hoje. O Tite, infelizmente, faleceu ainda relativamente jovem. Renato, Tite e eu havíamos criado o que chamamos de Teatro em Casa. Depois de algumas apresentações de *A Viagem Feliz*, de Thornton Wilder, na sala do apartamento do Renato, daí o nome Teatro em Casa – quando levei Aby e Marcos para nos assistir - fundamos o Grupo de Orla, nome dado por Tite, que era também poeta, e fizemos algumas montagens, como *A Ocasão Desfaz o Ladrão*, de Millôr Fernandes, e especialmente *A Bola, a Serra e a Liça*, textos do Tite e Heitor O'Dwyer, absolutamente incompreensíveis, uma espécie de Teatro de Absurdo, com forte influência de Samuel Beckett – que pouca gente conhecia na época - numa montagem em que eu fiz os cenários (!?) e o Marcos entrou como ator (!?!). O Grupo de Orla foi a base para a criação do Mambembe, ainda um grupo amador, com todos nós e mais algumas outras adesões – Tetê Medina e José de Freitas, por exemplo. Depois de *Hipólito*, de Eurípedes, espetáculo inaugural do grupo do qual nem eu nem o Marcos participamos, veio *A Tempestade*, de William Shakespeare, direção do Tite, com um fantástico cenário do Marcos, seu primeiro trabalho. Eu fazia Caliban, Tetê fazia Miranda, José de Freitas era Próspero e Renato fazia Ariel. Foi um belíssimo espetáculo, que marcou efetivamente nossa entrada no teatro profissional. O Mambembe evoluiu e se transformou no Teatro de Repertório, aí já contando, além de nós, com pessoas tão importantes quanto Paulo Afonso Grisolli, Luis Carlos Maciel,

Paulo César Peréio, Aldo de Maio, Marieta Severo, Moysés Aichenblat e outros. Ficamos sediados no Teatro de Arena da Guanabara (onde fica hoje a estação Largo da Carioca do metrô), um belo teatro que teve uma vida curta. Estreamos com *Mortos sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre, um grande acontecimento. É bom lembrar que isso foi em 1964, logo após o golpe militar, e a peça tratava da Resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, com todas as suas implicações políticas. O cenário do Marcos era deslumbrante, revolucionário. Recebemos ótimas críticas – a direção era do Grisolli – e tivemos um grande público presente. À partir daí, tanto o Marcos quanto eu nos firmamos no teatro profissional. Eu fiz várias peças como ator, e o Marcos passou a ser um dos cenógrafos mais requisitados e premiados do teatro carioca. Nossos caminhos não se cruzaram por um bom tempo, eu mesmo deixei o teatro um pouco de lado, indo para a televisão. Com exceção de *Sanduíche*, um espetáculo que fizemos no Teatro Glauco Gil em 1978, Marcos na cenografia e eu na direção, só voltamos a trabalhar juntos em 2008, com *Traição*, de Harold Pinter, um grande sucesso, com excelentes críticas, sendo que nós dois fomos premiados por nossos trabalhos – eu ganhei os prêmios Shell e APTR como melhor diretor e o Marcos o da APTR como cenógrafo. De 2008 até agora, são mais de 10 espetáculos que fizemos juntos. Além de *Traição*, merecem destaque: *Por Pouco*, de Samuel Benchetrit (2011), *Pinteresco*, onze textos curtos de Harold Pinter (2012), *Relações Aparentes*, de Alan Ayckbourn (2014) e *O Inoportuno*, de Harold Pinter (2018), todos dirigidos por mim, com cenários absolutamente sensacionais criados pelo Marcos. Espero que nossa parceria perdure por muito tempo ainda.

Ary Coslov

(Depoimento enviado à autora por e-mail, em 08/03/2019).

ANEXO D - FICHAS TÉCNICAS DE ESPETÁCULOS.**ANEXO D1 - Ficha Técnica do espetáculo *A vida impressa em dólar* (1965).**

Texto:	Clifford Odets
Direção:	Paulo Affonso Grisolli
Produção:	Fábio Sabag
Tradução:	Elizabeth Kander
Cenografia:	Marcos Flaksman
Figurino:	Fausto Sampaio
Cenotécnica:	Luciano Trigo
Assistente de direção:	Antônio Pedro
Contra regra:	Geraldo Pereira
Eletricista:	José Dias Dutra

Elenco:

Antônio Pedro	Schlosser
Arthur Costa Filho	Myron Berger
Camila Amado	Hennie Berger
Ganzarolli	Sam Feinschreiber
Helio Ary	Jacob
Ivan Cândido	Moe Axelrod
Ivan Senna	Ralph Berger
Jorge Cherques	Tio Abe
Vanda Lacerda	Bessie Berger
Estreia: 23/10/1965	Teatro Dulcina, Rio de Janeiro - RJ.
Segunda Temporada: 12/1965	Teatro Jovem, Rio de Janeiro - RJ.

ANEXO D2 - Ficha Técnica do espetáculo *Dois perdidos numa noite suja* (1967).**Primeira montagem carioca.**

Texto:	Plínio Marcos
Direção:	Fauzi Arap e Nelson Xavier
Cenografia e figurino:	Marcos Flaksman
Música e sonoplastia:	Denoy de Oliveira e Paulo Pontes
Iluminação:	Fauzi Arap e Nelson Xavier
Produção:	Cláudio Battaglia
Assistente de Produção:	Antônio Bivar
Elenco:	
Fauzi Arap	Tonho
Nelson Xavier	Paco
Estreia: 19/05/1967	Teatro Nacional de Comédia - RJ.
Segunda temporada: 20/07/1967	Teatro Arena/Opinião - RJ.

ANEXO D3 - Ficha Técnica do espetáculo *Os Convalescentes* (1970).

Autor:	José Vicente
Direção:	Gilda Grillo
Diretor de produção:	Jean Patrick
Cenografia:	Marcos Flaksman
Figurinos:	Marília Carneiro e Luiz Felipe Aguiar
Expressão corporal:	Klaus Viana
Cenotécnica:	René Magalhães
Iluminador:	Vitor Filho
Som:	Ivan Pontes
Roteiro musical:	Gilda Grillo
Assistente de Direção:	Vera Herly
Assistente de Produção:	Sônia Nercessian
Contrarregra:	Vera Herly
Execução de figurinos:	Marília Pinto

Elenco:

Norma Bengell	Nina
Emílio di Biasi	Garcia
Lorival Pariz	Juan
Renata Sorrah	Mariana

Estreia: 20/05/1970	Teatro Opinião - RJ.
Estreia em São Paulo: 10/09/1970.	Teatro Balcão - SP.
Segunda temporada carioca: 22/07/1972.	Teatro Opinião - RJ.

Substituição no elenco (São Paulo/ 1970):

Rose Lacrete	Mariana
Ewerton Castro	Garcia

ANEXO D4 - Ficha Técnica do espetáculo *Les Convalescents*. (1972).

Autor:	José Vicente
Adaptação:	René Ehni
Direção:	Gilda Grillo
Cenografia:	Marcos Flaksman
Figurino:	Pierre Phillippe
Expressão corporal:	Gilda Grillo
Efeitos Visuais:	Alberto Flaksman
Iluminação:	Marcos Flaksman e Gilda Grillo
Exibição:	Walderez Coelho
Roteiro musical:	Gilda Grillo
Assistente de Direção:	Pierre Alain Cremieu
Assessora de imprensa:	Annik Royer
Fotos:	Gilda Grillo
Execução de figurinos:	Bernadette Poidatz
Execução e Montagem de cenografia:	Marcos Flaksman Pierre-Alain Cremieu Jorge Lionel Carlos Selky
Filme:	
Realização e texto	Alberto Flaksman
Música	Naná Vasconcellos
Montagem	Marie-Jeanne de Susini

Elenco:

Norma Bengell	Nina
Jean Pierre Bernard	Garcia
Dominique Maurin	Juan
Anne Bellec	Mariana

Estreia: 21/04/1972

Local: Teatro Ranelagh - Paris – França.

ANEXO D5 - Ficha Técnica do espetáculo *Rasga Coração*. (1979).

Texto:	Oduvaldo Vianna Filho
Direção:	José Renato
Cenário:	Marcos Flaksman
Direção Musical:	John Neschling
Figurinos:	Marcos Flaksman e Marília Carneiro
Coreografia e Expressão corporal:	Teresa D'Aquino
Iluminação:	Jorginho de Carvalho
Direção de produção:	Marcos Edom
Assistente de Direção:	Gisleide Athanásio
Apoio Histórico:	Manoel Maurício de Albuquerque Eulália Maria Lameyer Lobo
Assistente Musical:	Sérgio Scolo
Arranjos:	John Neschling e Sérgio Scolo
Assistente de Produção:	Waltinho Antunes
Assessor Administrativo:	Pedro Eduardo Frega
Assistente de Figurinos:	Wandick Lorette

Elenco: (por ordem de entrada em cena)

Raul Cortez	Manguari Pistolão (Custódio Manhães Jr.)
Sônia Guedes	Nena
Antônio Petrin	Castro Cott
Ary Fontoura	Lorde Bundinha
Maurício Távora	666 (Custódio Manhães)
Isaac Bardavid	Camargo Velho
Tomil Gonçalves	Luca (Luiz Carlos)
Márcio Augusto	Camargo Moço
Lucélia Santos	Milena

Soldados, integralistas, estudantes, povo:

Carmem Gadelha	Paulo Motta
Cristina Francescutti	Richard Rigueti
Débora Fontes	Sidnei Marques
Tania Bôscoli	Pedro Ivo Vianna
Vera Holtz	Beth Castro
Xuca Rebibout	Roberto Silveira Filho
Elísio José	Guilherme Karam

Técnicos:

Direção de cena:	Waltinho Antunes
Cenotécnico:	René Magalhães
Maquete:	Paulo Flaksman
Execução de Cenário:	F.T.G.
Maquinistas:	Edinho e João
Operador de luz:	Nelson de Souza
Camareiras:	Teca e Rosália Petrin
Costureira:	Hilda, Teca, Dedé, Antônio, Elvira, Rosália
Adereços:	Geraldo Mingau e Pedro Louzada
Alfaiate:	Rocha
Efeitos sonoros:	José Cláudio Barbedo
Perucas:	Fizpan
Fotos e Exposição:	Marko
Patrocínio:	Serviço Nacional de Teatro
	SEAC
	Órgãos do MEC
	Sec. de Cultura e Esportes do Paraná
	Fundação Teatro Guaíra

Músicos:

Piano	Sérgio Scolo
Sax/ flauta	Luiz Philippe
Bateria	Joca Moraes
Contrabaixo	Tete

Elenco: Segunda temporada carioca - Agosto de 1980.

(por ordem de entrada em cena)

Rogério Fróes	Manguari Pistolão (Custódio Manhães Jr.)
Ana Lúcia Torre	Nena
Guilherme Karam	Castro Cott
João José Pompeu	Lorde Bundinha
Oswaldo Louzada	666 (Custódio Manhães)
Isaac Bardavid	Camargo Velho
Richard Rigguetti	Luca (Luiz Carlos)
Elísio José	Camargo Moço
Débora Bloch	Milena

Estreias:

Data: 21/09/1979	Curitiba (PR) - Teatro Guaíra.
Data 09/10/1979	Rio de Janeiro - Teatro Villa Lobos.
Data: 08/1980 (Novo elenco)	Rio de Janeiro - Teatro Villa Lobos.
Data: 10/1980.	São Paulo - Teatro Sérgio Cardoso.

ANEXO E – “SAN VICENTE” – LETRA DA MÚSICA.

Autores: Milton Nascimento e Fernando Brant.

Coração americano

Acordei de um sonho estranho

Um gosto, vidro e corte

Um sabor de chocolate

No corpo e na cidade

Um sabor de vida e morte

Coração americano

Um sabor de vida e morte

A espera na fila imensa

E o corpo negro se esqueceu

Estava em San Vicente

A cidade e suas luzes

Estava em San Vicente

As mulheres e os homens

Coração americano

Com sabor de vidro e corte

As horas não se contavam

E o que era negro anoiteceu

Enquanto se esperava

Eu estava em San Vicente

Enquanto acontecia

Eu estava em San Vicente

Coração americano

Um sabor de vidro e corte

