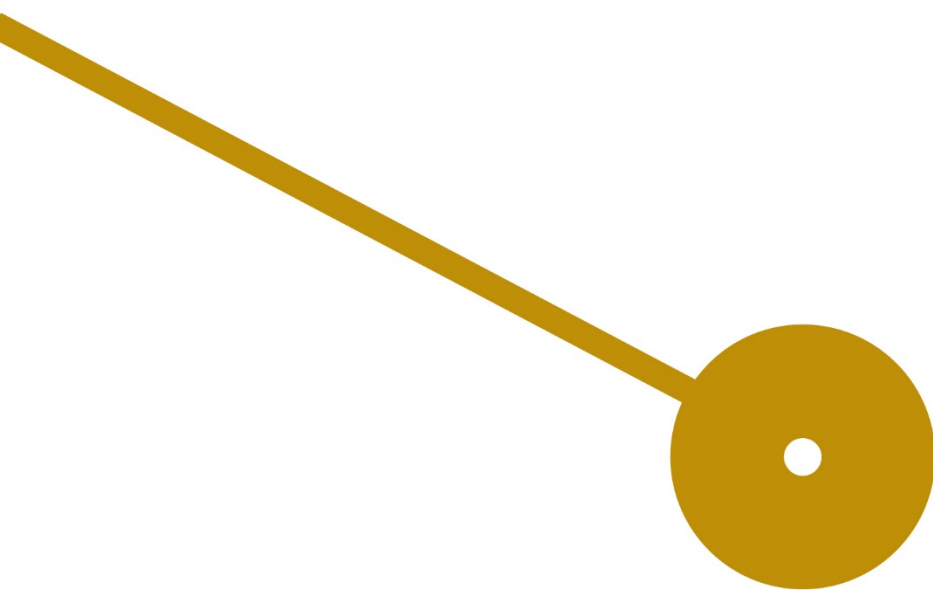


A pintura como ferramenta de representação de fingimentos na construção de um figurino

Raquel Silva de Barros Ribeiro

07/2023



M

—
MESTRADO
ARTES CÉNICAS
FIGURINO

A pintura como ferramenta de representação de fingimentos na construção de um figurino

Raquel Silva de Barros Ribeiro

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Figurino.

Professora Orientadora
Manuela Bronze

07/2023

Agradecimentos

À professora Manuela Bronze. Pela cuidada orientação do meu Projeto, por todo o apoio, motivação e persistência. Pelo conhecimento e interesses transmitidos. Pelos diálogos e momentos que marcam o meu percurso académico e pessoal.

À Mónica Melo, por toda a disponibilidade, infinito suporte e presença ao longo de todo o meu caminho na ESMAE.

Aos docentes e colegas que fizeram parte deste ciclo e me acompanharam.

À equipa da Ópera Real, nomeadamente a toda a equipa de figurinos e camarins.

Resumo

Este projeto visa explorar possíveis relações entre a Pintura e o Teatro traduzidas através do Figurino. A pintura assume-se, neste contexto, como uma ferramenta de representação na construção de um figurino, criando “fingimentos”, ilusões, que questionam uma imagem e a sua realidade. O projeto final inclui-se no espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, produzido inteiramente pela ESMAE, e para o qual realizei os figurinos.

Palavras-chave

Figurino; Fingimento; Pintura; Representação; Vestuário.

Abstract

This project aims to explore the possible relations between Painting and Theater translated through costume design. Painting is assumed, in this context, as a tool of representation in the construction of a costume, creating “simulations”, illusions, that question an image and its reality. The final project is included in “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, entirely produced by ESMAE, and for what I designed costumes.

Keywords

Clothing; Costume; Painting; Representation; Simulation.

Índice

INTRODUÇÃO	2
0. Modalidade: Projeto - <i>Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo</i>	
0.1 Tema: <i>A pintura como ferramenta de representação de fingimentos na construção de um figurino</i>	
1. METODOLOGIA	4
1.1 Planeamento e Objetivos	
2. PESQUISA	6
2.1 <i>Trompe-l’oeil</i>	
2.2 Repositório Visual	
3. <i>HOMO FABER</i>	20
3.1 Catálogo de amostras	
4. ÓPERA REAL.....	22
4.1 Contexto: Sinopse, Atos, Equipa e Calendarização	
4.2 Design de figurinos: processo e resultados	
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
6. BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	42
7. LISTAGEM DE FIGURAS.....	44
8. ANEXOS	47
8.1 Cartazes e Folha de Sala: “ <i>Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo</i> ”	

“(...) o espectador não é passivo, antes participa na criatividade da obra com a sua “tomada de consciência da verdade”. O juízo visual nasce no próprio acto de ver (...)”.

(Argan & Fagiolo, 1994, p.99)¹

¹ Argan, G. C., & Fagiolo, M. (1994). Guia de História de Arte. (2ª ed.). *Editores Estampa*.

Introdução

PROJETO foi a modalidade por que optei para a realização do trabalho final do mestrado em Artes Cénicas, variante de Figurino, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Esta escolha deve-se ao desejo de abordar tanto uma componente oficial como também a possibilidade da concretização do design de figurino, culminando em apresentação pública. Surgindo a oportunidade de participar no espetáculo “Ópera Real - Repetição do Fim do Mundo”, desenvolvido por professores e estudantes da ESMAE, com libreto de Jorge Louraço e encenação de António Durães, decidi integrar este espetáculo como figurinista.

Nesta obra a ação desenvolve-se em quatro atos, ocorrendo entre os séculos XVIII e XXI, respetivamente. Tendo em conta questões de produção, e uma vez que os atos I e III já tinham sido anteriormente apresentados, em maio de 2018 no Teatro Helena Sá e Costa, com design de figurinos de Filipa Carolina, foi minha tarefa conceber os figurinos dos atos II e IV. Contudo, houve que adaptar o design, e o guarda-roupa previamente existente, ao novo elenco para acompanhar a própria reformulação do encenador, aliando o seu pensamento e o meu. Estreado no Teatro Helena Sá e Costa a 12 de maio, apresentou-se na Casa das Artes de Famalicão a 19 de maio e no Coliseu do Porto a 22 de junho, do ano 2023.

Relativamente ao título “A pintura como ferramenta de representação de fingimentos na construção de um figurino”, assume-se o termo fingimento como o elemento de ligação na relação da pintura com o próprio figurino. De que forma se pode articular o Teatro e a Pintura através do Figurino? Que jogos existem entre uma Imagem e a sua Realidade? Qual o lugar que as Artes Plásticas podem ocupar no Teatro? Como é trabalhada a Verosimilhança no tratamento de um guarda-roupa?

Estas são algumas das questões levantadas para a exploração deste tema.

“(…) apreender uma arte com os utensílios de uma outra estimula a invenção. Qualquer arte é fraccionada e remete para outras.”

(Rebotier, 2002, p.71)²



Fig.1 - Esquema de autoria própria.

A elaboração deste esquema (figura1) pretende ilustrar a relação possível entre as palavras-chave que selecionei de acordo com o meu projeto. Segundo o mesmo pode ler-se, numa breve interpretação, que a questão da Representação é, neste caso, aplicada ao campo do vestuário, num contexto teatral, e explorada através da pintura como ferramenta, culminando num, ou vários, figurinos como objeto ou matéria de experimentação e análise.

A frase de Robotier, acima transcrita, serviu também como mote para o florescimento do meu interesse por este tema. “Apreender”, no sentido de deter domínio, é absorver uma Arte com os instrumentos de uma outra, despertar para a exploração de algo inesperado, para o descobrimento e para a criatividade. No entanto, a Arte não pressupõe um conceito fechado, antes se desdobra sobre as suas várias áreas e ofícios, onde as mesmas de podem complementar.

² Robotier, J. (2002). Resposta à questão anterior. *Solitaires Intempéstifs*.

1. Metodologia

Utilizando o questionário de 4 perguntas”, de Arlander (2016), presente em “*Artistic Research Does – Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade*”, estruturei a investigação de forma a definir objetivos e pontos de partida mais concretos.

A saber:

P1) o que está a tentar descobrir?

P2) por que é que vale a pena saber?

P3) como é que vai descobrir o que quer descobrir?

P4) como é que vai saber que já descobriu o que queria descobrir?

(Arlander, 2016, p.17)³

R1. Pretende-se investigar de que forma, ou formas, pode o fingimento (diga-se: ato de fingir, simular, falsear, iludir), elaborado através da pintura, assumir-se como forma de representação na construção de um figurino. Pretende-se ainda encontrar, e experimentar, possibilidades da pintura sobre tecidos, encontrando ou recriando modos de representar texturas, padrões e/ou outros elementos decorativos;

R2. Desde logo, sabemos que exploração, a investigação, a reflexão sobre o tema valem por si próprias enquanto aquisição de experiências e conhecimento, no entanto, daqui poderá ainda resultar um leque de hipóteses e ferramentas práticas para a posteridade, assim como toda a compilação de referências pesquisadas e reunidas;

R3. A abordagem a que me proponho afirma-se, sobretudo, prática e experimental, desenvolvendo desta forma descobertas e ideias;

R4. Embora possam existir algumas respostas ou possibilidades e objetivos traçados relativamente à questão “o que está a tentar descobrir?”, as várias pesquisas da investigação podem não pressupor uma conclusão fechada, mas sim serem mote para o início de um processo de ilimitadas possibilidades. Cada nova experimentação poderá ser uma nova descoberta.

³ Arlander, A. (2016). *Artistic Research Does – Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade*.

Annette Arlander refere que “planeamento, experimentação e reflexão” (2016, p.15) são fases de um plano de trabalho. Nesse sentido esquematizei quais os momentos de cada uma dessas etapas.

1. Fase de pesquisa – Repositório Visual

Pesquisa geral e alargada de referências bibliográficas e visuais nos campos da Pintura, da Moda e do Teatro, que se relacionem de forma direta ou indireta com o tópico de pesquisa, construindo um repositório documental. Levantamento de questões a explorar e a investigar.

2. Fase experimental - *Homo Faber*

Exploração prática de materiais, ferramentas e técnicas que permitam responder à questão “de que maneira pode o fingimento ser utilizado como forma de representação na construção de um figurino através da pintura?”

3. Fase de integração – Ópera Real

Concretização do design de figurinos para a “Ópera Real - Repetição do Fim do Mundo” recorrendo ao trabalho realizado nas fases de pesquisa e experimentação, adequando-o a esta tarefa.

4. Fase de reflexão – Monografia

Momento de autorreflexão e recolha de *feedbacks* relativamente ao trabalho antes desenvolvido, juntamente com uma reflexão escrita sobre todo o processo e o seu resultado.

2. Pesquisa

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. (...) Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”.”

(Baudrillard, 1991, pp. 9 -10)⁴

Deste modo, e tendo em conta o contexto do universo da pintura, é possível associar a palavra fingimento à técnica de *trompe-l'oeil*. Este termo surgiu no período Barroco, no século XVIII, significando “ilusão do olhar”. Este ilusionismo dito perspético, originalmente utilizado como técnica de pintura, em interiores e exteriores arquitetónicos, permite a criação de uma ilusão de ótica, através de jogos formais como claro/escuro ou luz/sombra e alterações de escala para simular algo não existente. Esta técnica era sobretudo utilizada, nessa época, na criação de motivos decorativos, que pretendiam, entre outros objetivos, dissimular paredes em paisagens, falsas entradas como portas e janelas, falsear abóbadas, criar frisos, etc..

A pesquisa de imagens constitui a grande componente desta investigação, nomeadamente focada na aplicação do *trompe-l'oeil* transposto para o campo do vestuário. Este repositório forma um arquivo visual de possibilidades, mais tarde, servindo também como referência para a fase oficial. Esta pesquisa visa encontrar artistas pintores, designers, criadores de moda e figurinistas que se propõe tratar o vestuário como algo para além do convencionalmente vestível e expectável, algo me estimula a refletir sobre a consciência do falso e de como o fabricar. Artistas estes que brinquem com as possibilidades das ferramentas e dos materiais e que vejam o vestuário, e o corpo que o usa, como uma tela em branco.

⁴ Baudrillard, J. (1991). Simulacros e simulação. *Relógio d'Água*.

Repositório Visual

A companhia *Ballets Russes* vivia muito além da dança. Contou, ao longo de décadas, com a participação de inúmeros artistas pintores, figurinistas, cenógrafos, músicos e coreógrafos, que foram contribuindo com uma característica linguagem plástica que, ainda que diversa, acabou por constituir-se como imagem icónica. Destacam-se, entre muitos outros, Pablo Picasso, Coco Chanel, Sonia Delaunay, Henri Matisse, Léon Bakst, Natalia Goncharova. Estas parcerias vieram contribuir para a existência de uma maior reflexão e irreverência estética, que articulava a linguagem visual com um pensamento plástico diferenciado sobre cor, formas e materiais, a partir de um ponto de vista mais artístico e visualmente rico. Desta forma, a companhia criada em 1907 por Sergei Diaguilev, revelou uma significativa influência, também, para que algumas funções se tornassem profissões, tais como a de figurinista e de cenógrafo. Assim, o seu impacto na evolução das artes cénicas foi repercutido mundialmente.

Pode dizer-se que é no contexto dos Ballets Russes que assistimos ao verdadeiro significado de “Obra de Arte Total” (*Gesamtkunstwerk*). Este conceito, defendido por Richard Wagner, no século XIX, exprime a crença de que é através da junção das várias áreas artísticas (música, teatro, dança, cenografia, figurinos, etc.) que se opera a síntese da própria obra. Neste sentido, a união equilibrada desses elementos constituía a verdadeira expressão artística de um espetáculo, sob a batuta do seu diretor/maestro. Porém, é com Diaguilev que esta acessão se torna seminal para a arte moderna, na medida em que cada uma das várias áreas aporta contributos autorais e criativos, que se influenciam mutuamente, materializando, no espetáculo, a contemporaneidade do pensamento artístico.

De todo o repositório constituído, saliento aqui exemplos que se me afiguraram mais pertinentes, seja pelo carácter inovador da época em que ocorreram, seja pelo desafio técnico, seja pela própria estética, pelo detalhe ou pelo seu conjunto, e que somados contribuem para o desenvolver da minha própria linguagem:

Giorgio De Chirico foi um dos artistas que, no contexto desta companhia, transpôs o seu universo da pintura para os figurinos e para as cenografias que desenvolveu. Neste caso para o seu trabalho em “*Le Bal*”, espetáculo estreado no Mónaco em 1929. O pintor italiano viveu a sua infância na Grécia, e aí adquiriu uma admiração e proximidade com a arte da Antiguidade Clássica. Esse interesse reflete-se posteriormente como uma forte influência, por exemplo, na representação de elementos da arquitetura clássica nos seus designs e na semelhança das peças representadas (Fig. 2 a 5). Apesar de se influenciar pela Antiguidade Clássica, contamina-a com as ideias surrealistas que se faziam sentir no momento. Chirico é

um caso de referência particularmente interessante, pois nunca se afastou do seu ofício primário, trazendo-o para o universo teatral e do vestuário, incluindo a própria pintura nos figurinos que concebia.



Fig. 2, 3, 4 e 5 - Giorgio De Chirico, Le Bal, Traje de teatro, 1929, Victoria and Albert Museum.



Numa outra dimensão, e no mundo cinematográfico, observemos o trabalho da figurinista Sandy Powell para o filme *"Mary Poppins Returns"*, de 2018. A artista trabalhou diretamente com a equipa de animação para que o espaço desenhado e os atores parecessem parte do mesmo universo animado. Segundo a designer o processo terá passado, também, por um método de tentativa e erro, na procura pela formas, texturas, sombras e cores. Tendo em conta a intenção de simular que os figurinos seriam parte dessa animação, é através da pintura que Sandy Powell analisa essa possibilidade. A figurinista relata que, juntamente com a equipa de confeção e departamento de pintura, foram explorados diferentes tipos de técnicas, tintas e tecidos. O traje com silhueta da época, século XIX, foi concebido como que uma tela, totalmente branca, trabalhado posteriormente através da pintura, a fim de encontrar o resultado desejado.



Fig. 6 a 8 – Imagens retiradas do filme *"Mary Poppins Returns"*, de 2018.

Durante o meu percurso de estudo na variante de Figurino, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no 6º semestre, em 2021, resolvi utilizar este exemplo para o projeto final das Unidades Curriculares de Oficina V e Técnicas de Figurino Teatral. O que me motivou a recriar, inspirando-me neste trabalho de Sandy Powell, coincide com a minha vontade de conciliar duas áreas, a pintura e os figurinos, ou, para ser mais precisa, a pintura nos figurinos.

Assim testei a capacidade técnica da pintura. Tendo em conta que este figurino se situa numa silhueta do século XIX, e não sendo do meu interesse conceber um traje historicamente correto, este exercício serviu ainda para questionar métodos e elementos que simulassem o vestuário de uma época sem que fosse necessário, o recurso à correção histórica, apenas pela modelação e escolha dos tecidos. Esta última questão surgiu novamente aquando do processo de pesquisa e design para o espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”.

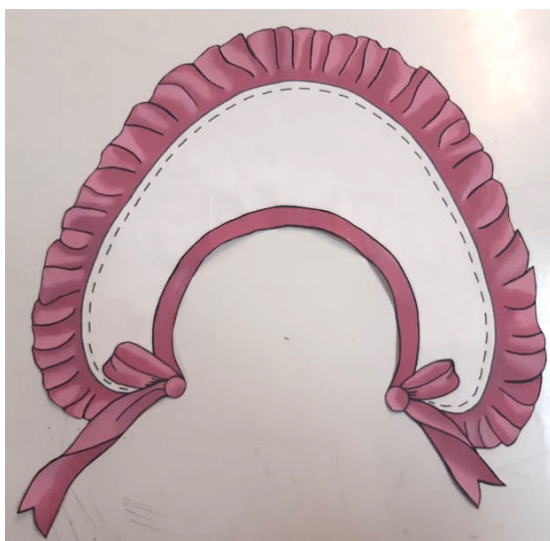


Fig. 9 e 10 – Pormenores do trabalho desenvolvido no âmbito da licenciatura.



Fig. 11 e 12 – Resultado final, Raquel Ribeiro (trabalho desenvolvido no âmbito da licenciatura)

Também, no campo da moda, o *trompe l'oeil* é recorrente, independentemente dos meios e da técnica utilizada, o tema cativa o interesse dos designers ao longo das décadas. No âmbito do movimento surrealista, nos anos 20, do século XX, a estilista Elsa Schiaparelli cria a icónica blusa de lã com um laço em *trompe l'oeil*. Atualmente, Daniel Roseberry, diretor criativo da Schiaparelli, mantém esta ideia como marca nas suas criações.



Fig.13 - Cravat, Elsa Schiaparelli, 1927, Victoria and Albert Museum.



Fig.14 – Schiaparelli, Daniel Roseberry, coleção de outono, 2022.

Mais tarde, nos anos 60, John Carr Doughty, adapta esta ideia para vestuário de homem e mulher, desenvolvendo, também, novas técnicas de tricotagem em métodos industriais.



Fig. 15 e 16 - John Carr Doughty, 1966.

Em 1952 em Paris, Hermes lança uma coleção de vestidos com estampados inspirados nesta técnica. Ainda no mesmo ano, Herbert Sondheim transporta-a para os Estado Unidos da América, reproduzindo e vendendo os modelos em parceria. A intenção foi, também, a de causar controvérsia através das ilusões criadas, com falsos bolsos, botões, colarinhos e cintos.

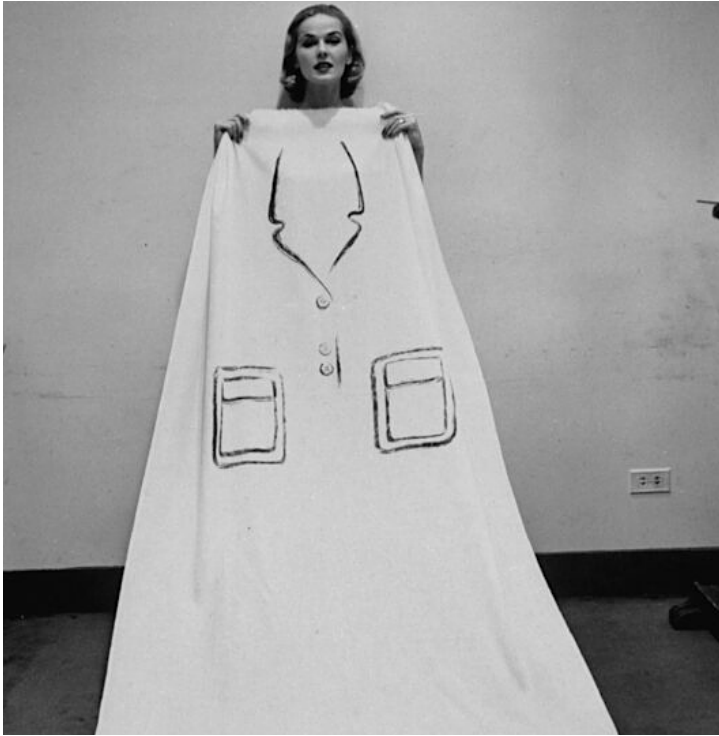


Fig.17 – Primeiro modelo, Hermes Paris, 1952, fotografia de Gordon Parks.

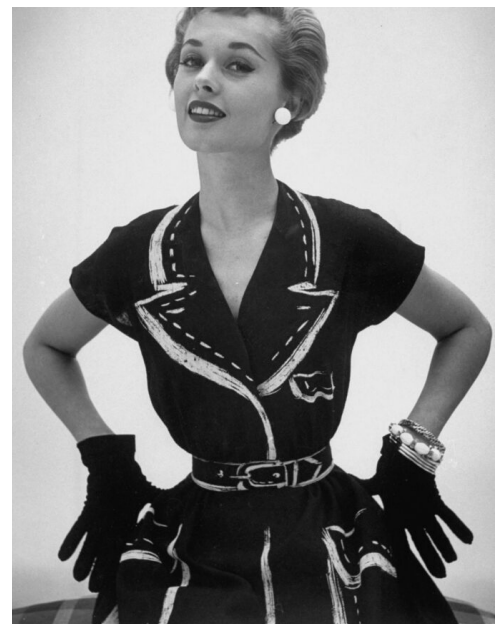




Fig. 18 a 21 – Hermes Paris, 1952, fotografias de Gordon Parks.

Para a primavera de 2017, a Moschino lançou uma coleção intitulada “*Trompe L’oeil*”, onde Jeremy Scott, diretor criativo da marca, pretendeu trabalhar sobre a bidimensionalidade e tridimensionalidade. O designer inspirou-se na Imagem das bonecas de papel, a que associamos a facilidade e a rapidez com que é possível, num exercício lúdico, trocar-lhes a roupa que “vestem”. Aqui, um corpo humano, que é volumétrico, enverga “vestuário” que aparenta ser algo bidimensional, com uma pintura ilusionista que exalta volume, enquanto nas costas se assume a “natureza de uma cartolina branca”. O estilista criou conjuntos que visam também explorar os pontos de vista do público de uma forma literal. Este último ponto alude diretamente à questão figurino/espectador no contexto teatral e de que forma a leitura de uma figurino pode alterar-se de acordo com a distância ou ângulo em que é visto.

“(...) A forma como vemos as coisas é afetada pelo que conhecemos ou por aquilo em que acreditamos. (...) Só vemos aquilo para que olhamos. Olhar é um acto de escolha.”

(Berger, 2018, p.18)⁵



Fig. 22 e 23 – Moschino, Coleção Primavera 2017, 2016, imagens do desfile oficial.

Desta forma, podemos observar que quer a pintura quer o desenho, enquanto tais, são transpostos para o vestuário assumindo-se como proposta estética que reivindica um certo sentido de teatralidade sempre contido no *trompe l'oeil*. Esta prática, que observamos nas figuras 22 e 23, pretende imitar uma abordagem naturalista, mas na verdade é a própria criação de uma ilusão. Reforçada, ainda, pelas costas do vestido, em branco, tal como se de papel se tratasse. Esta abordagem constitui um exercício bastante interessante a aplicar no universo teatral, em determinados contextos dramatúrgicos.

⁵ Berger, J. (2018). *Modos de ver*. (1ª ed.). Antígona.

Um dos exemplos mais convincentes da pintura de fingimentos no vestuário é o trabalho de Isabelle de Borchgrave. Utilizando o papel como matéria-prima de suporte, ela explora-o criando esculturas pintadas, que lhe permitem, também, investigar sobre a representação de diferentes padrões de tecidos ao longo dos séculos, imitando ou simulando texturas, cores, acabamentos, e outros elementos decorativos. A artista belga criou várias coleções inspiradas na técnica de *trompe l'oeil* desde os anos 90, sobretudo, recriando pinturas célebres. Este tipo de trabalho é notável no que diz respeito ao desafio da análise histórica.



Fig. 24 - Isabelle de Borchgrave, *Elizabeth I Court Dress*, 2001.

Fig. 25 – Pintura “Elizabeth I” de Nicholas Hilliard, 1599, Hardwick Hall.

A artista peruana, Cecília Paredes, aborda o campo das ilusões óticas fotografando o seu corpo, camuflado, justaposto, a fundos com motivos botânicos. O corpo é pintado de acordo com o padrão da superfície com o qual se relaciona, de forma a que se tornem quase num só, diluindo-se, mas não por completo. Desta forma, a artista pretende misturar-se com a flora que escolhe como temática, mas ao mesmo tempo não pretende esconder-se nela, mas antes referir-se como parte da Natureza. A sua pele funciona como uma tela, suporte da sua própria obra. Em alguns dos seus trabalhos também são utilizados tecidos com os mesmos padrões do plano de fundo, representados juntamente com o seu corpo.



Fig. 26 – *Paradise Hands* (2011),
Cecília Paredes.

Fig. 27 – *Both Worlds* (2009),
Cecília Paredes.

Fig. 28 – *Bed of Roses* (2009),
Cecilia Paredes.

Num outro registo, o trabalho de Cindy Sherman utiliza o próprio corpo em eterna transformação mimetizada de diferentes personagens, femininas ou masculinas, de diversas idades e épocas. Sherman pretende relacionar a identidade e a sua construção, ou desconstrução, através das fotografias que produz em autorretratos. Questiona, assim, os estereótipos e demonstra a capacidade camaleónica, no caso, através da maquilhagem, do cabelo, dos figurinos, do ambiente envolvente e da linguagem corporal, enfim, uma transformação visual que o corpo humano pode assumir. Embora a sua abordagem integre a fotografia, como meio por excelência, este registo é idêntico ao da criação de personagens no contexto do teatro, propriamente dito, da performance, do cinema ou do bailado.

Ao contrário do que acontece na figura 31, nas figuras 29 e 30, a artista não pretende esconder, por assim dizer, os elementos que fazem parte dessa transformação, mas antes assumi-los como parte do disfarce. No entanto, enquanto Cindy Sherman, ela própria, oculta-se através de uma caracterização rigorosa, por detrás das mais diversas personagens. O jogo que desenvolve entre o real e o ilusório pretende colocar o espectador num lugar de questionamento perante a artificialidade e à manipulação visual.



Fig. 29 – Sem título #424, 2004, Cindy Sherman.

Fig. 30 – Sem título #216, 2004, Cindy Sherman.

Fig. 31 – Sem título Untitled Film Still #10, 1978, Cindy Sherman.

Os exemplos que se apresentam nas figuras 32 e 33 revelam uma presunção de nudez, concebida através de peças de vestuário, realmente vestidas. Não é, de facto, o nu de quem as veste, mas sim da personagem que encaram, que é lida como tal. No caso da imagem da figura 34 é o desenho que “veste” o corpo que cria a ilusão da existência de peças de vestuário, desta feita, num corpo verdadeiramente nu.



Fig. 32 – Criação de Vivienne Westwood, *Voyage to Cythera*, 1989.

Fig. 33 – Criação de Walter van Beirendonck, 2009.

Fig. 34 – Coleção de 1973 de Ruben Torres, Paris.

3. *Homo Faber*

Esta designação, *homo faber*, originalmente utilizado por Appius Claudius Caecus, pretende considerar o ser humano como “fazedor”: aquele que domina o ofício e o engenho, o criador, o mestre dos instrumentos, aquele que produz, o criativo e o artesão. É a partir deste conceito que Erika Fisher-Lichte afirma a existência de dois grupos complementares: “fazedores” e “observadores” (Erika Fisher-Lichte, 2005). Embora o defina para um contexto onde a relação surge entre ator e espectador, o mesmo se pode aplicar no âmbito da recepção de outras áreas artísticas, nomeadamente na pintura e no teatro, na relação entre a obra e o seu público. Isto é, objetos artísticos, concebidos e pensados para serem observados, admirados, analisados ou, até, questionados.

“Nos actos artísticos, a técnica representa o momento em que se revela o *homo faber* que intencionalmente produz arte e se apresenta quase sempre como um fenómeno passível de actualização e ligado ao “progresso”.”

(Argan, 1994, p.108)⁶

Com inspiração no Repositório Visual desenvolvido, elaborei nesta fase oficial uma espécie de laboratório experimental onde me propus a testar de forma prática algumas técnicas que pude observar ou cujas imagens recolhidas me inspiraram a tal, produzindo o que poderá vir a ser um catálogo de amostras, donde alguns exemplos presentes nas figuras 35 a 38.

A amostra da figura 35 foi trabalhada de forma mais linear e monocromática, com um traço uniforme e controlado, de forma a criar falsos elementos como botões, bolsos e pespontos. Desta forma, através de uma base de tecido, ou peça confeccionada, sem acabamentos, é possível explorar a criação desses falsos elementos simulando a sua existência.

O exemplo presente na figura 36 é uma experiência que pretende trabalhar sobre a criação de padrões ou texturas nos tecidos, através da pintura ou do desenho. Assim, é possível desenvolver um leque infinito de padrões/texturas com diferentes técnicas, escalas e motivos.

Na amostra da figura 37 pretendi analisar de que forma é possível representar uma sobreposição de tecidos, tridimensional, num plano bidimensional, ou seja, simular a volumetria num plano, 2D, essencialmente através do trabalho de claro/escuro.

⁶ Argan, G. C., & Fagiolo, M. (1994). Guia de História de Arte. (2ª ed.) Editora Estampa.

Na última amostra, da figura 38, pretendi também explorar a simulação de volumetrias, de forma a representar um tecido/peça franzida ou pregueada.

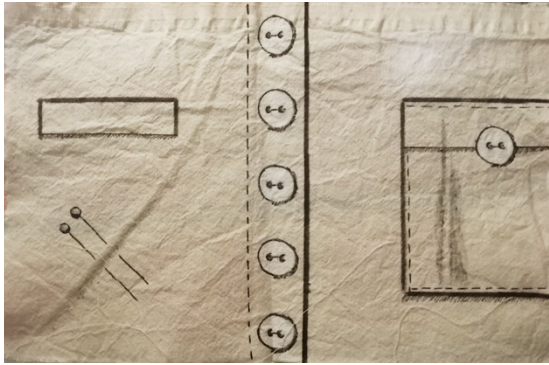


Fig. 35- Amostra 1 (pintura em acrílico sobre pano cru)

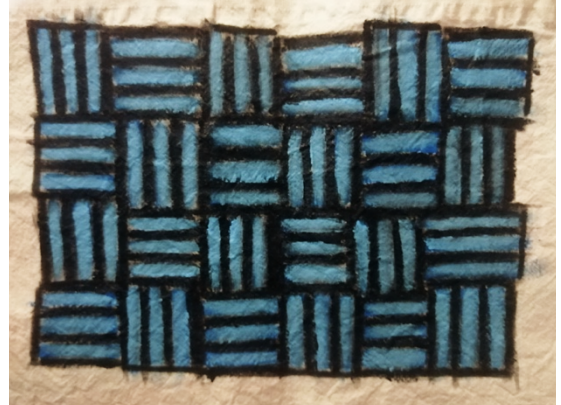


Fig. 36- Amostra 2 (pintura em acrílico sobre pano cru)



Fig. 37- Amostra 3 (pintura em acrílico sobre pano cru)

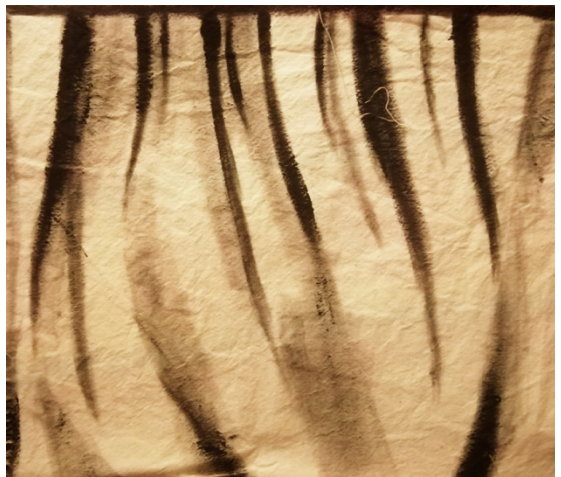


Fig. 38- Amostra 4 (pintura em acrílico sobre pano cru)

4. Ópera Real

Sinopse:

“A fábula começa no início do Séc.XVIII, quando Baltasar, um dos dois gémeos de Querubim (...) faz um pacto com o diabo para vir a ter um teatro. (...) O diabo não os deixará pregar olho até que o gémeo que assinou o contrato, seja ele qual for, ou um dos seus descendentes, revele quem é quem, e assuma e salde a dívida. Azar dos diabos, todos os descendentes se apresentam como gémeos, o que só atrapalha a ação.”

(Louraço, 2023)⁷

Ato I – “Um teatro em ruínas”: Portugal. Terramoto de 1755. Lisboa.

“O terramoto arrasa a Ópera do Tejo. (...) Mariana Paupério da Enxovia, visivelmente grávida. O rei (...) promete erguer um novo teatro no mesmo lugar. Entretanto, (...) rebentam as águas. (...) São dois gémeos saudáveis. Mas Mariana morre depois do parto. Federica Ricci fica com uma das crianças, e (...) Donato Paupério, com a outra.”

Ato II – “Um teatro em chamas”: Portugal. 1866.

“Na inauguração oficial de um novo teatro de ópera, que leva o nome de Federica Ricci, (...) Marianinha, a bisneta de Federica, (...) com certo esforço, pois está grávida, (...) fez questão de atuar na cerimónia. (...) É quando dão pelo incêndio. O teatro não chega a ser usado. No calor da ação, rebentam as águas a Mariana, que dá à luz trigémeas.”

Ato III – “Um cinema decadente?": Portugal. 1977. Pós-revolução.

“A revolução trouxe a democracia a Portugal, incluindo ao norte do país, conservador e católico. No Cinema São João, toda a família Ricci se junta para assistir à estreia do filme erótico (...). A família escandaliza-se ao ver que os mais novos entram no filme como atores e atrizes, e querem impedir a estreia. Logo descobrem que aqueles rapazes e raparigas coincidentemente muito parecidos com eles, não são da família Ricci, mas antes da família Paupério. É então que concluem que todos são primos uns dos outros.”

⁷ Louraço, J. (2023). Libreto do espetáculo Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo. Teatro Helena Sá e Costa.

Ato IV – “Um teatro abandonado”: Campo de refugiados. 2088.

“Num teatro usado para acolher refugiados de guerra, (...) Federica, está tão revoltada que não diz coisa com coisa. Está aparentemente grávida (...). (...) Concluem que é uma bomba e a mulher uma bombista suicida. E é mesmo. O rebento dela explode, rebentando com os gémeos originais e o próprio diabo. Só sobra a memória do teatro.”

A parte musical dos 4 atos que compõem esta obra foi, de forma independente, escrita e desenvolvida por compositores diferentes em cada um dos mesmos. O primeiro ato por Telmo Marques, o segundo por Eugénio Amorim, o terceiro por Carlos Azevedo, e o último por Dimitris Andrikopoulos, todos eles autores de referência no panorama nacional. Tendo em conta esta opção, a par do texto do libreto e da época em que cada ato ocorre, é possível compreender as diferentes linguagens, ritmos e estilos em cada um deles. Obviamente, estas linguagens não se traduzem apenas musicalmente, uma vez que o seu todo se repercute nas opções estéticas e técnicas de todos os criativos envolvidos no projeto. Neste sentido, também o design dos figurinos se foi moldando e desenvolvendo de acordo com as especificidades de cada ato.

Para a concretização deste guarda-roupa existiu uma equipa responsável para que a sua viabilidade fosse possível, maioritariamente composta por estudantes e ex-estudantes da variante de Figurino, na ESMAE. De outra forma não seria exequível, tendo em conta o prazo em que o projeto se desenvolveu, assim como pela dimensão que assumiu. A par do design e confeção dos figurinos, também me coube um conjunto de outras tarefas, que se revelam essenciais para que tudo aconteça: leitura e análise do libreto, pesquisa, debates com o encenador, apresentação de propostas, gestão de orçamento e equipas, aquisição de materiais, contratação de costureiras, provas de guarda-roupa, manutenção de figurinos, presença em ensaios, gestão de camarins e bastidores, transporte do guarda-roupa, lavandaria...

Da ficha técnica consta:

Figurinos: Raquel Ribeiro

Assistente de figurinos: Cristina Gil

Equipa de modelação e confeção: Raquel Ribeiro, Cristina Gil, Beatriz Veríssimo, Clementina Delgado, Elisabete Machado, Baú dos Uniformes

Equipa de camarins e bastidores: Raquel Ribeiro, Cristina Gil, Beatriz Veríssimo, Rafa Alves, Lili Sousa, Francisca Marinho, Rafaela Amen Costa

Coordenação de figurinos: Manuela Bronze

Apoio: Mónica Melo, Filipa Carolina

Calendarização (algumas datas relevantes):

21 de novembro de 2022 – Integração no projeto (primeira reunião com a equipa);

10 e 17 de janeiro – Preenchimento das fichas de medidas;

26 de março – Levantamento do empréstimo dos figurinos do guarda-roupa do Teatro Nacional São João;

27 e 28 de março – Primeiras provas de guarda-roupa;

1 a 6 de abril – Primeiros ensaios no Teatro Helena Sá e Costa;

12 de maio – Estreia no Teatro Helena Sá e Costa;

19 de maio – Espetáculo na Casa das Artes de Famalicão;

22 de junho – Espetáculo no Coliseu do Porto AGEAS;

23 de junho – Recolha dos figurinos para lavandaria a seco;

27 de junho – Entrega dos figurinos para lavandaria a seco;

5 de julho – Devolução dos figurinos do guarda-roupa do Teatro Nacional São João.

Design de figurinos

Como referido na Introdução, os atos I e III já tinham sido apresentados, em maio de 2018, com design de figurinos de Filipa Carolina, e encenação de António Durães. Quer pela opção da encenação, quer por questões de produção do projeto, recursos e calendário, foi necessário trazer a memória do que havia sido feito para o que iria ser apresentado.

No entanto, a cenografia previamente utilizada, por questões de transporte, não era viável, tendo em conta a sua dimensão face a potencialidades de digressão do espetáculo. Logo, deu-se uma alteração do espaço cénico anterior, agora, pensado para a nova proposta de encenação que elegia a projeção de imagens em vídeo nas estruturas e painéis do cenário.



Fig. 39 – Registo fotográfico do cenário - Ato I.

A nível do guarda-roupa, para além da adaptação do anterior design, nem todos os figurinos e adereços utilizados se encontravam disponíveis. Era necessário adequá-los aos novos corpos do elenco, e fazê-lo, também, tendo em conta as transições entre os atos, ou seja, para viabilizar trocas de figurinos num reduzido espaço de tempo, dada a não existência de intervalos. Portanto, iniciei uma procura pelo guarda-roupa da ESMAE, no sentido de encontrar o que fora utilizado anteriormente, assim como a seleção de outras peças possíveis. Essa procura focou-se, sobretudo, em vestuário de época, para os atos que ocorrem em 1755, e 1866, com tipos de traje mais trabalhosos e complexos a nível de modelação e confeção. Também foi possível recorrer ao empréstimo de peças do guarda-roupa do Teatro Nacional São João.

Visto que a questão familiar, particularmente nos graus de parentesco entre as personagens e os sucessivos nascimentos involuntários de gémeos, se revela um ponto essencial do enredo desde libreto, as escolhas cromáticas dos figurinos foram pensadas com o intuito de caracterizar os ramos de parentesco, para uma leitura mais eficaz das relações entre as personagens. Para que essa opção fosse exequível foi necessário um trabalho prévio de leitura e análise do libreto para a construção de uma árvore genealógica que permitisse verificar, então, quais as ligações familiares das personagens em toda a ação. Mesmo com a presença de algumas incógnitas, também devido aos espaços temporais e à não inclusão de certas personagens na ação, este esquema facultou a compreensão da estrutura familiar para posteriores decisões de design. O ato IV constitui uma exceção, pois a relação das personagens poderá ser ambígua e difere consoante a interpretação.

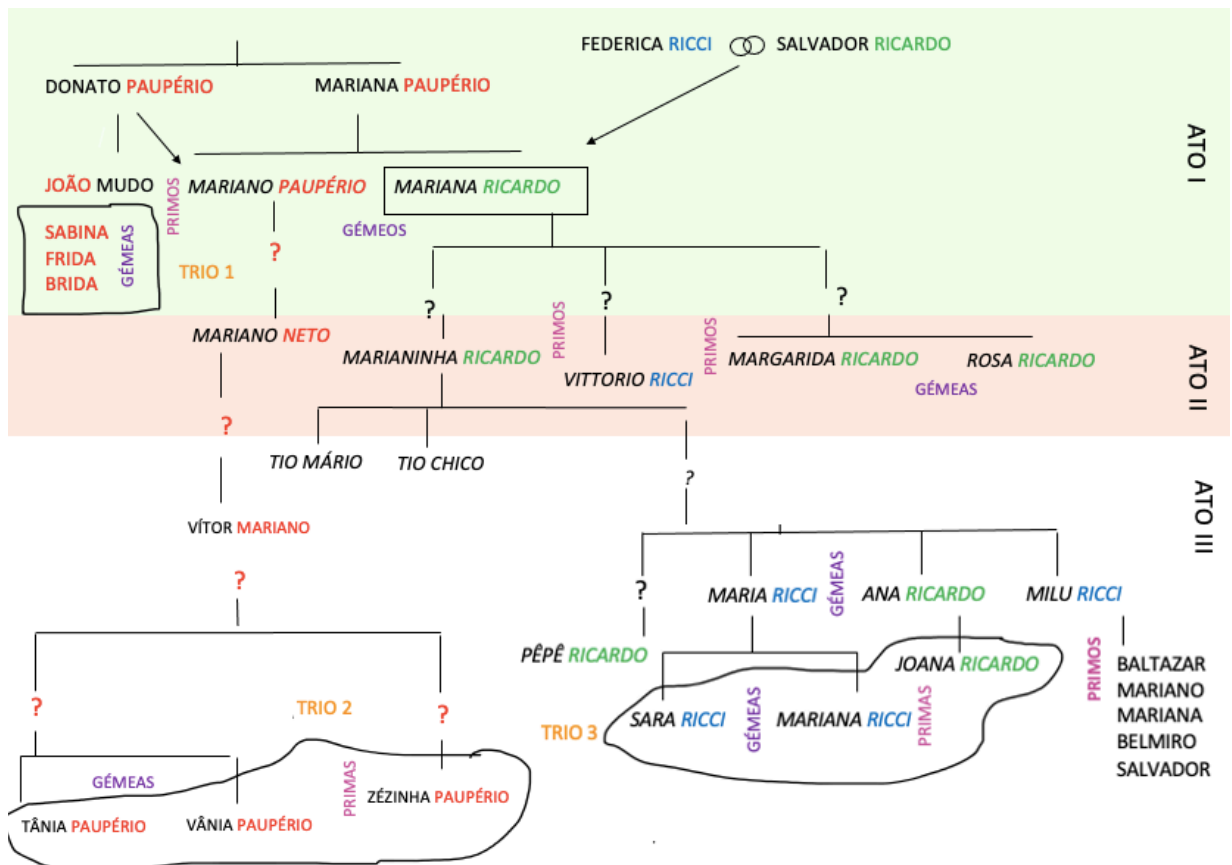


Fig. 40 – Árvore genealógica da peça "Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo".

Neste sentido, de forma geral e no caso dos primeiros 3 atos, as cores mais quentes foram atribuídas à família Paupério, e as cores frias à família Ricci. A escolha destas cores em específico deveu-se, em primeiro lugar, por causa das cores das peças já existentes recolhidas, como mencionado anteriormente, e da adaptação que foi sendo feita das restantes tendo em conta estas mesmas. Assim, em quase todos os casos, as personagens não pertencentes a esse universo familiar, como as freiras (Ato III), o rei D. José (Ato II) ou a fotógrafa (Ato III), apresentam-se em tons de castanho, branco ou preto. Caberá ao espectador uma leitura semiótica, associando visualmente as personagens destes 3 grupos, mesmo antes de escutar as palavras cantadas a partir do libreto.

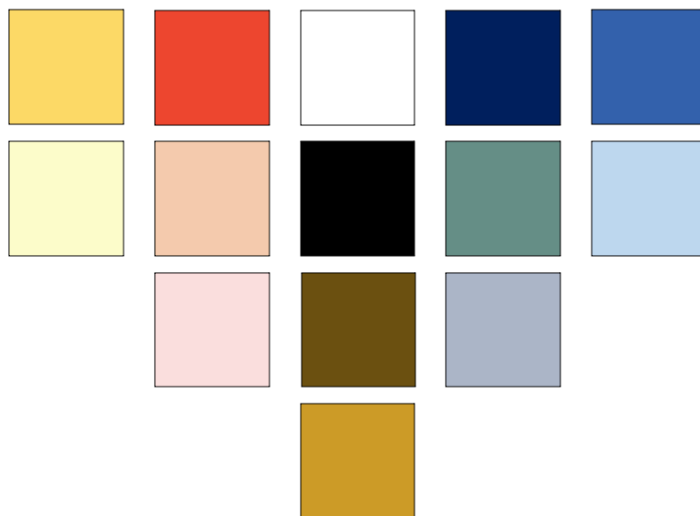


Fig. 41 – Esquema da paleta de cor.

Refletindo sobre o processo de design e condicionantes do próprio projeto, a realização de ilustrações/desenhos não se relevou o método mas prático e interessante para o seu desenvolvimento. Portanto, painéis de referências constituídos por imagens resultantes de pesquisa (cromática, histórica, etc.), ou imagens de peças já recolhidas e fotografadas, foi a opção utilizada para expressar ideias/propostas e dialogar com o encenador. Estes painéis foram organizados por personagem, e famílias, assim como por atos, acompanhados pelo esquema de paleta de cor presente na figura 41. Após as sessões de diálogo, e no decurso do projeto, nomeadamente após as provas de guarda-roupa, essas ideias foram sendo adaptadas e desenvolvidas de acordo com as alterações necessárias.

Tendo em conta os saltos temporais, de exatamente 111 anos entre cada ato, a definição de tempo e espaço de cada uma das épocas surge, também, como um ponto essencial no desenrolar da ação, seja na questão das descendências familiares, seja na identificação do contexto (político, cultural ou social) de cada uma. Os figurinos assumem visualmente uma grande missão face à identificação das personagens e no que diz respeito ao situar de cada ato num período distinto.

Assim, além da cor, a silhueta tornou-se o elemento-chave para caracterizar a alusão de cada uma das épocas representadas. Foi então, essencialmente, através da forma/contorno, a par de outros elementos característicos de cada período (adereços ou acessórios, elementos decorativos, calçado ou perucas) que desenvolvi o design dos figurinos. Atendendo à proposta da projeção de imagens em vídeo optei por tecidos com pouco ou nenhum brilho e pela redução de padrões, trabalhando blocos de cor em materiais, texturas e formas mais depuradas. Esta opção também garantia o respeito e a diferença face ao design de Filipa Carolina. A par do meu interesse na conquista de formas depuradas, na tentativa de fazer minha essa linguagem, também aqui era importante garantir que a sobreposição das imagens projetadas, que apenas se concretizou, finalmente, em palco, na montagem do espetáculo, onde por fim as várias linguagens acabaram por conviver.

“Primeiro, fabricar umas lentes. Depois, aplica-las sobre este ou aquele objecto de pensamento. Na realidade, o que se ensina assim é a desconfiar do que se vê.”

(Fernández-Savater, A., 2019)⁸

⁸ Fernández-Savater, A. (2019, Março, 5). Dar a ver, dar que pensar: Contra o domínio do automático. *Punkto*.

Como mencionado anteriormente, enveredar por uma abordagem historicamente informada ou naturalista não foi minha intenção. Nas figuras 42 e 43 podemos observar as abordagens escolhidas para a mesma personagem, Federica Ricci (Ato I), nos diferentes espetáculos, de 2018 e de 2023.

Embora sejam evidentes semelhanças: as cores, a saia e estrutura interior (pannier), os folhos e o tipo de tecido da *chemise*, já a diferença se pode ler, por exemplo, no corte do corpete, no penteado e volume da peruca. Uma vez que eu pretendia uma imagem mais limpa e contemporânea, ainda que sempre referida à época, optei por simplificar visualmente o conjunto, retirando elementos decorativos, bijuteria, caracterização facial, assim como optei por tecidos de cor plana e/ou sem texturas de grande dimensão.



Fig. 42 – Personagem: Federica Ricci (Ato I). Registo fotográfico do espetáculo “Ópera Real (Ato I e III), 2018.

Fig. 43 - Personagem: Federica Ricci (Ato I). Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023.

Relativamente ao ato II, os figurinos das personagens femininas foram inteiramente concebidos de raiz. Portanto, através da pesquisa de imagens do traje feminino da época, século XIX, defini as silhuetas, paleta cromática e os materiais para a sua concretização. As escolhas acentuam uma linguagem mais simplista, tal como nos atos I e II. Neste caso, período Vitoriano, 1866, onde as crinolinas assumem uma posição de destaque na formação da silhueta, essa estrutura define grande parte da sua volumetria, sublinhada pela marcação da linha de cintura, que surge como forma de suportar o crescimento e dimensão exagerada das saias. No que diz respeito ao traje masculino, mais convencional, os figurinos surgem caracterizados pelo fato com 3 peças (calça, casaco e fraque, e respetivos coletes), bem como pelos acessórios típicos da época: cartolas, suspensórios, relógio de bolso, luvas e bastão.



Fig. 44 – *Promenade dress*, 1862/1864, *Metropolitan Museum of Art*. Imagem de inspiração/pesquisa.



Fig. 45 - Personagem: Marianinha Ricci Ricardo (Ato II). Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023.

Para além da análise do guarda-roupa realizado por Filipa Carolina, um outro ponto crucial para o desenvolvimento do design dos figurinos relaciona-se, particularmente, com o percurso da personagem grávida, e com os recorrentes e atribulados partos que marcam o intrincado enredo da ação de cada ato. Assim, as grávidas e os partos formam a principal imagem desta obra, a par da presença contínua de gémeos.

No exemplo das personagens Maria Ricci e Ana Ricardo (figura 46), par de gémeas do ato III, a duplicidade da situação é transmitida a partir da escolha das cores (azul e branco), que funcionam de forma cruzada, num conjunto semelhante de saia e blusa. Em complemento às peças de vestuário, as gémeas têm o mesmo penteado, o mesmo tipo de lenço de pescoço, óculos e sapatos muito parecidos. Ao não optar por figurinos exatamente iguais para a representação destas gémeas pretendi criar um maior dinamismo e interesse no jogo dos figurinos e das personagens em cena.



Fig. 46 – Personagens: Ana Ricardo e Maria Ricci (Ato III).
Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023.

Um outro exemplo, presente ainda no mesmo ato, surge relativamente às personagens do trio Paupério, as irmãs gémeas Tânia e Vânia com a prima Zézinha, e o trio Ricci Ricardo, com as irmãs gémeas Sara e Mariana com a prima Joana. Em ambos os grupos a personagem da prima assume-se, visualmente, por opção da encenação e libreto, também como uma gémea.

No caso do trio Paupério, a opção para a representação das gémeas foi através da utilização de vestidos com a mesma silhueta, que apenas diferem nos pormenores decorativos e na cor. Também os sapatos e perucas brancas são exatamente iguais, reforçando a ideia de gémeas, à semelhança do trio Paupério do Ato I. Na ação ambos os trios deste ato, Paupério e Ricci, as personagens são confundidas umas com as outras pela sua semelhança física. Neste sentido, o trio Ricci é caracterizado através de vestidos com a mesma silhueta e pormenores do trio Paupério mas com a mesma cor entre si. Também as perucas, com o mesmo corte, mas loiras, e os sapatos, no mesmo modelo mas em azul, contribuem para a confusão criada relativamente às parecenças das gémeas.



Fig. 47 – Ato III. Personagens do trio Ricci. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 48 – Ato III. Personagens do trio Paupério. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

A figura de grávida assume-se como um *leitmotif* ao longo da obra, tornando-se cada vez mais cómica e caricaturada, sublinhada pelo risível nascimento contínuo de gémeos. Para além da personalidade das personagens grávidas ir perdendo alguma seriedade com o passar dos atos, o volume das suas barrigas e o número de bebés vai gradualmente aumentando, enfatizando o lado anedótico da situação. Mais uma vez, a personagem “grávida” do ato IV se destaca pela diferença relativamente às restantes. A sua “barriga” não é particularmente saliente e a comicidade presente nas demais não se enquadra a si, que pelo contrário é uma figura misteriosa, sombria e algo revoltada. Nas figuras 49 a 52 podemos observar e comparar as silhuetas das quatro personagens grávidas presentes na peça.



Fig. 49 – Personagem Mariana Paupério. Ato I.
Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 50 – Personagem Marianinha Ricci Ricardo. Ato II.
Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.



Fig. 51 – Personagem Milu Ricci. Ato III. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.



Fig. 52 – Ato IV. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Ato IV: 2088

Foi neste último ato, situado no futurístico ano 2088, que senti existir uma maior potencialidade para aplicar o culminar dos exercícios práticos que desenvolvi ao longo do tempo. As personagens “funcionam” como um coro, no sentido coletivo da palavra, embora sejam indivíduos independentes. Para dar ênfase a esta leitura optei por atribuir uma peça de vestuário exterior comum: uma espécie de casaco comprido que alude a uma bata de trabalho. Estamos perante um grupo de refugiados, nómadas, sobreviventes, que procura uma réstia de algo, naquele ambiente obscuro e melancólico.

O contexto apocalíptico de “fim do mundo” que caracteriza este ato, tal como os constantes incêndios e desastres naturais repetidamente presentes nesta obra, motivou-me a encontrar técnicas de pintura que simulassem texturas como as de tecidos queimados, desgastados e sujos.



Fig. 53 – Painel de referências visuais para o desenvolvimento dos figurinos do Ato IV.



Fig. 54 – Peça base comum.

Neste ato, a figura da “grávida”, contrastando com as restantes personagens, assume em cena uma movimentação e musicalidade diferente, destacando-se apenas por esse motivo. O volume na zona do ventre esconde, afinal, uma bomba. No final do espetáculo, e no momento de revelação da bomba, a personagem abre o casaco revelando-a por fim. Interessante será referir que tendo em conta as propostas de iluminação e encenação executei uma alteração apenas nesse mesmo casaco, cosendo acrescentos de tecido laterais que criassem uma maior amplitude na peça, o que sob o efeito dos projetores criava um maior impacto na personagem com a bomba nesta última cena. A figura permanece instalada sob um praticável mais elevado, por breves segundos, em contraluz, rodeada pelas restantes personagens que a circundam num nível inferior (figura 55).



Fig. 55 – Cena final – Ato IV. Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023.

No processo de pintura foram testadas técnicas, aplicando tinta com pincel e esponja. Posteriormente, atendendo ao número de elementos, à superfície a tratar, e à leitura que era pretendida criar, dada a distância relativa ao espectador, a tinta em spray acabou por ser a opção mais apropriada. As cores utilizadas neste fingimento, que representam as texturas e manchas, são conseguidas com sobreposições de branco, preto, prateado, castanho e amarelo. Após a secagem do spray, os acabamentos são feitos com tinta acrílica aplicada com um pincel largo, nas dobras e extremidades da peça, dando maior ênfase aos efeitos.



Fig. 56 – Registos fotográficos do resultado final.



Fig. 57 – Registos fotográficos do resultado final. Pormenores.

Por baixo do casaco, são visíveis roupas de diversas cores em tons neutros (beges, preto, castanhos, branco, salmão) e tecidos (malha, algodão, pano cru) que, uma vez atribuídas a cada personagem, permitem perceber uma certa individualidade, ainda que dentro de uma grande mancha uniforme comum acentuada pela iluminação.



Fig. 58 – Ato IV. Registos fotográficos pelos Serviços Audiovisuais da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Na caracterização, a aplicação da argila no rosto (figura 60) alude, de algum modo, à imagem do cartaz do espetáculo, onde a figura de grávida surge com uma máscara neutra, anónima. Aquando dos momentos dos partos é possível observar que, também, os bebés nascem já com uma máscara branca. Apesar da máscara branca ter surgido como uma opção do encenador, ao transpô-la para a caracterização das personagens deste ato optei por torná-la mais orgânica, indo também ao encontro dos tons e texturas desenvolvidas nos figurinos.



Fig. 59 – Ato IV. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.



Fig. 60 – Ato IV. Registos fotográficos por Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Considerações Finais

O espetáculo, “*Ópera Real – Repetição do fim do mundo*”, foi idealizado para ser concebido por estudantes e professores, dos vários ciclos de aprendizagem/ensino, tanto do curso de Música como do de Teatro, das mais distintas variantes. É relevante mencionar a importância que este tipo de projetos, que englobam trabalho coletivo, especialmente inter-áreas, tem para o crescimento e valorização da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e de cada um dos participantes. Como referido anteriormente, no início do capítulo “Repositório Visual”, são estes projetos que pretendem trabalhar sobre o conceito de “Obra de Arte Total”.

Refletindo relativamente à minha participação, penso que a integração no projeto me proporcionou desenvolver várias competências enquanto figurinista, além da possibilidade de inclusão do meu tema de pesquisa, o que se revelou mais estimulante e multiplicador para o meu conhecimento. Posso afirmar que o fruto deste longo e trabalhoso processo cumpre, na minha visão, os vários objetivos propostos, coletivos e pessoais e, portanto, sinto-me realizada com o que consegui obter.

Este processo permitiu-me ainda aperceber, novamente, como nem todas as escolhas estéticas implicam um raciocínio lógico e consciente, pois a intuição é, também, parte do processo criativo.

“A obra de arte é regida por leis que são apenas apreendidas pela intuição sensível e, isto é muito importante, só quem trabalha as formas, quem desenvolve a sua intuição perceptiva, compreende o mecanismo da criação. A intuição desenvolve-se com o trabalho.”

(Afonso, 2009)⁹

Naturalmente a investigação deu-me a conhecer melhor aquele que foi o tópico selecionado, quer a nível oficial, quer a nível de leitura, assim como pelo repositório de imagens adquirido. Concluo, também, que permanece em mim um significativo interesse de lhe dar continuidade, e que procuro, no futuro, situações que me permitam aplicar. Espero ainda que esta minha partilha, de pesquisa e de experiências, venha a servir de contributo e recurso para quem partilha dos mesmos interesses, ou que venha a criar curiosidade sobre um tema com tantas possibilidades de desenvolvimento.

⁹ Afonso, N. (2009, Fevereiro, 9). Entrevista a Nadir Afonso: “Se tiver um metro quadrado de espaço para trabalhar sou tão feliz como numa grande cidade”, por Ana Paula Dias. *Ipsilon*.

Bibliografia e Webgrafia

Afonso, N. (2009, Fevereiro, 9). Entrevista a Nadir Afonso: "Se tiver um metro quadrado de espaço para trabalhar sou tão feliz como numa grande cidade", por Ana Paula Dias. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2009/02/09/culturaipsilon/noticia/entrevista-a-nadir-afonso-se-tiver-um-metro-quadrado-de-espaco-para-trabalhar-sou-tao-feliz-como-numa-grande-cidade-1364509>

Argan, G. C., & Fagiolo, M. (1994). Guia de História de Arte. (2ª ed.) *Editora Estampa*.

Arlender, A. (2016). Artistic Research Does – Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade.

Barbosa, M. I. (2012, julho, 16). Trompe-l'oeil: a arte da ilusão de óptica. *Casa Vogue*.

Baudrillard, J. (1991). Simulacros e simulação. *Relógio d'Água*.

Berger, J. (2018). *Modos de ver*. (1ª ed.). Antígona.

Boucher, F. (1983). Histoire Du Costume : En Occident De L'Antiquité A Nos Jours. *Flammarion*.

Brayshaw, T., & Witts, Noel. (2013). The Twentieth Century Performance Reader. (3ª ed.). *Teresa Brayshaw e Noel Witts*.

DisneyMusicVEVO. (2019, março, 19). *The Royal Doulton Music Hall (From "Mary Poppins Returns")*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cjPmDywk4LE&t=35s>

Fernández-Savater, A. (2019, Março, 5). Dar a ver, dar que pensar: Contra o domínio do automático. *Punkto*. <https://www.revistapunkto.com/2019/03/dar-ver-dar-que-pensar-contra-o-dominio.html>

Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: desenvolver um conceito. *Sinais De Cena*, 73–80. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2005.0043>
<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/noticia/2012/07/trompe-loeil-arte-da-ilusao-de-otica.html>

Heller, E. (2017). *A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Editorial Gustavo Gili.

Kandinsky, W. (2006.) *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70.

Laver, J. (1989). *A roupa e a moda : uma história concisa*. Companhia de letras.

National Gallery Of Australia. (1998). *From Russia With Love: Costumes For the Ballets Russes*. Canberra.

Pavis, P. (2004). De onde vem e para onde vai a encenação?. *Sinais De Cena*, 59–68.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2004.0046>

Rebotier, J. (2002). Resposta à questão anterior. *Solitaires Intempestifs*.

Repositório Audiovisual Esmæ. (2019, maio, 3). 1755 / O Tio Mário vai ao Cinema – Ópera Real (Ato I e III), Teatro Helena Sá e Costa. *EsmæTube*.
<https://intranet.esmae.ipp.pt/esmaetube/cat/-04opera/video/opera-real-1755-tio-mario-cinema-thsc-20190503>

Serralves. (2022). Cindy Sherman: Metamorfoses. Museu de Serralves.
<https://www.serralves.pt/atividades-serralves/form-n8Ju3JnAxl/>

Listagem de Figuras

Fig.1 - Esquema de autoria própria. Fonte própria.

Fig. 2, 3, 4 e 5 - Giorgio De Chirico, Le Bal, Traje de teatro, 1929, Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115828/le-bal-theatre-costume-di-chirico-giorgio/> e <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115829/le-bal-theatre-costume/?carousel-image=2006BK4749>

Fig. 6 a 8 – Imagens retiradas do filme “Mary Poppins Returns”, de 2018.

Fig. 9 e 10 – Pormenores do trabalho desenvolvido no âmbito da licenciatura. Fonte própria.

Fig. 11 e 12 – Resultado final do meu trabalho desenvolvido no âmbito da licenciatura. Fonte própria.

Fig.13 - Cravat, Elsa Schiaparelli, 1927, Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>

Fig.14 – Schiaparelli, Daniel Roseberry, coleção de outono, 2022. <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/history-of-elsa-schiaparelli-bow-sweater>

Fig. 15 e 16 - John Carr Doughty, 1966. <http://coutureallure.blogspot.com/2012/08/john-carr-doughty-trompe-loeil-knitwear.html>

Fig.17 – Primeiro modelo, Hermes Paris, 1952, fotografia de Gordon Parks. <https://www.life.com/lifestyle/only-the-seams-are-real-painted-fashion-from-hermes/>

Fig. 18 a 21 – Hermes Paris, 1952, fotografias de Gordon Parks. <https://www.life.com/lifestyle/only-the-seams-are-real-painted-fashion-from-hermes/>

Fig. 22 e 23 – Moschino, Coleção Primavera 2017, imagens do desfile oficial. <https://www.savoirflair.com/fashion/247857/moschino-spring-summer-2017>

Fig. 24 - Isabelle de Borchgrave, Elizabeth I Court Dress, 2001.

Fig. 25 – Pintura “Elizabeth I” de Nicholas Hilliard, 1599, Hardwick Hall.

Fig. 26 – Paradise Hands, Cecília Paredes. <https://www.lensculture.com/articles/cecilia-paredes-eternally-camouflaged>

Fig. 27 – Both Worlds, Cecília Paredes. <https://www.lensculture.com/articles/cecilia-paredes-eternally-camouflaged>

Fig. 28 – Bed of Roses, Cecília Paredes. <https://www.lensculture.com/articles/cecilia-paredes-eternally-camouflaged>

Fig. 29 – Sem título #424, 2004, Cindy Sherman. <https://artblart.com/tag/cindy-sherman-untitled-424/>

Fig. 30 – Sem título #216, 2004, Cindy Sherman. <https://artblart.com/tag/cindy-sherman-untitled-424/>

Fig. 31 – Sem título Untitled Film Still #10, 1978, Cindy Sherman.
<https://www.moma.org/collection/works/56555>

Fig. 32 – Criação de Vivienne Westwood, Voyage to Cythera, 1989.

Fig. 33 – Criação de Walter van Beirendonck, 2009.
<https://digitalcollections.saic.edu/islandora/object/islandora%3A116303>

Fig. 34 – Coleção de 1973 de Ruben Torres, Paris.
https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2014/08/trompe-loeil.html

Fig. 35- Amostra 1. Fonte própria.

Fig. 36- Amostra 2. Fonte própria.

Fig. 37- Amostra 3. Fonte própria.

Fig. 38- Amostra 4. Fonte própria.

Fig. 39– Registo fotográfico do cenário - Ato I. Fonte: Hélder Maia.

Fig. 40 – Árvore genealógica da peça “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”. Fonte Própria.

Fig. 41 – Esquema da paleta de cor. Fonte Própria.

Fig. 42 – Personagem: Federica Ricci (Ato I). Registo fotográfico do espetáculo “Ópera Real (Ato I e III), 2018. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 43 - Personagem: Federica Ricci (Ato I). Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 44 – *Promenade dress, 1862/1864, Metropolitan Museum of Art.* Imagem de inspiração/pesquisa.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83176>

Fig. 45 - Personagem: Marianinha Ricci Ricardo (Ato II). Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 46 – Personagens: Ana Ricardo e Maria Ricci (Ato III). Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 47 – Ato III. Personagens do trio Ricci. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 48 – Ato III. Personagens do trio Paupério. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 49 – Personagem Mariana Paupério. Ato I. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 50 – Personagem Marianinha Ricci Ricardo. Ato II. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 51 – Personagem Milu Ricci. Ato III. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 52 – Ato IV. Fonte: Lara Jacinto, Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 53 – Painel de referências visuais para o desenvolvimento dos figurinos do Ato IV. Fonte Própria.

Fig. 54 – Peça base comum. Fonte Própria.

Fig. 55 – Cena final – Ato IV. Registos fotográficos do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”, 2023. Fonte: Hélder Maia.

Fig. 56 – Registos fotográficos do resultado final. Fonte Própria.

Fig. 57 – Registos fotográficos do resultado final. Pormenores. Fonte Própria.

Fig. 58 – Ato IV. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 59 – Ato IV. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 60 – Ato IV. Fonte: Serviços Audiovisuais da ESMAE.

Fig. 61 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo “*Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo*” no Teatro Helena Sá e Costa. Fonte: Teatro Helena Sá e Costa.

Fig. 62 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo “*Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo*” no espaço Casa das Artes de Famalicão. Fonte: Casa das Artes de Famalicão.

Fig. 63 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo “*Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo*” no Coliseu do Porto. Fonte: Coliseu do Porto AGEAS.

Fig. 64 a 67 – Folha de sala oficial do espetáculo “*Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo*”.
Fonte: Teatro Helena Sá e Costa

Anexos

Fig. 61 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo” no Teatro Helena Sá e Costa;

PRODUÇÃO
ESMAE &
ÓPERA
ESTÚDIO
DA ESMAE

P.PORTO

2023

ÓPERA REAL

REPETIÇÃO
DO FIM DO
MUNDO

SEXTA-FEIRA
**12 de
maio**
21h00

TEATRO
HELENA SÁ
E COSTA

casas das artes
formação

COLISEU
PORTO
agosto

THSC TEATRO
HELENA SÁ
E COSTA

ESMAE ESMAE - ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA ARTES
E ESPETÁCULO

Fig.62 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo "Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo" no espaço Casa das Artes de Famalicão;

casa _____
_____ das artes
famalicão _____

ópera



19 MAI

**ÓPERA REAL
"REPETIÇÃO
DO FIM
DO MUNDO"**

Estúdio de Ópera da ESMAE

Libreto de Jorge Loureiro e Música de Telmo Marques (I Ato)
Eugénio Amorim (II Ato)
Carlos Azevedo (III Ato)
Dimitris Andrikopoulos (IV Ato)

estreia

Famalicão
CÂMARA MUNICIPAL

casa das artes
teatro narciso ferreira
famalicão

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

tcp
Rede Teatros
& Sinéteatros
Portugueses

Fig. 63 - Cartaz oficial de divulgação do espetáculo "Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo" no Coliseu do Porto.



COLISEU
PORTO
ageas

Ópera Real
Repetição do fim do mundo

De Telmo Marques, Eugénio Amorim,
Carlos Azevedo e Dimitris Andrikopoulos
Jorge Loureiro Figueira Libreto
Jan Wierzbka Direção Musical
António Salgado Direção Artística
António Durães Encenação

22.06.23
21:00

Programação Coliseu Porto Ageas
Bilhetes à venda em www.coliseu.pt, Ticketline e locais habituais
Informações e reservas ligue 1820 (24 horas) - maiores de 6
@ColiseuPortoAgeas · www.coliseu.pt

REPUBLICA PORTUGUESA
Porto.
ESMAE

Fig. 64 a 67 – Folha de sala oficial do espetáculo “Ópera Real – Repetição do Fim do Mundo”.

ÓPERA REAL
REPETIÇÃO DO FIM DO MUNDO

Libreto
Jorge Louraço

Música
Telmo Marques

I ATO
Eugénio Amorim

II ATO
Carlos Azevedo

III ATO
Dimitris Andrikopoulos

IV ATO

ÓPERA REAL
REPETIÇÃO
DO FIM DO
MUNDO

SEXTA-FEIRA
12 de maio
21h30

TEATRO
HELENA SÁ
E COSTA

ESMAE
THSC
COLISEU

ESMAE
THSC
COLISEU

SINOPSE

Esta “Ópera Real: Repetição do Fim do Mundo” foi pensada para juntar no mesmo palco estudantes dos cursos de teatro e de música da ESMAD. Doi o enredo melodramático que opõe dois ramos da mesma família, de um lado os Ricci, ou Ricardo, linhagem de cantores, do outro os Enxovia, ou Paupério, clã de atores. Durante 4 atos, com saltos temporais de exatos 111 anos, acompanhamos os mortes e os nascimentos de membros desta grande família e perdemo-nos no labirinto de parentescos e laços de consanguinidade catástrofes do clã desavinda. O teatro é destruído em cada um dos atos: no 1.º ato, em 1755, por um terremoto; no 2.º, em 1866, por um incêndio; no 3.º, em 1977, pela transformação em cinema de filmes pornográficos; e no 4.º, em 2088, pela transformação em campo de refugiados. Ficamos então a saber que, devido ao incumprimento de um pacto com o diabo, todo e qualquer membro da família que ponha o pé num palco está destinado a causar a destruição do teatro e, à sua escala, a repeli-lo fim do mundo. Nos três primeiros atos, o libreto tenta brincar com a história comum do teatro, da música e da ópera: no último, com o espaço cênico transformado num campo de refugiados que poderia ser na Ucrânia, na Síria, numa das costas do Canal da Mancha, em Meillia ou em Odemira, as coisas ficam aparentemente mais sérias. Se não acabou já, o mundo vai mesmo acabar (já a seguir, as vezes que for preciso).

A fábula começa no início do Séc. XVIII, quando Baltasar, um dos dois gémeos de Querubim, vendedor de folhetos de cortei na Lisboa de 1755, e de Mariana, camareira do teatro de ópera, faz um pacto com o diabo para vir a ler um teatro. Enquanto o diabo esfrega um olho, o gémeo Baltasar, armado em esperilhão de costela soltoia, assina em nome do irmão, Belnito, e com isto troca as voltas ao demão. Belnito nega a pés juntos ter assinado o pacto mas, por fraternidade, não denuncia o mano Baltasar. Solenás, sem conseguir cobrir a alma quer a um quer a outro, por não saber exatamente qual dos gémeos é qual (de tanto esfregar o olho, vê muito mal, como se sobel, faz uma birra dos demónios e passa a intervir diretamente, toda a vez que um deles pisa o palco, condenando-os a serem nada mais que epilógos e prólogos dos espetáculo que criam. O diabo não os deixará pregar olho até que o gémeo que assinou o contrato, seja ele qual for, ou um dos seus descendentes, revele quem é quem, e assumo e solde a dívida. Azar dos diabos, todos os descendentes se apresentam com gémeos, o que só atrapalha a ação.

Ato I Um teatro em ruínas

1755 O terremoto arrasa a Ópera do Tejo. Um dos cantores líricos procura desesperado o seu melhor cacaco. Os músicos e cantores chegam para ver tudo arrasado e deparam com um bando de salimbancos a roubar a roupa que sobra dos guardar-roupas, em especial sopitos, para vender, e as telas dos cenários, para ornar as suas tendas. São liderados por uma meliorca, Mariana da Enxovia, visivelmente grávida. O rei, que virão incógnito para um rendez-vous com a cantora lírica Federica Ricci, fica para avaliar os estrogos e promete egiuer um novo teatro no mesmo lugar. Entretanto, com o esforço, rebentam as águas de Mariana da Enxovia. Federica, a prima donna, socorre a grávida. São dois gémeos saudáveis. Mas Mariana morre depois do parto. Federica Ricci fica com uma das crianças, e um dos salimbancos, Donato Paupério, com o outro.

Ato II Um teatro em chamas

1866 Na inauguração oficial de um novo teatro de ópera, que leva o nome de Federica Ricci, em homenagem à grande artista do século anterior, estala uma polémica entre republicanos e monárquicos, para grande desgosto de Marianinha, a bisneta de Federica, que, com certo esforço, pois está grávida, mesmo assim faz questão de atuar na cerimónia. Mariano Neto, também descendente de Federica mas por outro ramo, tenta subir ao palanque e ler O Enteadado do Diabo, uma peça de teatro escrita pelo bisavô. É quando dão pelo

incêndio. O teatro não chega a ser usado. No calor da ação, rebentam as águas de Mariana, que dá à luz híginéas.

Ato III Um cinema decadente?

A revolução trouxe a democracia a Portugal, incluindo ao norte do país, conservador e católico. No Cinema São João, toda a família Ricci se junta para assistir à estreia do filme erótico realizado por João Ricci. Lá fora, um grupo de freiras apela ao boicote. A família escandaliza-se ao ver que os mais novos entram no filme como atores e ortizas, e querem impedir a estreia. Logo descobrem que aquelas rapazes e raparigas coincidentemente muito parecidas com eles, não são da família Ricci, mas antes da família Paupério. É então que concluem que todos são primos uns dos outros. A estreia é abençoada pela presença de um tio, frade franciscano, pregador da teologia da libertação e da lei do amor acima de todas as coisas.

Ato IV Um teatro abandonado

Num teatro usado para acolher refugiados de guerra, um casal de palhaços, membros dos Palhaços sem Fronteiras, tenta entreter os demais com os mesmos números estalados de sempre, quando chegam um grupo de jornalistas, empurrados pelos Capocelas Azuis, e um grupo de governantes e embaixadores. As mulheres apresentam as suas queixas, mas uma, Federica, está tão revolvida que não diz coisa com coisa. Está aparentemente grávida, o que é difícil de crer, dada a idade odianhada da mulher. Os Capocelas Azuis concluem que é uma bomba e a mulher uma bombista suicida. E é mesmo. O rebento dela explode, rebentando com os gémeos originais e o próprio diabo. Só sobra a memória do teatro.

Jorge Loureiro libretista

ÓPERA REAL

Por fim, eis a Ópera Real - Repetição do Fim do Mundo, no seu corpus musical definitivo: quatro atos, quatro gestos que acompanham quatro cenários de anos, narrando as histórias de duas famílias que se vão desencontrando, ainda que habitem corredores distintos de um mesmo casarão (casarão? Não casarão?), corredores quase opostos do mesmo edifício emocional, dixeria do alma e do espírito, que se conhecem não se conhecendo, que sabem da sua existência conjunta por terem ouvido falar, mas que ainda não encontraram tempos comuns de partilha, que precisam de conversar, de aprender juntos, de jogar os mesmos jogos, partilhar os mesmos brinquedos, de frequentar o palco no mesmo tempo, de estoiar os joelhos no mesmo queda. De se contornar. De se adoeceer juntos.

Nesta experiência, iniciada há um par de anos e agora reforçada pela colaboração com a ESMAD, colocam-se frente a frente, ou melhor dito, em sequência, duas famílias e quatro linguagens musicais distintas ao serviço de uma invenção dramática única, experimentando uma relação com a cena teatral, colocando a música no espaço, em narrativas congruo - ditrovesamos 333 anos de histórias e acontecimentos em pulos de 111, começando em 1755 e terminando em 2088 – que refletem, pelo libreto e pela respiração musical, a evolução dessas famílias, dessas específicas práticas teatrais e os espaços contenedores dessas práticas e as revoluções sucessivas a que foram sujeitas ao longo deste tempo.

ANTÓNIO DURÃES

Concluir qualquer processo de criação é (quase) sempre um momento de grande felicidade. Neste caso e neste processo, a felicidade é tripla porque o espetáculo percorrerá três salas diferentes e, por elas, conhecerá outros ouvintes e olhos, de gente menos identificada com a nossa natureza de escola, adensando um processo de crescimento que sendo o habitual num estabelecimento de ensino, mormente artístico, aqui conhece um reforço significativo.

Que seja um conto de visita. Bomito.

António Durães Encenador

ÓPERA E REALIDADE NA ESMAE

A fundação do Ópera Estúdio da ESMAE esteve diretamente ligada à criação da Pós-Graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais da ESMAE que veio preencher uma lacuna há muito tempo existente no panorama nacional na área da formação especializada em ópera, nas suas diversas vertentes, e na sua relação intrínseca com o processo de conceção, produção, realização e apresentação do espetáculo-ópera. A ESMAE, e a transversalidade do conjunto dos Departamentos e mais vozes aí existentes - Música, Teatro, Dança, Música Antiga e Serviços Audiovisuais - surge por essa razão, no panorama das escolas superiores e universidades portuguesas, como o lugar privilegiado para a produção e criação de ópera em Portugal, ao nível do Ensino Superior.

A primeira Temporada de ópera da ESMAE foi inaugurada em 2012 com a produção e criação do espetáculo conspícuo por duas óperas Brechtianas - Mahagonny Songspiel e Os Sete Pecados Mortais - de Kurt Weill/Brecht, com a direção de António Durães, e que teve como palco a Casa das Artes de Fomalição. Em março 2013, o Estúdio de Ópera apresenta L'Enfant et les Sortilèges de Maurice Ravel, pelo mesmo encenador, no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto, maio de 2013, The Fairy Queen, de Henry Purcell, apresentada no Mosteiro de Tibães, com encenação de Sara Erlingstadler, em junho de 2013, Dialogues des Carmélites de Francis Poulenc, na sala preta da ESMAE, encenação de João Henriques, em julho de 2013, A Flauta Mágica de W. A. Mozart, é encenada pelo mundialmente reconhecido encenador de ópera, Peter Konwitschny, e é apresentada em tournée nacional no Coliseu do Porto, no Teatro Circo em Braga, na Casa das Artes de Fomalição, e no Centro Cultural Vila Flor, Guimarães; em dezembro de 2013, o espetáculo Dolores Spectosa com música de Vivaldi/Bach, é apresentado no Igreja das Taipas, no Porto, com encenação de Cláudia Morais. Em março de 2014, o Ópera Estúdio apresenta A Hora Espanhola de Ravel, no THSC, Porto; e em junho de 2014, O Auto da Índia, ópera contemporânea dos jovens compositores Leonor Abrunheira, José Tiago Baptista, Jorge Portela e Bruno Ferreira, com texto de Gil Vicente, no THSC. Seguem-se: Spekularia, criação coletiva com direção de Marcos Barbosa, no THSC, em abril de 2015, e em maio de 2015, Ópera dos Três Vinténs de Kurt Weill/Brecht, no THSC, com encenação de A. Durães. Em julho de 2015, a primeira ópera europeia Ordo Virinum, de Hildgard von Bingen, é apresentada nos Claustros do Mosteiro São Bento da Vila Rica/TNSL, Porto, com encenação de Cláudia Morais. Em março de 2016, o Ópera Estúdio apresentou o espetáculo, criação coletiva, A Audição, no Teatro Vilarinho, no Porto, com direção conjunta de A. Durães e C. Morais, e que se repetiu em março de 2017. Ainda sob a direção conjunta dos mesmos encenadores, em maio/junho, de 2017, apresentou-se em Ilhabela, a ópera Così fan tutti, de Mozart, no Teatro de Parícuti, no Teatro de Castelo Branco, na Casa das Artes de Fomalição e no THSC, no Porto, com direção musical de António Salgado. Em julho, o espetáculo Cântico dos Cânticos, Cantata Cénica contemporânea de Isabel da Rocha, foi apresentado na Igreja da Misericórdia, Porto, sob a direção cénica de Cláudia Morais e direção musical de Pedro Monteiro. Em dezembro de 2017 apresentou-

se, ainda no THSC, a obra Artistas da Fome, espetáculo original com música de João Lolo e texto de Karl Valentin. Em junho o estreio do espetáculo Graditur - A Poética Elito, uma performance em espaço público de Caminha e ligada ao percurso dos Caminhos de Santiago, segundo o conceito de Opera and Landscape e dirigida por Sara Erlingstadler, com música e poesia medieval sob a direção musical de Hugo Sanchez, em julho de 2018, o estreio moderno no Porto, no Teatro Nacional de São João (transcrição de David Cromer) da ópera de Marcos Portugal, La Donna di Genio Volubile, em coprodução com o TNSL, com encenação de António Durães e direção musical de José Eduardo Gomes.

Através da atividade do seu Ópera Estúdio e da Pós-Graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais, a ESMAE tornou-se desde 26 de maio de 2013, Associated Partner do ENOA – European Network of Opera and Academies e, desde 2016, parceira da rede alargada da European Opera Academies (EOA). O Ópera Estúdio da ESMAE, entretanto, começou a definir diretrizes para que, a partir de 2019, tenha sido posta em prática uma política de produção de óperas de libretistas e compositores portugueses, permitindo a internacionalização das suas produções, a troca de experiências e do livre trânsito de alunos e docentes na Rede de Academias da EOA. A investigação em torno da ópera portuguesa e do seu legado histórico e contemporâneo, levou à descoberta, criação e produção da ópera já referida de Marcos Portugal em 2019, e sua edição em DVD, a que se seguiu em 2022 a ópera de Francisco de Sá Noronha, com libreto de Artur Azevedo e que foi levada à cena em maio, nos Teatros: THSC, Porto, Casa das Artes de Fomalição e Coliseu do Porto. Nesta ordem de ideias está a produção e criação do Ópera Real (com libreto de Jorge Louroço e música de Talmo Marques, Eugénio Amorim, Carlos Azevedo e Dimitris Andrikopoulos) que terá estreio absoluto a 12 de maio de 2023, no THSC, Porto, a 19 de maio na Casa das Artes de Fomalição e a 22 de junho no Coliseu do Porto.

António Salgado Diretor Artístico do Ópera Estúdio da ESMAE
Coordenador da Pós-graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais da ESMAE

ELENCO

(Alunas e alunos da licenciatura, dos Mestrados e da Pós-graduação em Ópera da ESMAE)

IATO

D. José I, o Rei Embuçado (Tenor) **Henrique Lancastre**
Donato Bufão, o Paupéiro, domador de animais de circo (Alto) **Gustavo Gil Godinho**
Padre, Capelão, um pouco ébrio de início (Baixo) **Eric Valverde**
Mariana Paupéiro, a Maitreza dos Paupéiros (Mezzo-Soprano) **Júlia Anjos**
Brida Paupéiro, a Paupéiro mais desobedida (Alto cantoral) **Rita Gama**
Sabina Paupéiro, a Paupéiro mais sabida (Alto cantoral) **Isabel Gundana**
Frida Paupéiro, a Paupéiro mais fingida (Alto cantoral) **Maria Duarte/Bábara Quintais**
João Mudo, o Paupéiro mudo (Alto) **Maria João Gomes**
Balmeiro Enxovia, cantor (Tenor) **Cliff Pereira**
Federica Ricci, parteira improvisada (Soprano) **Beatriz Patrocínio**
Salvador Ricardo, esposo de Federica (Barítono) **Miguel Soares**

ELENCO

ANTÓNIO SALGADO

II ATO

Marianinha Ricardo, Cantora, **Neir De Mariana Ricardo** (Soprano leve com alguma coloratura) **Beatriz Ramos/Joana Santos**
Vitorino Ricci, Cantor, **Bisneto De Frederica E Salvador** (Tenor) **Henrique Lencastre**
Mariana Neto, Alor, **Neir De Mariana Paupério** (Voz Intermedia) **Miguel Soares**
Visconde, Brasileiro De Tomo-Viagem (Baixo-Baritone) **Erick Valverde**
Margarida Ricardo, Gémea De Rosa, **Primo De Marianinha** (Soprano) **Catarina Santos**
Rosa Ricardo, Gémea De Margarida, **Viuva**, **Primo De Marianinha** (Mezzo) **Maria Duarte**
Libéria, Gémea De Camélia, **Bisneto De Mariana Paupério** (Alto) **Isabel Gundana**
Ilda Pulga, Modelo Do Busto Da República (Alto) **Fátima Maria João Gomes**
Cego Gustavo Gil Godinho
Camélia Bárbara Quintais

III ATO

Vitor Mariano, Realizador (Baritone) **Gustavo Gil Godinho**
Tânia Paupério, Gémea De Vânia, **Modelo e Aliz** (Soprano) **Maria João Gomes**
Vânia Paupério, Gémea De Tânia, **Modelo e Aliz** (Soprano) **Maria João Gomes**
Zézinha Paupério, Modelo e Aliz, **muito parecido com Joana Loba Vergeily**
Milu Ricci, Cantora da Rádio (Soprano) **Ana Rosa**
Pépe Ricardo, Playboy e Alor (Tenor) **Henrique Lencastre**
Ana Ricardo, Gémea De Maria, **Formosíssima**, **Mãe de Joana** (Soprano 1) **Catarina Santos**
Maria Ricci, Gémea De Ana, **Professora**, **Mãe de Sara e Mariana** (Soprano 2) **Rita Gama**
Sara Ricci, Gémea De Mariana, **Estudante** (Soprano) **Beatriz Patrocínio**
Mariana Ricci, Gémea De Sara, **Estudante** (Soprano) **Joana Santos**
Joana Ricardo, Estudante, **parecido com Zézinha** (Soprano) **Beatriz Ramos**
Tio Mário Mognro, Produtor (Baixo-Baritone) **Miguel Soares**
Tio Chico, Abade Franciscano (Baritone) **Erick Valverde**
Religiosa 1 (Soprano) **Isabel Gundana**
Religiosa 2 (Mezzo-Soprano) **Maria Duarte**
Religiosa 3 (Mezzo-Soprano) **Júlia Anjos**
Seminarista (Tenor) **Cliff Pereira**
Camerman André Fernandes

IV ATO

1ª parte **Ana Rosa** Bárbara **Xavier Quintais** **Beatriz Ramos** **Beatriz Patrocínio** **Catarina Santos** **Erick Valverde** **Gustavo Gil Godinho** **Henrique Lencastre** **Isabel Gundana** **Joana Santos** **Júlia Anjos** **Loba Vergeily**
Maria Duarte **Maria João Gomes** **Miguel Soares** **Rita Gama** **Ricardo Rebelo da Silva**
2ª parte **Sopranos Solistas** **Ana Rosa/Beatriz Patrocínio**

ENSEMBLE ORQUESTRAL DA ESMAE - ÓPERA REAL

(Alunas E Alunos Da Licenciatura E Dos Mestrados Da Esmae)

Violino I **Pedro Rebelo**
Violino II **Hugo Oliveira**
Viola **Francisca Bonacho**
Violoncelo **Raquel Moita**
Contrabaixo **Gil Pereira Morais**
Flauta **Ana Sofia Machado**
Obôe **Ana Beatriz Martins**
Clarinete **Mariolya Rivas Garcia**
Fogão **João Gigante**
Trompa **Laura Maria Henriques Ferreira**
Trompete **Pedro Tufillo da Costa**
Trombone **Tomás Cunha Gomes**
Percussão **João M. Quinhentas**, **Sofia Carvalho Costa**, **Pedro Ferreira Castro**
Piano **Joana Moroni**, **Maria Nabais**

FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Direção Artística **António Salgado** Direção Musical **Jan Wierzbz** Maestro Assistente **Marco Pereira**
Encenação **António Durrães** Apoio Dramatúrgico **Jorge Loureiro** Direção de Cena e Produção Executiva **Anha Megalhães Faria** Assistência de Direção de Cena **Lara Soares** Design de Luz **João Fentes**, **Bernardo Correia** Som **Daniel Leição** Assistência de Som **Jorge Vasconcelos** Cenografia **Helder Maia** Assistente de Cenografia **Carolina Lyra** Video Mapping **Beatriz Nogueira** Animações **Beatriz Pavia** Figurinos **Raquel Ribeiro** Assistência de figurinos **Cristina Gil** Equipa de Camarins **Beatriz Veríssimo**, **Luar Barbosa**, **Rafa Alves**, **Francisca Marinho** / **Lili Sousa**, **Rafaela Amen Costa**
Correspondentes - **David Ferreira**, **Joana Moroni**, **Maria Nabais** Apoio Técnico **Bruno Pacheco**, **João Matos**, **Mónica Melo**, **Filipa Carolina**, **Carlos Neves** Coordenação de Produção **António Salgado**, **Claudia Morais** Produção Executiva **Nísia Araújo**, **Rui Araújo** Materiais de comunicação e divulgação **António Gorgul** **Joana Gonçalves** Coordenação Executiva Ensemble Orquestral **Jorge Alves**, **Nuno Pinto** Direção Vocal **António Salgado** e **Rui Taveira** Coordenação, área Direção de Cena e Produção **Regina Castro** Coordenação, área de Luz **Diogo Franco** Coordenação, área de som **Marco Conceição** Coordenação dos Maqui Interativos **Luis Leite**, **Rodrigo Carvalho**, **Hugo Mesquita** Coordenação de Figurinos **Manuela Bronze**

FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

ENSEMBLE

Uma Produção da ESMAE e do Estúdio de Ópera da ESMAE

APOIOS E AGRADECIMENTOS

Suaave Clima, Lda
ESMAD
Helena Alves

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
FIGURINO

A pintura como ferramenta de representação na construção de
um figurino
Raquel Silva de Barros Ribeiro

