

FLÁVIO IMPÉRIO: DESENHO DE UM PERCURSO. APRESENTAÇÃO DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARTISTA PARA A RENOVAÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO PAULISTANO

Lívia Loureiro Garcia¹

Esta comunicação visa compreender as motivações e o contexto histórico cultural da concepção cenográfica de trabalhos de Flávio Império (1935-1985). Para tanto foram lidos os escritos autográficos do artista e analisados documentos iconográficos (fotografias e desenhos) de cenografias produzidas entre 1956 e 1985.

Deseja-se com isso, entender também o porquê sua cenografia é amplamente reconhecida pela historiografia do Teatro em detrimento às outras linguagens de sua atuação. Império inicia sua produção cenográfica profissional nos anos 1960, colaborando neste período com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que tiveram um posicionamento ideológico e político muito diverso. Após do decreto do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, e o desmantelamento destes dois grupos, Império dedica-se principalmente a pintura, realizando também viagens pelo interior do país. Portanto, as cenografias feitas a partir dos anos 1970 possuem características diferentes das realizadas nos anos anteriores. Porém, é possível notar linhas condutoras que permanecem: o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem cênica. Estas serão as três linhas a serem detalhadas nesta comunicação.

Como afirma Zein (2006) a classificação historiográfica utilizada, para organizar a produção recente da arquitetura brasileira, impede a inserção de ao menos quinze anos (1960 a 1975) de realizações, por seguir um esquema de organização sequencial, linear e simples. Isto amplia a dificuldade em abordar a obra de Império uma vez que esta compreende arquitetura, artes visuais, cenografia e docência. Por isso a elaboração deste trabalho conta com as colaborações das pesquisas de Ana Paula Koury (1999) e Pedro Fiori Arantes (2002) que apontam para uma escrita historiográfica menos linear, visando seus estudos para uma arquitetura que ultrapassou as classificações expostas nos principais manuais da Arquitetura Moderna. Seus trabalhos inauguraram a pesquisa aprofundada de um setor, que após a construção de Brasília, atentou às discrepâncias da

¹ Arquiteta e Urbanista graduada na Universidade Presbiteriana Mackenzie (2006). Desenvolve a pesquisa de mestrado Flávio Império: desenho de um percurso junto a Universidade Estadual de Campinas.

modernização brasileira e rompeu o comprometimento com a política desenvolvimentista através de sua atuação profissional: o *Grupo Arquitetura Nova*, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro.

Se os anos de 50, entre o retorno de Getúlio Vargas (1951) até a renúncia de Jânio Quadros (1961), foram marcados por vertentes ideológicas nacionalistas, em “ressonância a processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa” (MOTA, 2008: 195), abrindo um caminho idealmente possível para “superação do subdesenvolvimento”. Em meados dos anos de 1960, reforçou-se a crítica mais efetiva à concepção etapista da história. Até a deposição de João Goulart e a imposição do regime militar em 1964, o Partido Comunista Brasileiro aglomerava grande setor da esquerda marxista no país, numa concepção em que a superação do subdesenvolvimento ocorreria através de etapas, com a evolução da sociedade burguesa. Por isso, a proposta do PCB numa política de aliança com a burguesia que veio à derrocada com o golpe. Fortalecendo uma série de dissidências ao “partidão”.

As propostas de Ferro, Império e Lefèvre vão contra ao plano desenvolvimentista. Segundo Ferro (2011) a geração anterior a eles ligou-se estreitamente ao desenvolvimentismo, cujo centro político era uma primeira ação determinada por um projeto futuro realizado por grandes líderes (políticos, técnicos, intelectuais, artísticos, etc.). Então, após o desenvolvimento a sociedade poderia ser mais justa e dividir com todos seus frutos, mas até lá o restante da sociedade deveria seguir as lideranças. Portanto, os procedimentos propostos pelo *Grupo Arquitetura Nova* eram praticamente opostos, pois tinham um caráter mais humano e retrospectivo. Isto é, não nasciam da necessidade de condições materiais ditadas pelo projeto ou pela técnica, mas buscavam condições mais humanas de trabalho. Ao invés de lançar-se um projeto futuro, tinham a atitude inversa: observar as condições materiais existentes no tempo presente, e com elas modificar as relações de produção. Contudo, isto não significa que a base material não fosse importante; mas não era “como acreditavam os desenvolvimentistas, a condição sine qua non para uma sociedade menos injusta. Podemos, mesmo com equipamento precário, ter relações sociais realmente humanas, e mesmo fazer maravilhas” (FERRO, 2011).

É necessário entender que Flávio Império se insere em um momento histórico do teatro brasileiro de rompimento dos paradigmas vigentes nos anos 50, determinados principalmente, em

São Paulo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Fundado em 1948 pelo industrial Franco Zampari, o TBC dispunha de ampla infra-estrutura para a criação de peças teatrais. Este teatro dispunha de uma parte destinada à carpintaria e marcenaria; uma área para cenografia com as mesmas dimensões do palco; sala de luz e som, e outra sala com 50 lugares e demais equipamentos que a transformavam numa sala de teatro; oficina de costura; depósitos de materiais e demais instalações necessárias para manter dois elencos e duas montagens simultâneas. Dirigido para adular um público sedento por reconhecer no espaço da representação os padrões de usos e costumes de vida social luxuosa e prazerosa. Ao funcionar nos moldes rígidos de uma indústria (MAGALDI; VARGAS, 2001), o TBC criou um padrão de teatro da ilusão, cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente o imaginário da burguesia da província.

Haverá nas cenografias de Império uma preocupação constante entre o modo de produção e o produto artístico. Porém, isto não é uma grande novidade nos palcos brasileiros. Segundo Lima (1999), esta interdependência é uma herança do TBC. Contudo, na grande maioria das cenografias de Flávio Império o produto artístico refletia e deixava expresso o modo como foi concebido e produzido. Diferentemente ao TBC, nota-se que quando Império começou a trabalhar no Teatro de Arena “existia uma coisa fundamental que era procurar determinar uma linguagem que fosse uma linguagem brasileira, em contrafação ao que o TBC fazia, que era uma linguagem internacional, principalmente, européia e italiana” (IMPÉRIO, 1985).

Nas cenografias de Império houve um diálogo crítico entre texto, direção e, o que hoje recebe o nome, de direção de arte. Ao juntar objetos de origens heterogêneas (industriais, manufaturados e artesanais), o artista deixou impresso não só a própria origem, mas também o uso de classe de cada objeto (LIMA, 1999). Ele mostrava a pré-história da cena, incorporando criticamente a história dos elementos existentes na própria cena. A junção entre o arcaico e o moderno expressou uma transformação, num período em que muitos já percebiam a impossibilidade de crescer “cinquenta anos em cinco” sem passar por cima das inúmeras consequências culturais e sociais que esta forma de progredir representou. O trato artesanal sempre esteve latente na cenografia de Império.

Em “Uma boa experiência” (1963), texto de Império para o programa do espetáculo “O Melhor Juiz, o Rei”², o artista além de elucidar as escolhas para a concepção visual do espetáculo, traz

2 De Lope de Vega, dirigida por Augusto Boal, no Teatro de Arena, São Paulo.

a luz uma série de ideias referentes a produção arquitetônica, teatral e artística. Inicia afirmando que a forma de produção arquitetônica e teatral diferencia-se substancialmente da realização nas artes plásticas, isto porque os parâmetros usados para optar por uma solução em arquitetura e em teatro são geralmente determinados pelos condicionantes: tempo, espaço e “principalmente modo e preço da produção” (IMPÉRIO, 1963). O que faz necessariamente com que o artista se localize no “âmbito das possibilidades reais do instante histórico” (IMPÉRIO, 1963).

Observa-se a consonância com relação aos conceitos desenvolvidos por Sérgio Ferro (2011). Se considerada a questão da apropriação da realidade imediata como um meio de possibilidade de ação a contrapelo dos procedimentos dos arquitetos modernos criticados pelo *Grupo Arquitetura Nova*. Prosseguindo nesta linha Império afirma que tanto na criação da linguagem visual teatral como na criação da arquitetura há uma íntima relação com as condicionantes sociais disponíveis, concluindo: “Cabe-nos tomar esse conceito com a dinâmica que possa defini-lo, encarando essas condições como cambiantes, e nos colocamos no sentido da sua transformação. Não fora isso e concluiríamos impossível linguagem coerente com o pensamento atual, num país infra-desenvolvido” (IMPÉRIO, 1963).

Outro aspecto importante é relativo ao artesanato. Segundo Império o fato de não “contarmos com bons artesãos” permitia por um lado a libertação “dos apegos convencionais à tradição romântica da marca digital no objeto útil” (IMPÉRIO, 1963), em que se valoriza o objeto feito à mão em detrimento ao de origem industrial. Por outro, a falta de bons artesãos era notável num contexto onde a industrialização não estava consolidada. Justamente porque a maior parte da produção ainda se realizava por meios artesanais ou manufaturados, nos quais “o treino do mecanismo de projetar com peças já prontas é mínimo e a falta de qualidade e a escassez das mesmas são tomadas como uma limitação absoluta” (IMPÉRIO, 1963).

Se na linguagem teatral emprega-se constantemente o objeto pelo seu “atributo”, pelo seu símbolo, por aquilo que lhe é característico, é eficiente a aplicação de objetos prontos na imagem visual cênica. Mas, a falta de qualidade nos objetos prontos e de bons artesãos tornava aquilo que poderia ser eficiente no tratamento da imagem cênica numa dificuldade. O artista continua o pensamento para justificar suas escolhas no teatro:

Se tomarmos um objeto qualquer, feito para um determinado fim, e juntarmos a ele outro, o que da reunião resulta nem sempre é uma soma. Muitas vezes, e é desses casos que tratamos, o resultado é um terceiro. Como na imagem cênica sempre é possível dominar-se o todo e as partes, o objeto isolado pode ter um sentido diferente do objeto no todo. (IMPÉRIO, 1963).

O texto deixa explícito um procedimento que Império explorará em praticamente toda sua carreira. Procedimento também explorado nas artes visuais desde o início do século XX, se levada em conta a aplicação de materiais não convencionais, destituídos da aura artística tradicional para dar à obra um outro resultado, uma outra leitura que não simplesmente a soma de materiais. A transposição de algo que era usado no plano bidimensional das artes plásticas para o espaço cênico tridimensional em São Paulo é uma inovação efetivada por Flávio Império. Porém, além do valor de “inovação” que esta prática possa ter no teatro paulista, há um outro fator que deve ser avaliado, a partir do texto.

O artista, ao contrário das propostas do Centro Popular de Cultura³, considera o artesanato dentro de um tempo-espaço em que seus artesãos estão inseridos historicamente, sem desconsiderá-los, sem esvaziar o sentido de sua produção, sem considerá-la “alienada”. Principalmente sem abstrair ou generalizar a produção artesanal. Isto lhe deu a possibilidade, de através de meios artesanais, reorganizar “objetos prontos” para o teatro. Flávio Império trabalhou sobre uma matéria existente, reorganizando seus atributos e enriquecendo os sentidos da imagem cênica. Neste sentido, Augusto Boal afirma que o cenógrafo trabalhava com sobras, com aquilo que se jogava no lixo: “Para a peça O Melhor Juiz, o Rei [...], ele transforma velhos tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante” (BOAL, 1985).

A partir do procedimento acima citado, Flávio Império pôde explorar o conceito do “neutro teatral”, opondo-o ao “máximo teatral” (IMPÉRIO, 1963). Em qualquer tipo de mensagem teatral – épica, naturalista, psicológica, etc. – parte-se sempre dos “objetos reais” e é por “meio deles que se comunica” (IMPÉRIO, 1963). Este fato relaciona-se ao que se considera a unidade de aproximação ou distanciamento no teatro, isto é, entende-se “o ‘neutro’ como o mínimo desgaste, menor obstáculo, a identidade objeto-platéia” (IMPÉRIO, 1963). Em cena, vê-se que o artista aplicava estes conceitos dentro dos atributos que uma determinada sociedade e cultura davam aos objetos.

³ Foram estudados para esta análise textos de Carlos Estevam Martins (MARTINS, 1963, apud MOTA, 2008) e Ferreira Gullar (GULLAR, 1963, apud MOTA, 2008).

Os conceitos desenvolvidos no texto de Império vão além da ideia de “simplicidade”, ou de “pobreza” da imagem cênica, abrindo trilhas para o entendimento da exploração dos sentidos de um objeto em cena. A partir destes conceitos mostraremos alguns estudos de caso nos quais observa-se seus desdobramentos de maneiras diferentes na imagem cênica.

Em “Morte e Vida Severina” (1960)⁴ houve utilização de materiais simples e o desapego das grandes necessidades técnicas (procedimento que caracterizou as encenações do TBC). Império valeu-se no cenário, nos figurinos e nas expressivas máscaras, de tecidos de algodão e estopa engomados. Trazia um tipo de realismo cuja estética ficava em aberto. O espaço do palco era organizado simetricamente e ao centro, no plano de fundo havia projeções de slides com imagens que remetiam à realidade cotidiana das pessoas marginalizadas. Império utilizou tecido de fardo de algodão modificado por tingimento e cola no espaço e nos figurinos para “dar a aspereza do couro e a dureza e a secura do Nordeste” (SAIA, 2005: 109). As máscaras definiam o próprio flagelo, para elas novamente utilizou materiais como papel e cola. O uso do tecido desta maneira criou um novo referente na linguagem teatral na medida em que trazia a condição humana dos Severinos.

As fotografias de Benedito Lima de Toledo e Rubens Rodrigues dos Santos, projetadas ao fundo da cena, mostram a chegada flagelada de migrantes à cidade, com o sonho da prosperidade. Imagens que acrescidas ao uso dos materiais citados não gerou pela estética “miserabilista” no sentido de procurar um material pobre para se falar da miséria. Muito pelo contrário, a escolha do material criou sentidos e metáforas justapostos, um miserabilismo ligado à postura em relação ao material, ao posicionamento perante as condições de trabalho e ao compromisso didático da inclusão do espectador na obra (KOURY, 2003).

Em “Arena Conta Zumbi” (1965)⁵ destaca-se no texto o maniqueísmo, no qual os negros são bons e alegres e os brancos desprezíveis e cruéis. Com a encenação se inaugurou na companhia os estudos a respeito do herói positivo, cujo ápice foi alcançado em Arena Conta Tiradentes. Em Opinião⁶ e Zumbi foi um momento de fontes de identificação profunda entre público-plateia, na

4 De João Cabral de Melo Neto, dirigida por Clemente Portella no Teatro Natal (Sala Azul), São Paulo.

5 De Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Augusto Boal no Teatro de Arena, São Paulo.

6 Após a destruição do CPC (1964), alguns de seus integrantes se uniram para a formação de um grupo de arte de protesto, o Opinião, que, era o “melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época” (MOSTAÇO, 1982: 76). Não houve a formação de uma estrutura teatral sólida; as apresentações tinham um caráter de show musical. A autoria era coletiva, assinada por três autores Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Os intérpretes das músicas, apoiados em suas personalidades, assumiam a figura de personagens. Nara Leão, quem primeiro usou a calça Lee e camiseta no palco “carregava a ‘opinião’ do espetáculo: ‘se não tem carne eu compro um osso, se não tem água eu furo um poço, mas eu não mudo de opinião’” (LEÃO, apud MOSTAÇO, 1982: 77). Devido à Censura, as críticas políticas não eram muito claras.

qual havia uma espécie de circuito fechado, uma catarse purificadora englobava os dois em uma espécie de “ritual de protesto” (MOSTAÇO, 1982: 83). Em Zumbi, Flávio Império estava afastado do processo de criação, e, ao chegar, criticou o espetáculo. Evidencia-se na citação a priorização da busca pela empatia entre público e platéia, como se os mesmos tipos de pessoas estivessem em ambos os lados:

Quando eu cheguei estava pronto. [...] Eu não participei do Zumbi. Eu só vi o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava todo estruturado. E quando acabou eu morri de rir. Era uma coisa tão engraçada! Eu falei: ‘Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo’. [...] Eu mexi um pouco na estrutura do teatro para o Zumbi. E resolvi revestir o chão com um tapete caro e bem felpudo, um tapete de náilon, inclusive brilhante. Uma coisa cafona de turco rico. Porque eu achava que os pais de todos nós eram turcos ricos. [...] Era vermelho de propósito, de brincadeira. A roupa de todos eles era uma roupa que a pequena burguesia usava para ir às universidades: calça Lee e blusa de cor. [...] Ficou essa idéia de que a peça se passava como se fosse na sala de visitas de uma família burguesa e rica, contando a história do povo (IMPÉRIO, 1985).

“Os Inimigos” (1966)⁷ tomou uma forte carga simbólica para o grupo, pois alguns meses após a estréia, o Teatro Oficina sofreu um incêndio. Assim o uso do TBC, ganhou o sentido de “continuidade de trabalho” (IMPÉRIO, 1999:116). Por ocasião desta ocupação, Império visitou a rouparia do teatro, que já era um fantasma do que existira nos anos 1950. Apesar de seguir as diretrizes gerais das espacialidades do texto, Império apenas indicou os espaços internos e externos do texto sem construí-los de maneira realista naturalista. Tirou partido da realidade imediata, ao utilizar de maneira crítica a tradição cenográfica. Como em trabalhos anteriores o espaço é “aberto”, impossibilitando a sugestão da “quarta parede”. Neste caso os equipamentos cenotécnicos ficaram expostos e a divisão espacial era por meio de praticáveis. A utilização dos elementos cênicos do “velho teatro” e do painel pintado, representando a família imperial, fez um jogo sarcástico com a tradição. Relacionava-se ao texto na medida em que designava a decadência de uma classe e consequentemente de uma estética:

E tudo empoeirado, aos pedaços, triste porque eram máscaras mortas, falecidas. Pensamos então em usar aquelas roupas em nossos laboratórios de interpretação a fim de que emprestassem vida a um personagem que analogicamente seria reconstruído em cima daquilo como matéria-prima de improvisação. Enquanto isso, fiz uma documentação

7 De Maximo Gorki, dirigida por José Celso Martinez Corrêa no TBC, São Paulo.

fotográfica incrível tirada de revistas da época. Com uma coisa e outra fomos encontrando um roteiro arqueológico, não no sentido da reprodução, mas no sentido de ilusão possível da riqueza do czar em oposição à pobreza do soldado ou do general em relação à empregada [...] Esse processo que pôde contar com restos do Teatro Brasileiro de Comédia atingiu uma linguagem que em nenhum momento desapareceu o espaço que habitava. (IMPÉRIO, 1999, p.116).

Mais uma vez, nota-se as questões da “apropriação do real” e do trabalho de levantamento realizado por Império. A opulência do TBC foi a base para a concepção da cenografia e dos figurinos. Pode-se acrescentar a isto que aquilo que restara do TBC continha ainda a marca de um fazer artesanal rigoroso desenvolvido nos moldes europeus de uma companhia estável. Flávio Império, jamais produzira teatro assim. Em todas as produções até então, o que chamavam de rouparia, por exemplo, era um depósito de trapos que eram reaproveitados em outras peças, enquanto no TBC, os figurinos feitos com ótimos tecidos e com uma mão de obra especializada eram mantidos com etiquetas com o nome dos personagens que vestiram (IMPÉRIO, 1999). Por isso, “Os Inimigos” trouxe à tona, em várias escalas, a discussão sobre a morte, explorada por Gorki e também por Império frente às condições materiais que envolviam seu trabalho.

Em “Pano de Boca” (1976)⁸ houve a retomada do tema da transição ou da morte. A peça de autoria e direção de Fauzi Arap ganha a dimensão de re-ocupação de um espaço fechado e abandonado. Porém, agora o espaço ocupado era o Teatro Treze de Maio, que abrigara a desafiadora cenografia de Wladimir Cardoso e Victor Garcia em Cemitério de Automóveis (1968). Flávio Império propôs uma arena emergindo da terra e uma série de materiais, todos recolhidos de escolas de samba ou de outros teatros, que envolviam tanto o público como os atores. A ideia era mostrar um velho teatro “reaberto encima dos escombros”. Fazendo auto-referência não só ao conteúdo do texto, mas à própria história de desagregação dos grupos teatrais. Afirmando que isto era mais uma “verdade do que uma ficção” na qual a situação proposta pelo texto e pelo espaço passou a ser “uma espécie de documento do documento” (IMPÉRIO, 1999: 117).

Finaliza-se neste ponto o percurso pelas obras selecionadas para esta comunicação. Não visamos traçar um panorama geral das cenografias, mas vislumbrar pontos sobre o processo de criação do artista. Principalmente destacar pontos que reverberaram nas outras linguagens em que atuou.

8 Autoria e direção de Fauzi Arap, no Teatro Treze de Maio, São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- BOAL, Augusto. **Flávio Império, da Arte de Opinião até à cenografia coringa**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 set. 1985 – 2º caderno, p. 3.
- FERRO, Sérgio. **Entrevista à Andreas Guimarães, Felipe Contier e Livia Loureiro**. São Paulo, 02 de junho de 2011. Disponível em: <www.vitruvius.com.br>.
- IMPÉRIO, Flávio. **Escritos dos cadernos de anotação**. Diversas datas. Acervo Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.
- _____. **Uma boa experiência**. Texto para o programa do espetáculo O Melhor Juiz, o Rei. Teatro de Arena, São Paulo, 1963. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.
- _____. **Transcrição de entrevista a Margo Milleret, 1985**. Entrevista realizada para elaboração do mestrado Teatro Arena and the Development of Brazil's National Theater. Universidade do Texas, 1986. Cujo áudio foi apresentado na palestra de Amélia Império Hamburger, ocorrida no dia 31 de agosto de 2004. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.
- _____. **Depoimentos**. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p.40-138.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999..
- KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**. São Carlos, 1999. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.
- _____. **Grupo Arquitetura Nova – Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro**. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo FAPESP, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Um interpretação da Cultura de Esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- ZEIN, Ruth Verde. **A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70**. Periódico mensal publicado pelo site Vitruvius. Aquitexto, setembro de 2006. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos> Acessado em: 21 jul. 2009.

IMAGENS



O MELHOR JUIZ, O REI (1963) de Lope de Vega | Direção: Augusto Boal | Local: Teatro de Arena | Na foto: Gianfrancesco Guarnieri (Pelaio), Alexandre Radová (camponês), Dina Sfat (camponesa), Arnaldo Weiss (carrasco), Abrahão Farc (D. Nunho), João José Pompeo (D. Tello), Isabel Ribeiro (Feliciano), Carlos Maurício Ferreira Lopes (soldado), Juca de Oliveira (Sancho) e Joanna Fomm (Elvira) | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 anos, 2004.



MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Na foto: Walmor Chagas (Severino), Queber Macedo, Assunta Perez, Dudú Barreto Leite, Solano Ribeiro, Benjamin Cattan Renato Bruno (coro) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Material para estudo e slides. Desembarque na Estação do Norte | Foto: Benedito Lima de Toledo | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



ARENA CONTA ZUMBI (1965) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro de Arena, SP | Na foto: elenco | Fonte: Arquivo SCFI – Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.



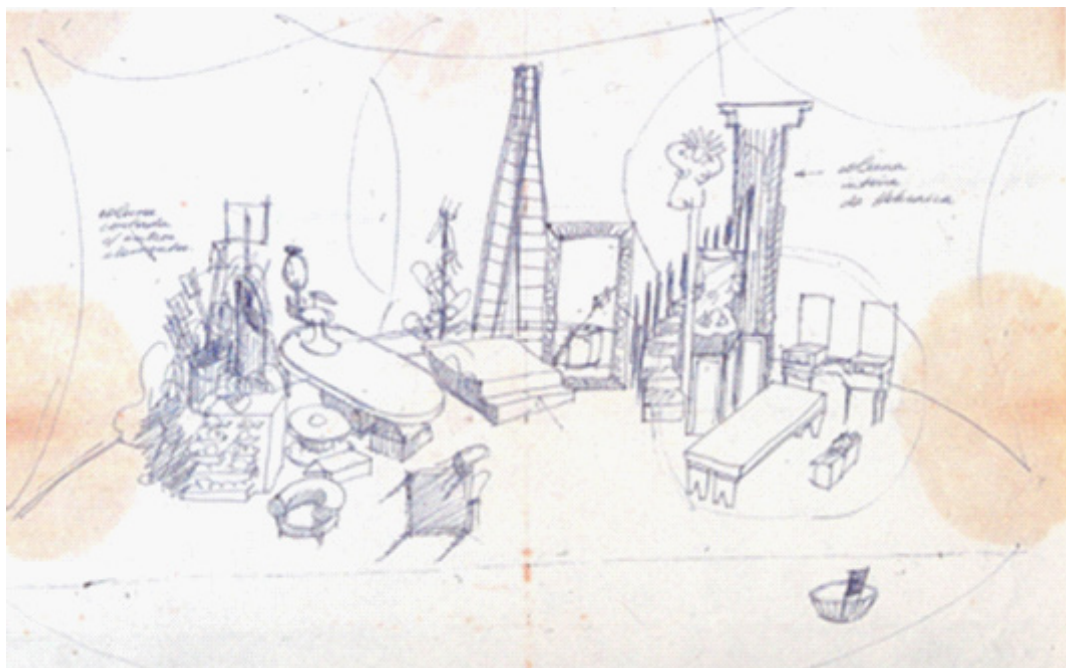
OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Acima: elenco da peça | Abaixo: Célia Helena (Tatiana), Beatriz Segall (Kleopátra) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Na foto: Beatriz Segall (Kleopátra) e ao fundo o painel citado na página anterior | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap | Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Na foto: Ademar Rodrigues (Pedro), Joao Signorelli (Marco), Clemente Viscaino (Tarsos) | Foto: Djalma Limongi Batista | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Desenhos do projeto para o cenário| Arquivo SCFI| Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.