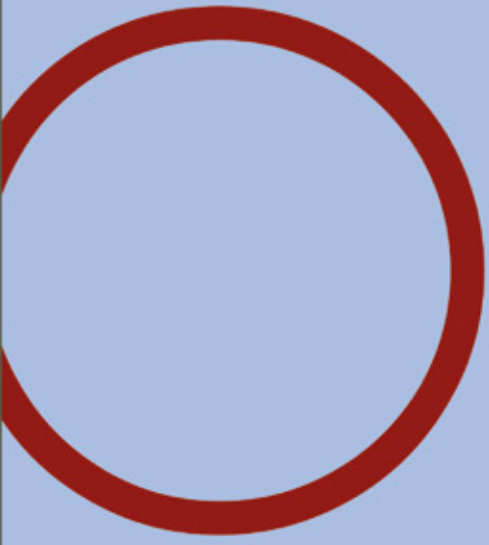




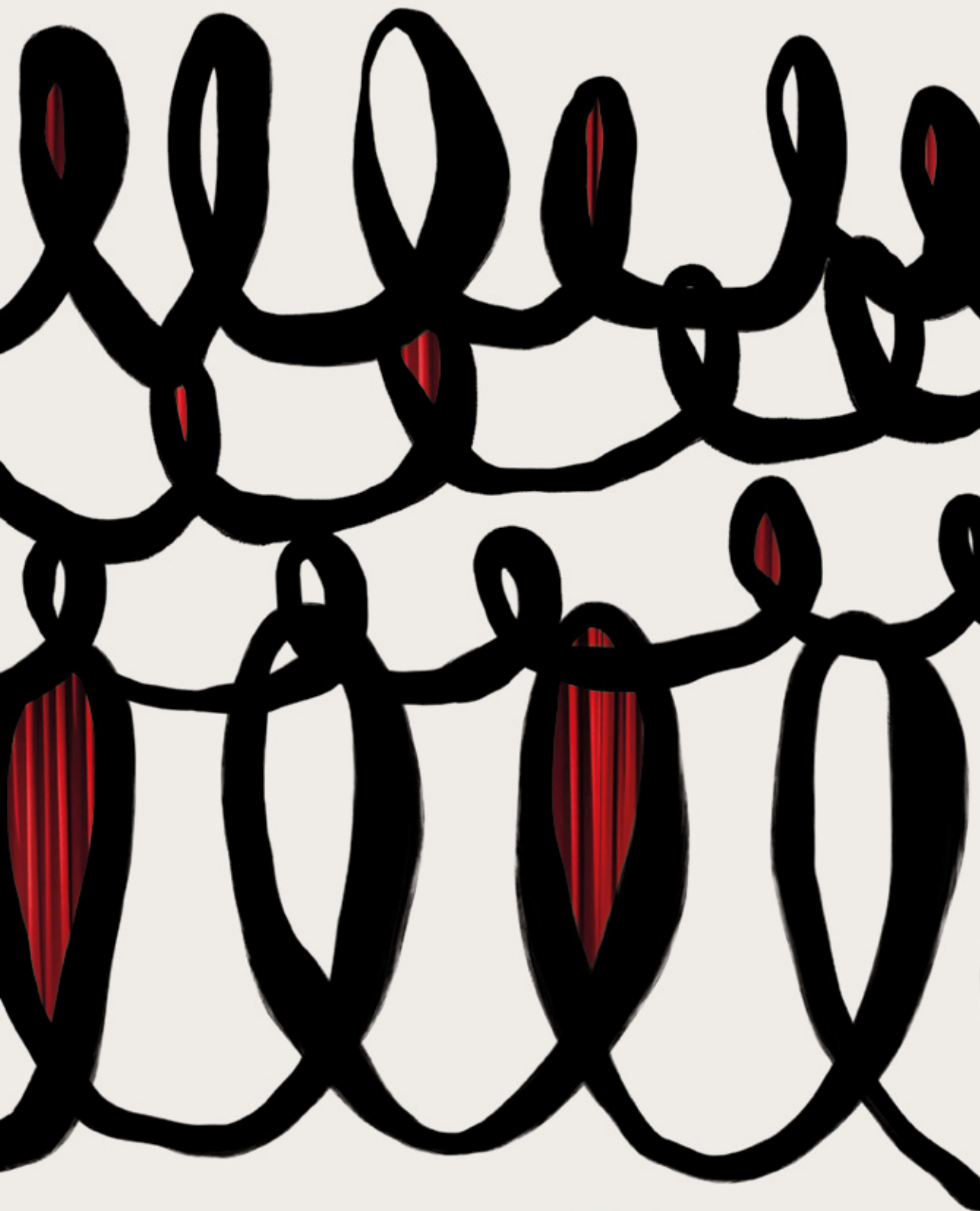
ONZE ANOS  
DE GUERRA  
E O PIAUI  
PIQUEIRA

Ato  
Primeiro  
PRIMO  
Ato

ALLIV



primeiro ato



### **AS ONZE ÓPERAS AQUI INTERPRETADAS**

por Gustavo Piqueira são uma parte das obras apresentadas no Theatro Municipal no período em que estive na sua direção e constituem uma coleção artística ou um entrelaçamento de ideias que compõem as cartografias expandidas dos espetáculos.

O momento efêmero das artes cênicas, que acontece quando públicos e artistas se encontram em um entre dois mundos de criação mútua, se desdobra por outros meios, como nos relatos de quem ali esteve, nas matérias e críticas em jornais e revistas, em registros videográficos, em encontros para discussão sobre a obra — no caso do Theatro, os que batizamos de “Conversa de Bastidor” —, nas fotografias, e, eventualmente, em desenhos e pinturas, nos cadernos de notas e croquis, nos cadernos técnicos, nas pesquisas acadêmicas, em exposições de cenografias e figurinos, no material de divulgação e, de modo especial, nos impressos — os quais chamamos, no caso das óperas, de libretos, por conterem, obviamente, os libretos, mas que também englobam outros preciosos textos, anotações e imagens.

Não à toa temos registros históricos de belíssimos cartazes, programas e identidades visuais de óperas, de concertos, de dança e teatro, datados de desde quando temos documentados os primeiros espetáculos. A criação desses suportes nasce tanto do desejo de atrair o público quanto do de deixar um lastro palpável para essas artes fugazes. Fazem, portanto, parte da formulação poética da cena e é natural que acompanhem o curso da evolução das programações. No caso do Theatro Municipal, o período de 2021 a 2025 compreende marcos importantes, como sua consolidação como grande casa de produção e, com isso,

a efetivação de uma Central Técnica de produção, a implementação de uma equipe e de uma política de acervo, e as encenações das primeiras óperas especialmente comissionadas pela casa.

Além disso, ampliamos o espectro das e dos encenadores convidados para dirigir as óperas, promovendo cruzamento de linguagens com artistas oriundos do cinema, do teatro e da dança, renovando os modos de produção e propiciando a instauração de uma lógica de reaproveitamento e reciclagem de cenografias e figurinos. Esse frescor foi ancorado no princípio de leituras críticas e atualizações de conteúdos contestáveis nos tempos atuais, que figuram em grande parte do repertório operístico canônico. Ora em imagens, ora na publicação de contextualizações, ora nos artistas envolvidos nos espetáculos, buscamos somar camadas às partituras e libretos originais, complexificando a cena.

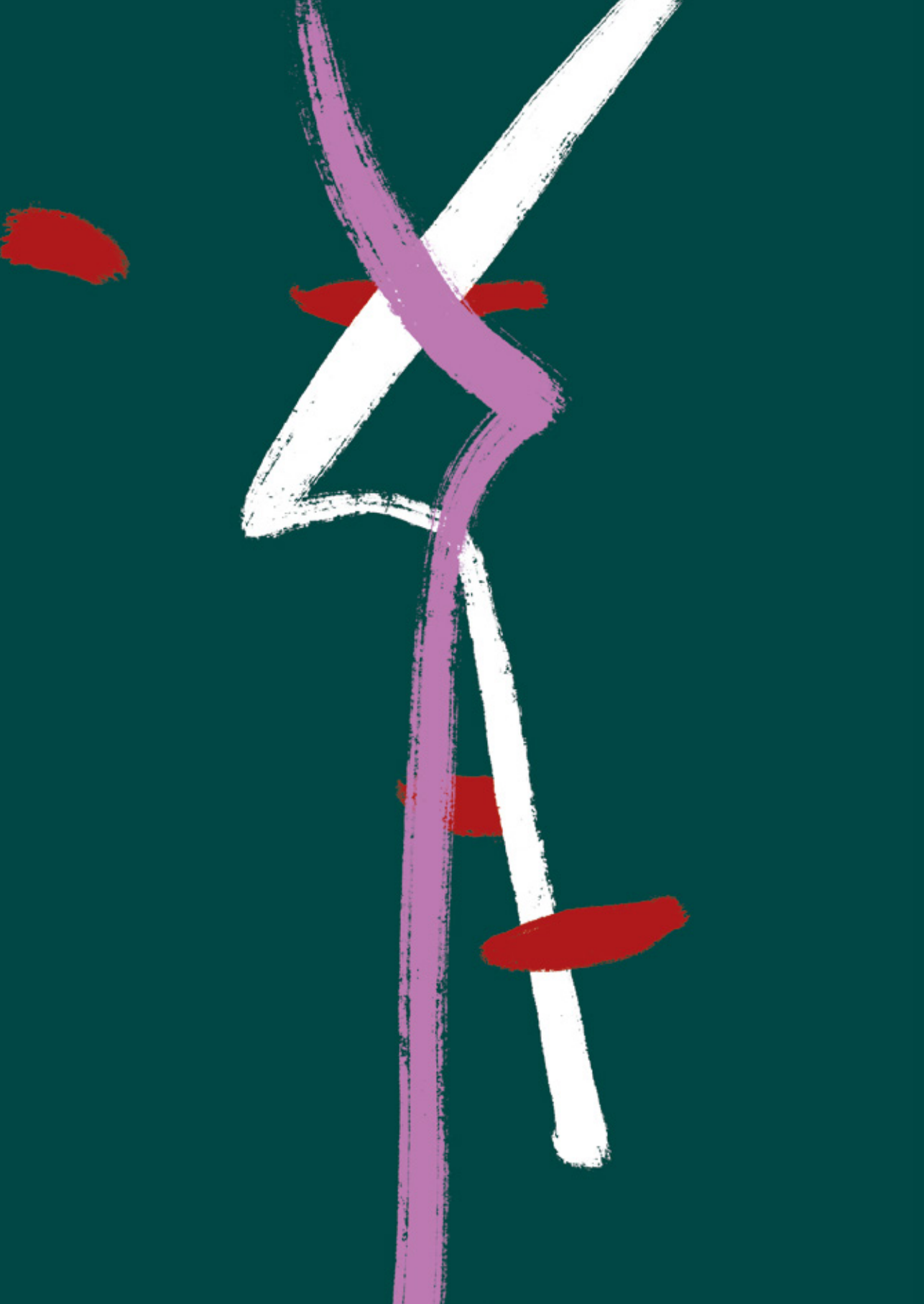
Nesse caminhar, os libretos seguiram juntos: já não fazia mais sentido ter fotos estáticas de cenas ainda não construídas, fotos repetitivas, coladas em uma realidade esvanecida. Ademais, o trabalho do acervo evoluía e trazia nuances de montagens prévias, a equipe de dramaturgismo aprofundava seu trabalho textual, a produção de conteúdos ganhava em sofisticação. E o sistema visual precisava de um novo passo para conduzir a tenra dança que se instalava. Tarefa nada complicada para um artista visual da envergadura de Piqueira, muito pelo contrário. Por esse motivo e pelo fato de ter sido ele quem esteve conosco no desenvolvimento da identidade visual geral do Theatro desde o início dessa gestão, graças à genial proposição da Alessandra Costa, bastaram poucas palavras para que a laboração fluísse. Destaco também a fundamental colaboração da Elisabete Machado e de sua equipe de

comunicação, dedicadas a cuidar dos detalhes e comandar os ventos.

Assim, do encontro com as músicas e os libretos, da conversa com as equipes criativas, do olhar sobre os projetos e croquis, das demandas das diferentes equipes, foram surgindo formas, figuras, objetos, cores, texturas, ambientes. O pincel do Piqueira, em pleno exercício de alteridade, testemunha os vislumbres dos outros e os traz para o papel, para o objeto-libreto. Uma quase tradução de uma obra porvir, um *fare (re)surgere* que desloca a criação do seu campo cênico para o espaço estético da publicação. E, nessa operação de tradução, agrega um pouco mais de poética às obras.

Nossa intenção ao expandir o repertório artístico do Theatro sempre foi o de abordar temas ligados aos conflitos contemporâneos e às problemáticas sociais do nosso contexto, de refletir e questionar *modi operandi* que sustentam estruturas que acreditamos que devam ser superadas. E a labuta se faz nos detalhes, na ativação da imaginação por diferentes meios, lá de onde não se espera. Esta publicação é um testemunho porta-voz desse movimento.

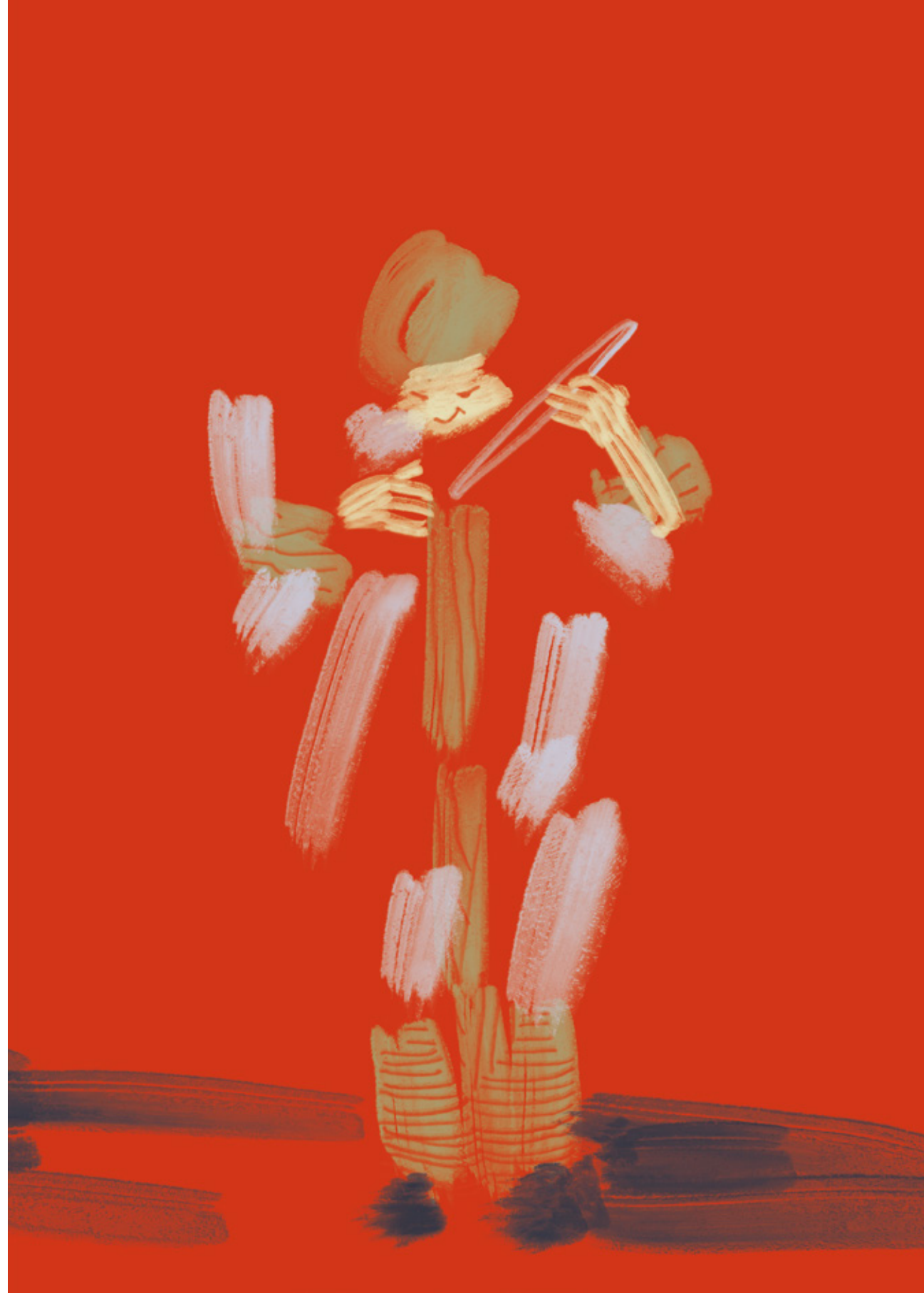
ANDREA CARUSO SATURNINO



**O UNIVERSO DA MÚSICA** sempre foi prato dos mais cheios para leituras gráficas. Desde que se tornaram públicos e urbanos, divulgavam-se espetáculos por meio de cartazes. E a combinação do binômio síntese-impacto, inerente à criação de um cartaz, com a dimensão abstrata da música, que ampliava consideravelmente o leque de possíveis acessos visuais, resultou em alguns dos mais interessantes voos do design gráfico durante o século vinte. Com o digital, contudo, a comunicação dos espetáculos logo migrou dos muros para as telas e, assim como em outras transições semelhantes, sofreu profundas alterações. Algumas redutoras, como a perda de escala. Outras incrementais, em especial a adição de movimento. Além daquelas que não podem ser rotuladas de boas ou ruins em termos absolutos, como a fragmentação do discurso visual.

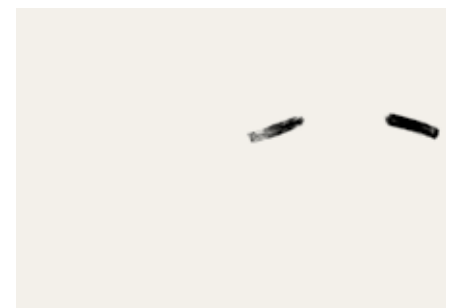
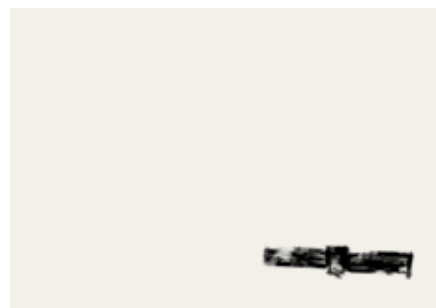
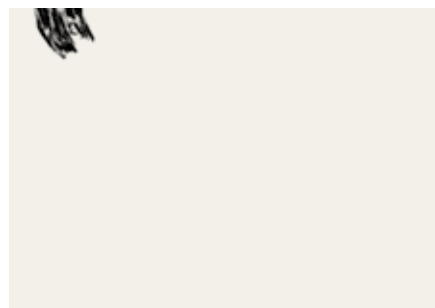
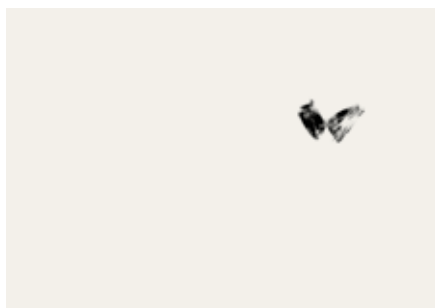
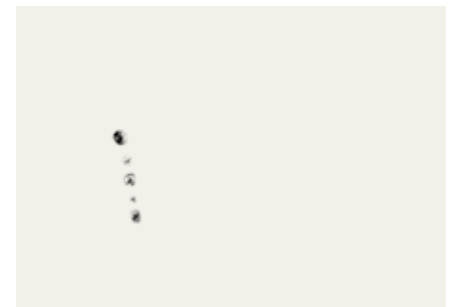
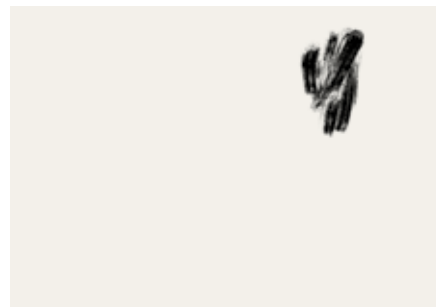
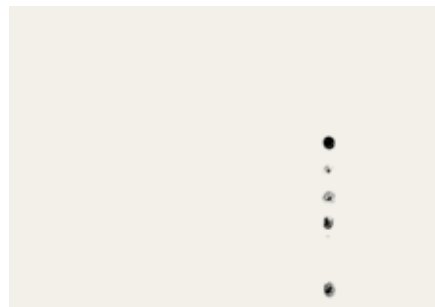
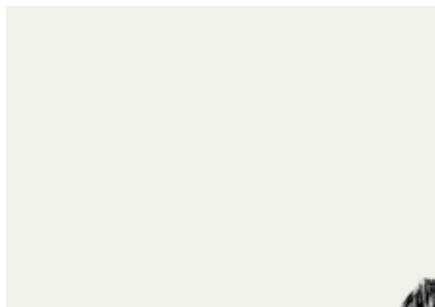
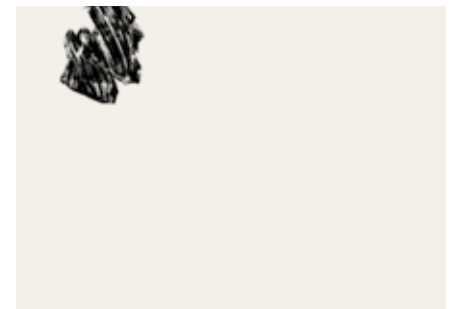
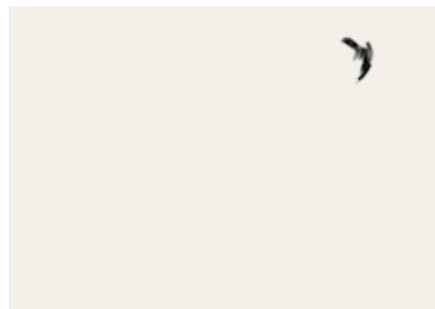
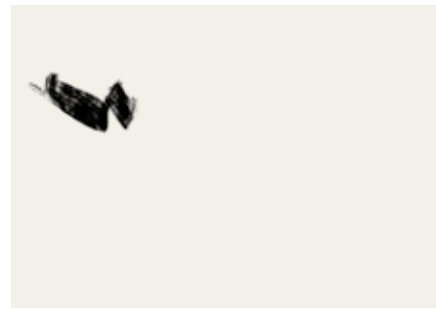
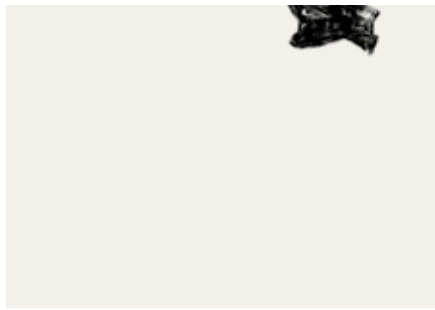
Os projetos mostrados a seguir são fruto da gráfica parcialmente livre desses suportes (e raciocínios) clássicos, mas também de um segundo desprendimento: o da ópera descolada de alguns de seus códigos de etiqueta — que, via de regra, a apresentavam revestida de uma aura que nos acostumamos a vincular com “elegância” quando, a bem da verdade, talvez isso viesse polvilhado por certo classismo esnobe.

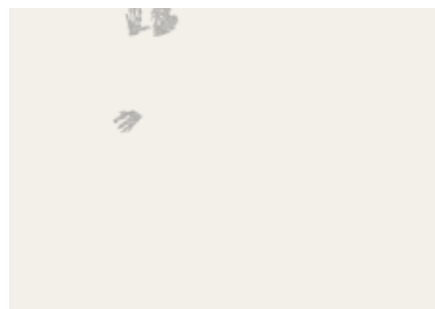
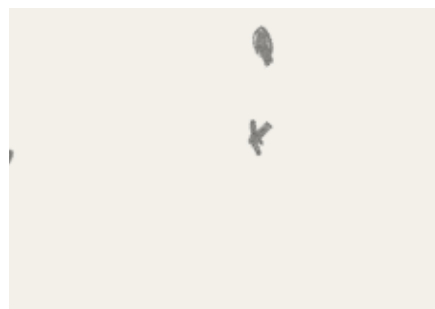
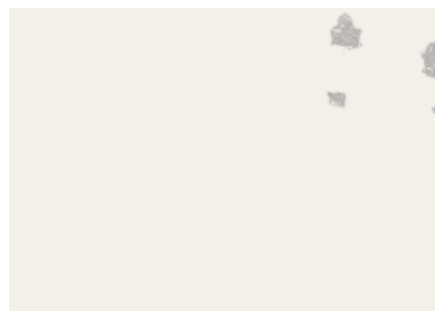
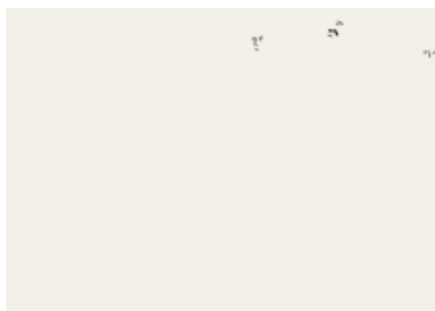
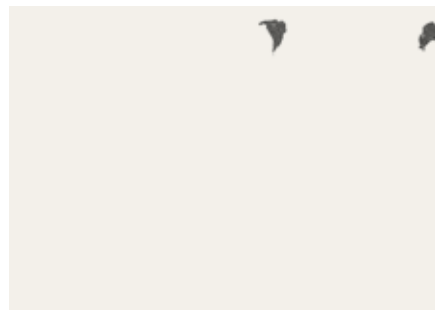
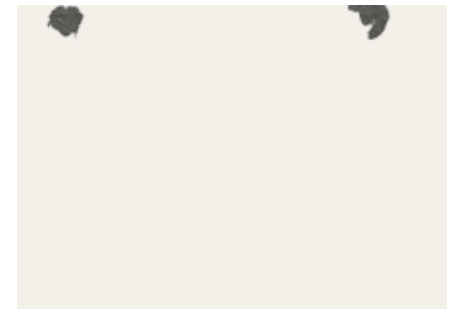
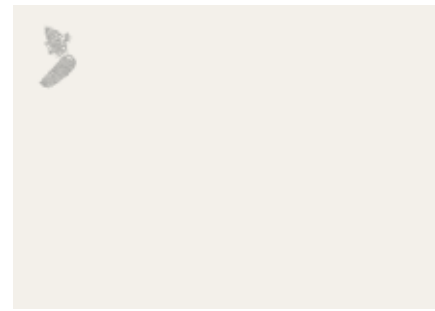
A consolidação desses desprendimentos, no entanto, não se deu de imediato, o que fica evidente ao se constatar que o recorte selecionado se concentra na segunda metade do período no qual as identidades foram desenvolvidas. Os projetos gráficos iniciais, apesar de vez ou outra esboçarem certa insubordinação, eram estruturalmente bem-comportados, não arriscavam nenhum tipo de autonomia para além de um desvio gráfico aqui outro ali, nenhum tipo de voz, tanto no que tange à abordagem específica de cada espetáculo quanto na deferência ao modo como cada peça gráfica deveria “portar-se” em termos de forma e conteúdo. A mudança se deu à medida que o libreto — antes pouco mais do que um programa de sala com a transcrição do texto cantado, a listagem dos créditos da montagem e uma ou outra introdução — passou a se projetar como publicação autônoma, com ensaios críticos e apanhados históricos. Essa independência terminou por se espalhar pelas imagens: se antes o conjunto necessário se resumia à identidade gráfica da peça principal (o ex-cartaz, agora card de postagens, replicado na capa do libreto impresso) e a uma série de fotos posadas do elenco, o pedido da direção do Theatro para que estas últimas fossem substituídas por “ilustrações” — entre aspas mesmo, pois não houve um detalhamento maior além do desejo de trocar o fotográfico pelo gráfico — funcionou como gatilho disparador de uma mudança que, rapidamente, permitiu que a concepção gráfica de cada ópera integrasse as duas dimensões do discurso visual, as peças de comunicação (o “design”) e o conteúdo figurativo (as “ilustrações”), num único princípio. E, desse amálgama, surgiu uma voz.



Houve também um segundo fator igualmente importante no desenrolar do processo, este de ordem bastante prática: salvo poucas exceções, como *Nabucco* ou *O Contractador de Diamantes*, quase todas as montagens não tinham sido encenadas anteriormente. Não havia nem mesmo a possibilidade de se assistir a ensaios gerais, pois eles ocorriam após a data de envio do material gráfico para impressão. Logo, era impossível que as ilustrações complementares aos textos fossem criadas sobre uma base visual sólida. Pelo contrário: era preciso um exercício de encaixe entre os retratos dos solistas escalados, croquis de figurino, projeto cenográfico e a busca por cenas-tipo da ópera em questão por meio do cruzamento de montagens distintas do mesmo espetáculo. Além disso, com frequência cada papel principal trazia dois solistas que se revezavam nas datas de exibição, por vezes com semblantes e silhuetas bem díspares. Uma representação extremamente literal da cena era, portanto, irrealizável. Por outro lado, havia a solicitação de que essas imagens não pendessem demais para composições abstratas, pois uma de suas funções era a de trazer ao impresso um conteúdo minimamente palpável daquela montagem. Um tremendo nó, em resumo.

Esses múltiplos balizamentos conflitantes, contudo, foram transformados de obstáculos iniciais num princípio de projeto que, uma vez estabelecido, passaria a nortear todas as execuções. Uma espécie de metáfora de transcrições visuais meio às cegas, nem ultrafigurativas nem abstratas, respeitando lastros históricos mas sem beija-mão: a decupagem de um esboço de composição em uma série de campos gráficos, desenhados separadamente. Sem definições prévias de cor, de lógica de posicionamento ou de imposição entre si. Sobrepostas apenas quando todo o conjunto de campos estivesse executado e, só então, organizadas, colorizadas e pensadas como uma imagem coesa. No percurso, muitos desses campos podiam ser subtraídos. Duplicados. Deslocados. Um processo que se posicionou num ponto intermediário entre a ilustração tradicional, aquilo que habitualmente denominamos “desenho”, e a criação gráfica calcada no processo de impressão, como se cada cor fosse criada tal qual uma chapa de alumínio independente e a composição final revelada apenas quando o cilindro de borracha transferisse a cor da última dessas chapas para a folha de papel. Esse lastro gráfico foi também o principal responsável por abrir espaço para que a dimensão comunicativa das peças — de letterings à própria identidade-mãe de cada espetáculo — se aproximasse dessas imagens, convergindo design e ilustrações em um único sistema visual.





Tal pensamento geral foi sendo desenvolvido gradualmente, espetáculo a espetáculo, até que seu programa completo pudesse ser observado à distância e, enfim, racionalizado. A observação do conjunto, no entanto, não deixa margem de dúvida com relação à sua ininterrupta presença como guia central, espalhando uma profusão de cores e rabiscos soltos, errantes, imprecisos, cuja desobediência aos manuais de etiqueta pode até ter passado por mera birra contra as tradições, mas almejava, na verdade, contribuir para tarefa das mais fundamentais: a revogação da exigência de vistos de acesso e de trajes obrigatórios.



**SUMÁRIO**

**MADAMA  
BUTTERFLY**  
26

**MARÍA  
DE BUENOS  
AIRES**  
38

**O OLHAR  
DE JUDITH**  
50

**NABUCCO**  
64

**DON  
GIOVANNI**  
76



**AS FADAS/  
DIAS DE PAZ**  
88

**O  
CONTRACTADOR  
DE DIAMANTES**  
100

**AINADAMAR**  
110

**O NAVIO  
FANTASMA**  
122

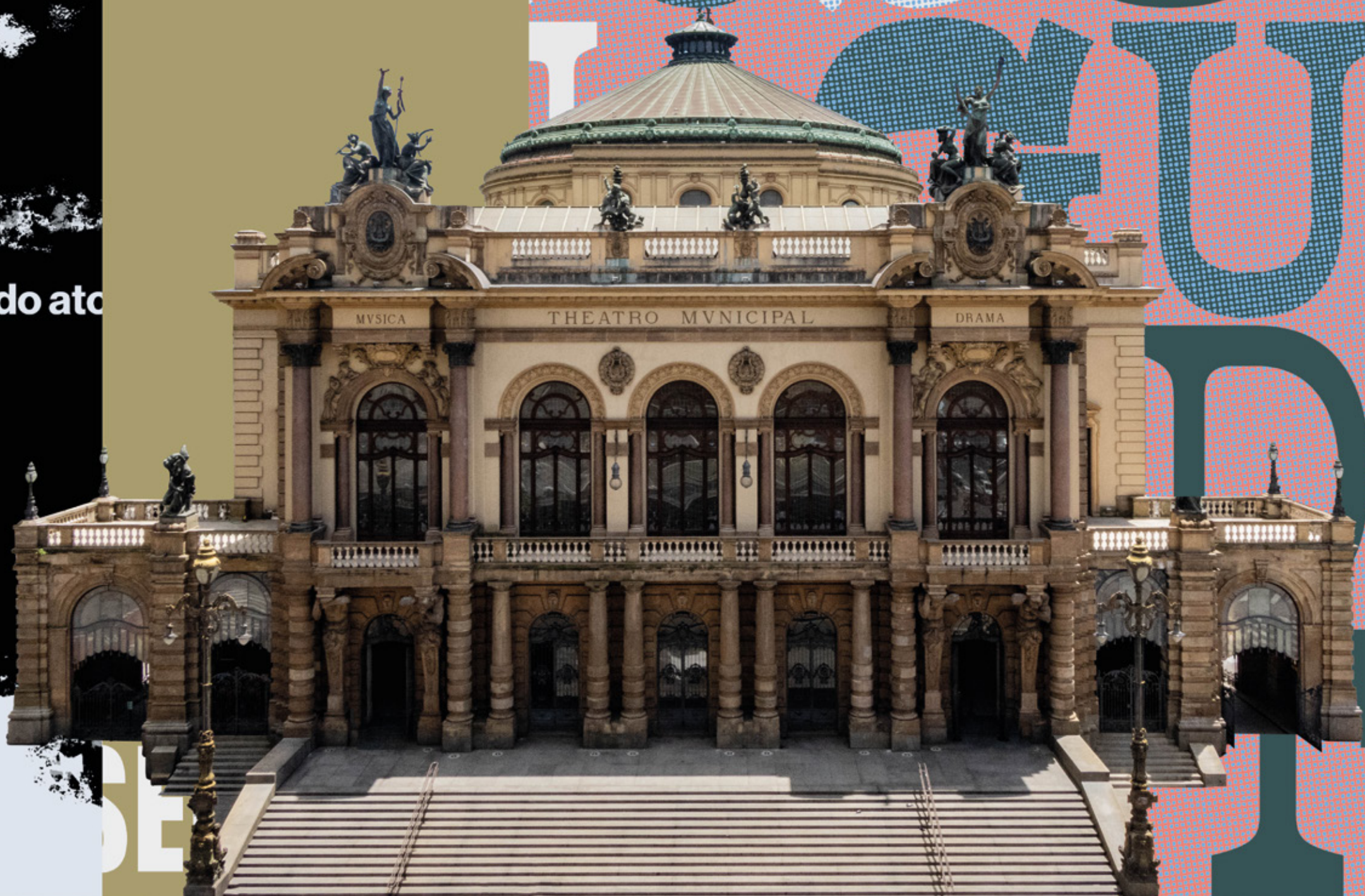
**MACBETH**  
134

**LES INDES  
GALANTES**  
146

SEGUNDO

OS E

segundo ato



SE

T  
M  
D  
C

# MADAMA BUTTERFLY



Ópera de  
Giacomo Puccini  
Libreto de  
Luigi Illica  
Direção cênica  
de Livia Sabag

Encenada em  
março de 2024

