



U. Bacci
74

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

DANIELLE MENEZES DE BRITO SEMPLÉ

WALTER BACCI: DESCULPAS E DESLIZES
DIÁLOGO ENTRE ARTISTA PLÁSTICO E CENÓGRAFO

SÃO PAULO - SP
2014

DANIELLE MENEZES DE BRITO SEMPLÉ

WALTER BACCI: DESCULPAS E DESLIZES
DIÁLOGO ENTRE ARTISTA PLÁSTICO E CENÓGRAFO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista: “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araujo Cintra

SÃO PAULO - SP
2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

S473w	<p><u>Semple</u>, Danielle Menezes de Brito, 1984 - Walter <u>Bacci</u> : desculpas e deslizes : diálogo entre o artista plástico e cenógrafo / Danielle Menezes de Brito <u>Semple</u>. - São Paulo : [s.n.], 2014. 108 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco de Araújo Cintra.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.</p> <p>1. Bacci, Walter. 2. Teatro brasileiro. 3. Cenografia. I. Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p>
CDD _w - 792.025	

DANIELLE MENEZES DE BRITO SEMPLÉ

WALTER BACCI: DESCULPAS E DESLIZES

DIÁLOGO ENTRE ARTISTA PLÁSTICO E CENÓGRAFO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Wagner Francisco Araujo Cintra

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Orientador

Prof^a. Dr^a. Maria Silvia Betti

Universidade de São Paulo - USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH

Prof. Dr. Jose Alfonso Ballesterro-Alvarez

Universidade Cidade de São Paulo - UNICID

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP

30 de setembro de 2014.

Ao Alexandre e as minhas pequenas companheiras.

“Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma maneira bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infindáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratularmo-nos ou para pedir perdão, aliás, há quem diga que é isto a imortalidade de que tanto se fala.” José Saramago

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros e profundos agradecimentos à família Bacci, e todos que puderam de alguma maneira colaborar com o desenvolvimento desta pesquisa desde 2007 até a chegada ao mestrado e a conclusão desta dissertação.

À Érika Bacci, por dispor sempre de seu tempo em me ajudar, sendo com perguntas que tentei aqui responder, ou com idas a Funarte para buscar documentos e depois me enviar pelo correio. Obrigada.

À Évelin Bacci, por sempre dividir histórias e pensamentos sobre seu tio. Seu amor por ele foi o que me deu direção de por onde ir.

À minha querida professora e conselheira Mazé Spiteri, por estar sempre por perto me aconselhando em todos os momentos. Não esquecerei nunca, obrigada querida.

Ao querido professor Alexandre Mate que, mesmo não estando diretamente ligado a esta pesquisa, sempre acreditou veementemente na potência que ela tinha (e tem). Nunca esquecerei suas palavras, seu senso de humor e seu carinho ao me apresentar ao meu orientador, o prof. Wagner Cintra. E é claro que agradeço ao meu orientador por me dar tanta liberdade durante os três anos de pesquisa.

Ao acolhimento do Fábio e da Angela da secretária da pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP por sempre estarem à disposição e me ajudarem a não naufragar na burocracia que passamos durante o mestrado.

Ao amigos que fiz durante as pesquisas no Rio de Janeiro. Fagner Viana e Jefferson Ribeiro. Obrigada por sempre me acolherem com estadias e conversas regadas a muito café, arte e psicologia.

Meus mais sinceros agradecimentos a todos os funcionários do CEDOC Funarte Rio de Janeiro por sempre me receberem mesmo em momentos de greve com tanto carinho e por serem tão prestativos com uma pesquisa tão delicada e trabalhosa como esta. Mas meu especial agradecimento à Márcia Claudia Figueiredo, Maria da Glória Ferreira Brauniger, Joelma Neris Ismael, Cristina Flores Penha Valle, Francisco Carlos de Souza e ao Marcelo de Castro Francisco. Meu muito obrigada pelo acolhimento nesses anos de pesquisa.

Mesmo não sendo funcionário da Funarte, mas sempre colaborando com os arquivos da instituição com sua memória prodigiosa, agradeço profundamente a você, Reinaldo Cotia Braga, por ter colocado do avesso toda a certeza que eu tinha,

por me perguntar em 2012 o que é que eu estava fazendo por lá e por me fazer ouvir o que pouquíssimas vezes eu ouvi: “Eu sei de quem você está falando!” E obrigado por iluminar minha pesquisa ao me apresentar à professora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira e seu esposo, o arquiteto Fernando Madeira. Sem o Reinaldo, a pesquisa certamente não teria tomado a proporção que tomou. Mais uma vez meu muito obrigada!

Obrigada à querida professora Maria Angélica, que esteve desde o primeiro contato muito disposta e feliz por esta pesquisa. Por abrir sua casa, seus arquivos, suas cartas íntimas, seu conhecimento, seus amigos Boris e Gastão Manuel Henrique, sua família e seu tempo. Não há palavras para descrever o quanto sua ajuda foi importante aqui. Ensinaamentos para a vida!

Ao querido Fernando Madeira, por suas falas carinhosas, sua memória sempre a minha disposição para colaborar com o quebra cabeça da vida de seu amigo.

Ao Marcello Girotti, pelo acolhimento em Brasília, pelos passeios na Colina e as discussões sobre a cenografia brasileira.

À professora Miriam Hermeto, por ser carinhosa desde o primeiro contato, e a agradável surpresa de sua tese. Por me colocar em contato com pessoas de fundamental importância, meu coração se encheu de esperança com toda a sua colaboração!

Aos hoje amigos, os funcionários e ex-estagiários do SESC, por me acompanharem na pesquisa desde a graduação: Bruno Corrente, Sabrina Marin, Lucas Costa, Lucy Franco, Kelly Adriano, Giuliana Estrella, Elaine Mathias, João Paulo Guadanucci, Mônica Calmon, Suzana Garcia, Sandra Birossan, Soraia Galves, Sandra Kaffka e André Coelho. Muito obrigada por dividirem seu tempo e conhecimento comigo.

À Fundação Bienal e o arquivo Wanda Svevo por disponibilizarem imagens fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

À Vaner Ratto por sua gentileza em responder meus questionamentos e me permitir acesso ao arquivo do cenógrafo, figurinista e diretor Gianni Ratto antes mesmo que este abrisse ao público.

Ao querido professor Alfonso Ballesteros por me aconselhar e me acompanhar desde a graduação e dividir o seu tempo e conhecimento até a impressão desta dissertação.

Ao professor José Spaniol por pontuar e acrescentar grandemente na minha qualificação e me ajudar a refletir sobre as conexões entre a cenografia brasileira e a arte mundial.

À professora Maria Silvia Betti por me aconselhar e ter contribuições tão atentas e precisas sobre o teatro brasileiro, colaboração fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, muitíssimo obrigada pelo carinho.

À Juliana Pedreira, por me acompanhar desde os tempos do SESC e ser um feliz reencontro na ABRACE de Porto Alegre. Por me falar sobre a luz, sobre a poética do teatro e me afirmar que o que mais importava dentro desta pesquisa era o suporte, que sem o suporte nada teria sido relevante.

À família Mello, pela colaboração com a correção e pontuações sempre muito bem vindas na etapa final da dissertação.

Aos amigos que fiz durante as aulas da pós-graduação: Flávia D'Ávilla e toda a família (Paulo, Aziz e Hannah) e Manuel Fabrício, por estarem sempre dispostos e ouvindo das alegrias as tristezas que enfrentamos durante esses três anos. Por ficarem noites acordados comigo, por sugerirem leituras e dividirem questionamentos. Amigos de sala de aula que levarei para a vida.

À minha querida amiga Adriana Marques, por dividir tardes e noites desde os tempos de graduação, sempre a me questionar qual seria a poética desta pesquisa, para que eu nunca me esquecesse de que era a arte que movia a escrita. Corujas para você, querida!

Ao Alexandre Bacci, por ser um companheiro mais que prestativo em seus diálogos e discordância com alguns caminhos que tracei, indo e voltando até acharmos o rumo certo. Por dividir noites em claro quando os prazos precisavam ser cumpridos. Esta pesquisa também é sua. Meu amor eterno a você.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a apresentar o artista plástico, cenógrafo e figurinista Walter Bacci, assim como situar histórica-plástica e teatralmente sua produção. Adicionalmente, esta dissertação tem a intenção de investigar como a formação e desenvolvimento do artista plástico Walter Bacci teve grande influência em sua produção cenográfica e de figurino. Egresso da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e um dos primeiros artistas brasileiros a utilizar a técnica do silk-screen, Bacci esteve presente como cenógrafo ou figurinista em algumas das mais importantes montagens teatrais dos palcos brasileiros, entre elas “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come” (1966) e “Gota D’Água” (1975). Bacci também expôs na mostra oficial da Bienal de Arte de São Paulo no ano de 1965 e após um período de estudo em Paris, retorna ao Brasil, onde começa a difundir a técnica do silk-screen, algo que o acompanha em dezenas de trabalhos de cenografia e figurino na cena teatral carioca.

Palavras-chave: Walter Bacci, Gota D’Água, Cenografia, Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation intends to introduce Walter Bacci, a painter, stage and scenographic designer, as well as to historically and theatrically place his artistic production. Additionally, this work has the intention to investigate how Walter Bacci's artistic education and development influenced on his scenographic and stage design production. Graduated at Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro and one of the first Brazilian artists to make use of the technique known as silk-screen, Walter Bacci takes part in some of the most relevant theater plays in the 1960's and 1970's, such as, "Se corer o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come" (1966) written by Oduvaldo Viana Filho and Ferreira Gullar and "Gota D'Água (1975) written by Chico Buarque Hollanda and Paulo Pontes.

Having his most active period comprised in the 1960's and 1970's, Walter Bacci also participated on the Bienal de Arte de São Paulo in 1965, and after a period of studies in Paris, he returned to Brazil where he started to intensively use silk-screen, and the technique accompanied him in various of works on scenography and stage design, mostly in Rio de Janeiro theater scene.

Keywords: Walter Bacci, Gota D'Água, Scenographic designer, Brazilian theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

NO.	DESCRIÇÃO	PÁG.
	Fig. 01 – <i>Silk-screen</i> sobre a <i>Commedia dell'arte</i> , s/d	pag.22
	Fig. 02 - Fotografia da peça Vestido de Noiva, 1943.....	pag.26
	Fig. 03 – Fotografia da peça Vestido de Noiva, 1943.....	pag.27
	Fig. 04 - Fotografia da peça Vestido de Noiva, 1943.....	pag.27
	Fig. 05 – A crucificação - Pablo Picasso, 1930.....	pag.28
	Fig. 06- Fotografia da peça Eles Não Usam Black Tie, 1958.....	pag.30
	Fig. 07 - Fotografia da peça Eles Não Usam Black Tie, 1958.....	pag.30
	Fig. 08 - Fotografia da peça Eles Não Usam Black Tie, 1958.....	pag.30
	Fig. 09 - Fotografia da peça O Mambembe, 1959.....	pag.31
	Fig. 10 - Fotografia da peça O Mambembe, 1959.....	pag.31
	Fig. 11 - Fotografia da peça O Mambembe, 1959.....	pag.32
	Fig. 12 - Fotografia da peça Liberdade, Liberdade, 1965.....	pag.34
	Fig. 13 - Fotografia da peça O Rei da Vela, 1967.....	pag.35
	Fig. 14 - Fotografia da peça O Rei da Vela, 1967.....	pag.35
	Fig. 15 - O Rei da Vela, 1967.....	pag.36
	Fig. 16 - Fotografia da peça O Balcão, 1969.....	pag.37
	Fig. 17 - Fotografia da peça O Balcão, 1969.....	pag.38
	Fig. 18 - Fotografia da obra Monumento à Terceira Internacional, 1919.....	pag.38
	Fig.19 - Fotografia da obra Monumento à 1898/1900. “Entwurf für ein Denkmal”.....	pag.39

Fig. 20 - Fotografia da peça Na Selva das Cidades, 1969.....	pag.41
Fig. 21 - Fotografia da peça Na Selva das Cidades, 1969.....	pag.42
Fig. 22 - Fotografia de Walter Bacci, 1975. São Paulo/SP.....	pag.44
Fig. 23 – Fotografia do espaço dedicado à Bienal das Artes Plásticas do Teatro, 1965.....	pag.46
Fig. 24 – Fotografia do espaço dedicado à Bienal das Artes Plásticas do Teatro, 1965.....	pag.46
Fig. 25 – Fotografia do recorte de jornal de O Jornal do Brasil, 1972.....	pag.47
Fig. 26 - Fotografia do folder da exposição cenários e figurinos CCBB, 1999.....	pag.49
Fig. 27 – Cópia do cartaz - I Festival Nacional de Super 8 do CEN.....	pag.49
Fig. 28 – Fotografia de nota de jornal - I Festival Nacional de Super 8 do CEN.....	pag.49
Fig. 29 – Fotografia de Lourdes Pevarello, Walter Bacci e Inês Bacci, vestindo tecidos e figurinos criados por Walter.....	pag.50
Fig. 30 - Fotografia de Renato Bacci, vestindo um dos figurinos criados por Walter Bacci.....	pag.51
Fig. 31 - Fotografia de Walter Bacci com seu sobrinho Alexandre no colo.....	pag.52
Fig. 32 – Fotografia de Renato Bacci, alguns figurinos e a fachada do ateliê de Walter em Tribobó/RJ, s/d.....	pag.53
Fig. 33 - Fotografia de Walter Bacci em seu ateliê em Tribobó/RJ, s/d.....	pag.54
Fig. 34 – Fotografia de detalhe de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.57
Fig. 35 - Fotografia de detalhe de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.59
Fig. 36 – Fotografia de aluno desenvolvendo técnica de <i>pochoir</i>	pag.59

Fig. 37 – Fotografia de teste de <i>panneaux</i> de Walter Bacci.....	pag.59
Fig. 38 - Fotografia de <i>paneaux</i> , 1975.....	pag.60
Fig. 39- Fotografia de detalhe <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.61
Fig. 40 - Fotografia de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.61
Fig. 41- Fotografia de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.61
Fig. 42 - Fotografia de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.62
Fig. 43- Fotografia de <i>paneaux</i> , s/d.....	pag.62
Fig. 44 – Fotografia de colagem, s/d.....	pag.63
Fig. 45 – Fotografia de <i>panneaux</i> , s/d.....	pag.63
Fig. 46 – Fotografia de <i>panneaux</i> objeto, s/d.....	pag.64
Fig. 47 – Fotografia de <i>panneaux</i> objeto, s/d.....	pag.64
Fig. 48 - Fotografia de camisa <i>panneaux</i> estruturada s/ madeira, 1973.....	pag.65
Fig. 49 - Fotografia de <i>panneaux</i> tela, 1975.....	pag.66
Fig. 50 – Fotografia de recorte de Jornal O Fluminense, 1988.....	pag.67
Fig. 51 – Fotografia de vestido, s/d.....	pag.68
Fig. 52– Fotografia de vestido, s/d.....	pag.68
Fig. 53 - Fotografia do figurino da peça Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.....	pag.69
Fig. 54 - Fotografia da peça Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.....	pag.69
Fig. 55 - Fotografia da peça Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.....	pag.69
Fig. 56 - Fotografia do figurino da peça Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.....	pag.69

Fig. 57 – Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.71
Fig. 58 - Fotografia de recorte de jornal da peça Gota d'água, 1975.....	pag.73
Fig. 59 - Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.75
Fig. 60 - Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.76
Fig. 61 - Fotografia da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.77
Fig. 62 - Fotografia da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.78
Fig. 63 – Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag. 79
Fig. 64 - Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.79
Fig. 65 - Fotografia da peça Gota D'Água, 1975.....	pag. 80
Fig. 66 - Fotografia da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.80
Fig. 67 - Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.....	pag.81
Fig. 68 - Fotografia do croqui de cenário da peça Gota D'Água, 1975.	pag.82

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	18
1. BREVE PANORAMA DA CENOGRAFIA BRASILEIRA	22
1.2 Durante e depois de Vestido de Noiva.....	25
1.3 A radicalização da cenografia moderna brasileira.....	37
2. A TRAJETÓRIA DE BACCI: DOS CAVALETES DE PINTURA AOS CENÁRIOS DOS PALCOS	44
2.2 Desculpas e Deslizes: Conflitos de um artista.....	50
3. A POÉTICA DE BACCI, O <i>SILK-SCREEN</i>	57
3.2 Figurinos: uma pesquisa a parte.....	67
4. GOTA D'ÁGUA: PLANOS TRIDIMENSIONAIS	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
ANEXOS	
Anexo A - Fotocopia de documento de doação.....	90
Anexo B - Fotocopia da relação de exposições individuais e coletivas realizadas.....	91
Anexo C – Documento Fundação Bienal.....	94
Anexo D – Composição de imagens.....	95
Anexo E – Convite Galeria Mobilínea.....	96
Anexo F – Entrevista Max Hauss.....	97
Anexo G – Entrevista Maria Angélica Madeira.....	98
Anexo H – Entrevista Telma Portugal.....	102
Anexo I – Entrevista Alexandre Bacci.....	103
Anexo J – Entrevista Évelin Bacci.....	105
Anexo K – Entrevista Érika Bacci.....	107

APRESENTAÇÃO

Panos pequenos, panos e panos maiores, *panneaux*¹ por todos os lados onde os olhos alcançavam. Seis meses após a minha chegada à família Bacci foi que percebi a existência desse material e de uma linguagem comum entre esses *panneaux*. Nas casas dos Bacci, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, havia dezenas deles espalhados pelos cômodos. Eram almofadas, cortinas, descansos de pratos, toalhas de mesa, porta papel higiênico, camisetas, camisas, quadros pequenos e grandes.

A curiosidade e a busca por um tema inédito (ao menos para mim), diferente de qualquer outra linguagem artística que eu houvesse estudado durante a graduação, levou-me a tentar entender melhor aqueles panos. Essa curiosidade, em conjunto com a necessidade de escrever um trabalho de conclusão de curso, colocou-me frente a frente com um grande desconhecido e uma imensa vontade de conhecer melhor aquele artista. Afinal, quem era esse pintor sobre quem a família tanto comentava, sem dizer nada de consistente? O único dado concreto que obtive durante quase dois anos foi seu nome: Walter Bacci. O que fazia? Pintava *panneaux*. Onde estudou e que trabalhos e obras apresentou? Não havia respostas; havia, sim, muitas perguntas formando-se em minha mente. Deu-se, então, o início de uma ampla pesquisa de campo, um tanto sem *rumo a priori*, mas com muita vontade de encontrar respostas.

A partir daquela necessidade da escrita de uma monografia² surgiu a decisão de trazer à luz o trabalho de Bacci, que durante décadas ficou esquecido, assim como seus cento e sessenta croquis de cenários e figurinos teatrais, nos arquivos do Centro de Documentação de Arte Brasileira da Fundação Nacional de Artes (CEDOC-Funarte/RJ)³. Contudo, a monografia suscitou outra série de questionamentos, entre eles: qual seria a relevância de um artista plástico em uma criação cênica? Qual seria o interesse de Bacci por essas peças teatrais? Estaria Bacci tentando demonstrar sua posição política por meio do figurino e cenário, em peças propositalmente escolhidas para a realização desses trabalhos, já que o Brasil

¹Nome dado por Bacci para seus trabalhos não emoldurados. *Silk-screen* em tecido de algodão finalizado com uma goma que ele mesmo produzia, deixando a tinta mais durável.

²No desenvolvimento da minha monografia (2010) realizei um mapeamento à procura das obras de Bacci, sua produção artística, para que fosse possível saber o que efetivamente ainda existia, onde estavam suas pinturas e seus desenhos. E naquela monografia consta uma grande parte desse mapeamento da localização de suas obras.

³Órgão de Arquivo Brasileiro de teatro, artes plásticas, música, dança, fotografia, ópera, cinema e circo que pertence ao Ministério da Cultura do Brasil.

passava por um momento político muito complexo no que tange à liberdade de expressão?

Porque e como ele chegou à criação cenográfica e de figurino? De onde veio esta paixão pelo *silkscreen*, técnica que origina seus *panneaux*? E por que essa produção findou em seu ápice? Muitos questionamentos a serem respondidos.

Encontrar os croquis da peça teatral “Gota D’Água”⁴ e descobrir que Bacci esteve envolvido em diversos e importantes movimentos artísticos brasileiros como o Concretismo⁵ e Neoconcretismo⁶ no Rio de Janeiro, o show Opinião 65⁷ e a Bienal de Arte de São Paulo em 1965 estimulou-me a dar prosseguimento a este processo investigativo, levando-me ao desenvolvimento da minha atual dissertação de mestrado na linha de pesquisa estética e poéticas cênicas.

A presente dissertação discutirá a relação entre artes plásticas e artes cênicas na obra de Walter Bacci, buscando apresentar um diálogo entre o artista plástico e o cenógrafo, uma vez que os projetos pictóricos para o teatro são um marco em sua trajetória artística. É fundamental apresentar e discutir a contribuição desse artista, tanto para as artes plásticas quanto para o teatro Brasileiro, dada a ausência de pesquisas ou publicações acadêmicas específicas.

Desse modo, nesta pesquisa tomo como base de meu pensamento autores como Gianni Ratto⁸ (1916-2005), Jean Jacques Roubine⁹ (1880-1980), Jean-Pierre Ryngaert¹⁰, Cyro Del Nero¹¹ (1931-2010) e Clovis Garcia¹² (1921-2012), que se

⁴Peça montada em 1975, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque inspirada numa adaptação de Medéia, de Eurípidas.

⁵Construído exclusivamente com elementos plásticos - planos e cores -, não tem outra significação senão ele próprio. A pintura concreta é “não abstrata”, afirma Van Doesburg (1883-1931) em seu manifesto, “pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície”.

⁶Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista.

⁷O show musical “Opinião”, com Zé Kéti (1921-1999), João do Vale (1934-1996) e Nara Leão (1942-1989) (depois substituída por Maria Bethânia). A iniciativa conhece o sucesso instantâneo, que contagia diversos outros setores artísticos (uma exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, denominada *Opinião 65*, surge em decorrência). O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, e marca o nascimento do grupo, que virá a se chamar Opinião.

⁸Diretor e cenógrafo. É entre os diretores italianos contratados pelo responsável pela evolução da cena brasileira nos anos 1950, o que mais contribuiu entre todos, realizando uma série de encenações históricas, radicando-se no país e permanecendo no Brasil até sua morte.

⁹Doutor em Letras lecionou teatro na Universidade de Paris. Publicou diversos livros sobre teatro como *A linguagem da encenação teatral*.

¹⁰Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III, onde atua na graduação, na formação de pesquisadores e formação profissional continuada. É também diretor teatral e um dos responsáveis pela *Mousson d’Été*, festival anual de teatro contemporâneo na França.

¹¹Cenógrafo de hábeis soluções técnicas, especialmente em grandes dimensões, torna-se colaborador de alguns marcantes encenadores brasileiros, principalmente de Flávio Rangel, com o qual realiza diversas parcerias.

¹²Clovis Garcia foi crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor. Personalidade teatral envolvida em diversas áreas do teatro, tanto as teóricas quanto as práticas desde os anos 1950.

debruçaram sobre a temática da cenografia brasileira e suas contribuições ao teatro, além do embasamento teórico acerca da produção artística brasileira, tanto teatral quanto plástica.

Do ponto de vista da coleta do material foi necessária a formulação e a realização de uma intensa pesquisa biográfica, e a natureza das informações obtidas me fez optar pela elaboração de um biografema de Walter Bacci:

[...] Aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade (BARBOSA apud LATUF: 2008, p.78).

Por se tratar de uma pesquisa inédita, as possibilidades eram inúmeras. Assim, optei por dividi-la em dois momentos: um primeiro de intensiva e exaustiva coleta de fontes primárias e breve análise destas, e um segundo, de análise mais aprofundada de parte das fontes que mais se adequaram ao objetivo central do estudo. Foram elas: o próprio texto da peça “Gota D’Água”, textos de críticos teatrais e de divulgação publicados em jornais, as fotografias e demais fontes visuais, áudio parcial da encenação e os relatos dos autores e atores relacionados às montagens, entrevistas recolhidas entre familiares que vivenciaram o cotidiano de Bacci, como também alguns produtores, atores, artistas plásticos e amigos.

Dessa forma, a estratégia de investigação de toda a pesquisa caracteriza-se pela sistematização, análise e reflexão da construção histórica-plástica-teatral brasileira e da inserção da produção de Walter Bacci no contexto da cenografia brasileira. Há um diálogo entre as expressões artísticas de Bacci, que transita entre as artes plásticas (*silk-screen* e telas), as vestimentas (camisas, camisetas e vestidos), a cenografia e o figurino teatral. Minha hipótese é que será possível afirmar que as fronteiras entre essas linguagens eram frequentemente enfraquecidas, ou simplesmente ignoradas, por Walter Bacci.

Dividirei a dissertação em quatro capítulos, sendo que no primeiro apresentarei algumas cenografias do teatro moderno brasileiro que acredito serem mais relevantes para discutir e contextualizar a obra de Bacci e o período em que sua produção se encontrava. Muitas outras peças poderiam ser citadas e discutidas no capítulo primeiro, mas me ative às que me pareceram esteticamente mais relevantes.

No capítulo segundo demonstrarei que, antes de sua chegada ao teatro e à cenografia, Bacci se considerava um artista. Analisarei os documentos de doação de seus croquis, as peças das quais participou elaborando tanto figurino como cenografia, a sua participação na Bienal e as entrevistas que colaboraram em muito com a montagem do quebra-cabeça que foi a vida deste homem das artes.

Em seguida, no capítulo terceiro, tratarei de um aspecto muito importante na obra do artista Bacci: suas experimentações com tecido, o *silk-screen*. Com os novos relacionamentos com diretores, atores, cenógrafos, contrarregas e todo o universo do teatro carioca, Bacci teve a possibilidade de criar cenografias teatrais. Para tratar da primeira linguagem do artista no teatro apresentarei alguns de seus desenhos, paralelamente a fotografias dos personagens para os quais ele criou figurinos, inserindo sua estética no contexto teatral.

E, finalizando, o quarto capítulo tratará do principal aspecto da dissertação: após discutir e apresentar nos capítulos anteriores o artista plástico Walter Bacci, mostrarei sua criação cênica desenvolvendo a narrativa plástica, retomando seus *panneaux* como suporte numa correlação com seus croquis e analisando sua criação plástica mais significativa no teatro, a peça “Gota D’água” de Paulo Pontes¹³ (1940-1976) e Chico Buarque¹⁴(1944).

Essa pesquisa me fez perceber que é indispensável realizar uma investigação nos bastidores dos espetáculos, registrando as múltiplas visões daqueles que fizeram parte da sua construção e permanecem na periferia das pesquisas acadêmicas, pois há uma grande carência de documentação e reflexão a respeito de suas práticas. Este é o caso de Bacci, mas também de muitos outros artistas de bastidores relegados ao anonimato.

“Para o historiador do nosso teatro, um dos aspectos mais difíceis de abordar é o que se relaciona com a cena: a cenografia, indumentária, interpretação etc. E a explicação não se faz esperar. Da literatura dramática, regra geral, resta o documento direto [...]. De outra parte, porém, só por via indireta é possível formar juízo” (SOUSA: 1968, p.120).

¹³Vicente de Paula Holanda Pontes, autor que com uma linguagem bem-humorada, trata de temáticas populares para colocar em cena o homem brasileiro comum e os conflitos que emergem de sua situação social.

¹⁴Francisco Buarque de Hollanda é autor e compositor. Escreve peças que marcam fases expressivas do teatro brasileiro, como *Roda Viva*, *Gota d'Água*, *Ópera do Malandro*, e compõe músicas e trilhas de muitos espetáculos.

CAPÍTULO 1

BREVE PANORAMA DA CENOGRAFIA BRASILEIRA

Fig. 1 – Silk-screen sobre a Commedia dell'arte, s/d



Acervo Wira Wowk/RJ

“O teatro que possuímos é o único teatro que podemos possuir. A arte cênica é arte culminante, que só se incorpora aos povos quando os povos atingem a esfera da alta cultura. E por mais que nos gabemos, a verdade é que somos apenas um começo de civilização.”

J. Galante Souza

Traçar um panorama de algumas das mais significativas cenografias no teatro brasileiro, prioritariamente entre as décadas de 1960 e 1970, poderia facilmente se tornar um pouco inconsistente se não fosse também contemplado, mesmo que de forma ligeira, o processo que fez com que o teatro no Brasil assumisse as características que estão sendo estudadas nessa dissertação.

A atividade conhecida como teatro, com as características que são conhecidas hoje, com a preocupação com a estética e a linguagem visual, tem registro apenas a partir do século XIX com a construção dos primeiros teatros. Entretanto, também existem registros da utilização de encenações conduzidas, ainda no século XVI, por padres jesuítas que tinham a intenção de ajudar na catequização dos índios brasileiros.

(...) tornou-se um modelo para as peças de catequese, posteriores ao mesclar diferentes tradições literárias, cênicas e culturais. Em uma única obra, intercalava-se versos populares, temas de moralidade e do milagre, crítica de costumes com tratamento farsesco e referências a mitologia greco-romana (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p 48).

No decorrer dos séculos seguintes, XVII e XVIII, também existem registros de encenações realizadas durante festas populares, e tais encenações eram realizadas de forma rudimentar por qualquer um que se propusesse a delas participar. Também importante ressaltar que tais encenações, assim como muito da vida cultural da colônia, eram orientadas por um forte fundo religioso e moral.

O teatro brasileiro deu passo importante em direção à consolidação com a chegada da família real ao Brasil no início século XIX e, principalmente, com um decreto real de D. João VI que recomendava a construção de bons teatros na colônia que os hospedava. Não se pode afirmar que o processo de reconhecimento do teatro tenha sido o responsável pelo surgimento da primeira grande referência no campo da atuação e profissionalização no teatro, mas é fato que a trajetória de João Caetano¹⁵ (1808 – 1863), ainda na primeira metade do século XIX, marcou um novo momento para o teatro no Brasil.

Tais peças escritas entre 1858 e 1867, tendo objetivos estéticos parecidos, apresentam estruturas semelhantes. Como local de ação, os países europeus desapareceram. [...] O quadro ficcional é amplo no espaço, no tempo e no número de personagens, não excluindo como simpático pano de fundo, que surge nos finais de ato, nem mesmo o povo. [...] Enfim, traço essencial, o enredo entrelaça, entre as personagens, figuras imaginárias e

¹⁵Ator e escritor brasileiro. Considerado o primeiro teórico da arte dramática no país, publicou dois livros sobre a arte de representar: "Reflexões Dramáticas", de 1837 e "Lições Dramáticas", de 1862.

pessoas de comprovada existência histórica. E se os autores interrogam o passado é para esclarecer o presente e projetar possivelmente o futuro (PRADO, 1999, p. 42-43).

Reconhecido como o primeiro ator profissional no Brasil, João Caetano, além de se destacar pela introdução de novas técnicas de interpretação que deslumbraram grandes audiências e garantiram a ele a condição de celebridade, realizou também um percurso que mais tarde viria a ser comum no meio teatral: o desdobramento do ator em detentor dos seus próprios meios de produção. João Caetano arrendou o Teatro São Pedro de Alcântara¹⁶, do qual se tornou proprietário. Com isso, ainda que não fôsse diretamente sua intenção, ele contribuiu para o desenvolvimento da atividade teatral e sua profissionalização.

O período que se segue é marcado por algumas características e debates que estariam, de uma forma ou de outra, presentes na atividade teatral dos 100 anos seguintes.

Mesmo com o Brasil já independente, as peças apresentadas no Rio de Janeiro eram muitas vezes textos europeus encenados por atores portugueses, o que suscitou o debate que se estenderia por todo o século XX: o que seria de fato uma cultura verdadeiramente brasileira? A encenação dos primeiros textos escritos por brasileiros e que apresentavam temas cotidianos e mais próximos do dia-a-dia da população acabou por aproximar as pessoas do ambiente do teatro e criou a condição para que a segunda metade do século XIX, e principalmente a primeira metade do século XX, se transformassem numa era de grande desenvolvimento para o teatro no Brasil.

O que veio a ser conhecido como o Teatro de Revista, no final do século XIX e início do século XX, aproximou o grande público do teatro. O estilo difundido por João Caetano deixou de agradar as plateias, ao mesmo tempo em que uma estética europeia que em muito se assemelhava ao que era produzido na França começou a agradá-las “No início, as revistas brasileiras seguiam o modelo francês e eram em três atos”(FARIA, 2009, p.296). O teatro adquiriu grande importância no cenário cultural popular brasileiro, principalmente com a encenação de comédias (com piadas e chistes muitas vezes considerados chulos, além de apelarem sobremaneira à sensualidade e beleza das bailarinas/cantoras/atrizes) inspiradas nas operetas

¹⁶Tetro inaugurado em 1826, mudando de nome várias vezes, hoje conhecido como Teatro Carlos Gomes, localizado na praça Tiradentes na cidade do Rio de Janeiro.

francesas. Ainda que criticadas, as montagens do que viria a ser conhecido como o teatro de revista brasileiro, consolidou o processo de desenvolvimento e profissionalização não só dos teatros como também das atrizes e atores brasileiros.

1.2 Durante e depois de Vestido de Noiva

Traçar a história da cenografia brasileira suscitou novas descobertas, em meio à grande carência de registros de todos os tipos, até mesmo os fotográficos. Os que existem pouco descrevem o processo de construção cênica, salvo no raros casos em que a cenografia foi preservada por seu criador.

As peças aqui selecionadas marcam em sua grande maioria uma mudança de intenção quanto à recepção do espetáculo, ou a ruptura de um modo de construção cênica e indumentária. Uma montagem referência é “Vestido de Noiva”, encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1943, pelo grupo Os Comediantes¹⁷. Ela trouxe, além do texto de Nelson Rodrigues¹⁸(1912-1980), a cenografia de Tomás Santa Rosa¹⁹(1909-1956). Santa Rosa, baseado em sua experiência como arquiteto, constrói um palco com vários planos nos quais as ações concomitantes e cronologicamente desarranjadas são alinhavadas para que a história seja totalmente compreendida pela audiência. “Vestido de Noiva” traz a produção teatral brasileira para a modernidade, dando parâmetros e ideias para as montagens que se seguiriam a ela nas próximas décadas.

A partir de tal acontecimento (Vestido de Noiva), lançou-se, um olhar retrospectivo para experiências artísticas anteriores com o intuito de traçar uma linha evolutiva a partir da qual foram identificados os índices que apontavam o caminho da modernidade e da modernização (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p116).

Ao contrário do que ocorria anteriormente à montagem de “Vestido de Noiva”, a proposta cenográfica e de figurinos fora exclusivamente desenvolvida para a peça, sem o reaproveitamento de materiais de montagens anteriores, como painéis

¹⁷A companhia consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes.

¹⁸Autor brasileiro se coloca distante de qualquer modismo, tendência ou movimento, cria um estilo próprio e é hoje considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros.

¹⁹Cenógrafo brasileiro. Integrante fundador das companhias Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro (TEN), é o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. A partir de 1952, Santa Rosa fica responsável pela coordenação e orientação das montagens do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sem chegar a adotar a licenciatura como um ramo profissional, dirige o Conservatório Nacional de Teatro e ministra um curso de cenografia no Serviço Nacional do Teatro.

pintados e figurinos que por muitas vezes não se adequavam, tanto plástica quanto historicamente, à narrativa apresentada na peça, gerando por vezes contradições estéticas.

Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça julgada de muito boa qualidade literária ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionavam-se a partir de elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores. O cenotécnico, cuja missão era exatamente idealizá-los e realiza-los, colocava-se num plano entre o do cenógrafo atual e de chefe dos maquinistas [...]. Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas, como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas “de época”, cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico” (PRADO, 2008, p17).

Fig. 02 - Vestido de Noiva, 1943.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Influências do movimento cubista e expressionista, os vários planos cenográficos desenvolvidos por Santa Rosa e a composição da iluminação do diretor polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978)²⁰, um dos responsáveis pelo ensinamento do teatro hierarquizado, trazendo a experiência europeia de escolas específicas das áreas técnicas do teatro e com isso ares de vanguarda à cenografia e iluminação brasileira.

O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956) um dos mais

²⁰Zbigniew Ziembinski diretor e ator, apesar de sua origem europeia é considerado o primeiro encenador brasileiro.

cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das demarcações e da luz! (MAGALDI, 2006, p 193).

Os elementos anteriormente citados trabalham simultaneamente para compor uma unidade dentro da peça: os três planos do cenário de Santa Rosa (que representam realidade, passado e delírio) são reforçados por Ziembinski com o uso de projeção de luz com 174 mudanças (MICHALSKY, 1995, p66). Antes disso a iluminação era feita de forma bem simples com poucos refletores, utilizava-se a luz de ribalta²¹ e luz fixa, sem mudança. A técnica trazida por Ziembinski era uma novidade para o teatro brasileiro.

Não posso falar da luz sem acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso tetro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se no palco uma lâmpada de sala, de visita ou de jantar". Nelson Rodrigues atribuiu ao diretor polonês o pioneirismo neste feito: "Ziembinski era o primeiro entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça (Rodrigues apud Gilberto, 1978, 2010, p51).

Fig. 03 e 04 - Vestido de Noiva, 1943.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Ao mesmo tempo, a influência cubista era percebida através de jogos narrativos que representavam simultaneamente essas três realidades num mesmo plano visual, assim como Picasso fizera em muitas de suas obras.

²¹ Um conjunto de lâmpadas feito para iluminar as primeiras áreas do palco.

Fig. 05 – A crucificação - Pablo Picasso, 1930 (50 cm x 65.5 cm).



Museu Picasso, Paris/França

O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com Vestido de Noiva, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto (PRADO, 1988, p40).

Direção e iluminação: Zbigniew Ziembinski

Cenário: Tomás Santa Rosa

Figurino: Tomás Santa Rosa

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – RJ

“Vestido de Noiva”, com o seu palco em três divisões, repercutirá no que iremos tratar mais à frente: a maneira como Bacci imaginou e criou seu cenário para “Gota D’Água”.

As montagens aqui selecionadas traçam um perfil plástico-histórico que acredito serem uma reflexão mais aprofundada da preocupação que as artes cênicas passaram a ter com a plástica teatral, e uma contribuição para fundamentar a estética que será discutida adiante por meio das cenografias realizadas por Walter Bacci.

Algumas peças como “Eles Não Usam Black Tie”, do Teatro de Arena²², embora não tenham sido encenadas nos anos 1960, já pareciam sinalizar a direção que seria forçosamente adotada após o golpe militar de 1964: o teatro da militância. Autores como Cláudia de Arruda Campos, em seu livro “Zumbi, Tiradentes”, faz uma divisão “Das Origens a Eles Não Usam Black Tie”, colocando a peça de Gianfrancesco Guarnieri²³(1934-2006) como “decisiva para completar e redimensionar o processo de renovação do teatro brasileiro, iniciado na década de quarenta.”

Confirma-se também a possibilidade de traçar um perfil, dividido em duas partes: antes e depois do golpe militar de 1964 e de seu endurecimento com o AI-5 de 1968. O impacto do período de supressão de direitos e rígido controle exercido pelos órgãos oficiais de censura foi além da simples proibição dos espetáculos ou banimento de autores e diretores; ele acabou por influir em todo o projeto teatral que dizia-se político, desde o seu texto até sua cenografia, figurino e escolha de elenco, entre outros aspectos.

A montagem de Gianfrancesco Guarnieri discutiu temas que tornar-se-iam quase que obrigatórios alguns poucos anos depois. Ao trazer as desigualdades sociais intrinsecamente ligadas à condição da classe operária no Brasil para o palco, “Eles Não Usam Black Tie” poderia ter feito parte das peças teatrais que seriam encenadas durante a ditadura.

O impacto estético, político e cultural de *Eles Não Usam Black-tie*, o fortalecimento do Teatro de Arena (SP) na cena teatral paulistana e posteriormente brasileira, ao lado de reflexões que clamavam por um efetivo diálogo entre arte e política, marcou o que se definiu como o momento de uma dramaturgia nacional e crítica (GUINSBURG; PATRIOTA apud MAGALDI, 1962).

²²Fundado nos anos 1950, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social.

²³Autor e ator. Nome de proa nos anos 1960 e 1970, ao lançar textos voltados à realidade nacional e discutindo, com densidade dramática, problemas sociopolíticos de impacto. Como ator, e eventualmente diretor, distingue-se pela busca de uma expressividade brasileira nas caracterizações.

Fig. 06 e 07 - Eles Não Usam Black Tie, 1958.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

O uso de figurinos de simples confecção e sem excessos de adornos assim como a utilização de materiais descartados, como paletes de madeira no cenário, remetiam à realidade da classe operária, e ao mesmo tempo serviam para diminuir os custos da montagem. A economia feita pelos grupos teatrais através dessa reelaboração da estética cênica, da relação palco-plateia, fez surgir uma nova preocupação cênica para os atores e diretores. Fazendo-se de um uso mais intenso da maquiagem e da interpretação, com uma maior exploração da sonoplastia e da iluminação em contraponto ao que se produziu até a década de 40, a simplicidade de figurino e do cenário acabou por transformar-se em alegoria da proposta de discussão dos problemas sociais suscitados pelo enredo da peça.

Fig. 08 - Eles Não Usam Black Tie, 1958.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Texto: Gianfrancesco Guarnieri

Direção: José Renato

Teatro de Arena – SP

Endossando a evolução da cena teatral brasileira, que começava a tomar uma forma mais nacionalista, chegam ao Brasil diretores e cenógrafos italianos.

A peça “O Mambembe”, com mais sessenta atores em cena, obtém grande sucesso com sua comicidade e com um texto e direção que requeria a participação do público. Gianni Ratto, o cenógrafo e também diretor, usou grandes aquarelas que recriavam vários ambientes para auxiliar nas mudanças de texto - tudo recebido muito bem pelo público. A sonoplastia executada ao vivo cativava os espectadores da peça. Como uma comédia musical, a narrativa tratava dos problemas sociais com o auxílio do canto e da dança.

Fig. 09 e 10 - O Mambembe, 1959.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

A Cia Teatro dos Sete²⁴ estreia com uma peça que viria a abrir caminho para os novos diretores e cenógrafos italianos, contribuindo para a modernização da cenografia brasileira. A partir deles, a produção brasileira colocava-se no mesmo padrão estético do que estava sendo produzido no restante do mundo.

A meta em si não era novidade. Uma vez atingida a maturidade artística, colocava-se para o nosso teatro a necessidade de expandir sua ação, atingindo camadas sociais mais amplas. A ideia, porém, era muito mais a de uma popularização do teatro que já se fazia, através de um novo aumento qualitativo das plateias do que a de se conceber um novo teatro para um novo público (CAMPOS, 1988, p47).

A significativa montagem de “O Mambembe” vem se comunicar com o trabalho de Bacci através de seu diretor, Gianni Ratto. Pioneiro na introdução de novas técnicas teatrais que propunham uma fusão entre diversas formas de arte,

²⁴ Em 1959, o diretor Gianni Ratto e os atores Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto e Ítalo Rossi deixam o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e se associam para fundar, no Rio de Janeiro, o Teatro dos Sete. A companhia estreia com “O Mambembe”, de Artur Azevedo, marco na trajetória do Teatro dos Sete.

Ratto pode ter sido o responsável por levar Walter Bacci, até então somente conhecido como artista plástico, a ocupar-se no teatro.

Fig. 11 - O Mambembe, 1959.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Texto: Artur Azevedo

Direção: Gianni Ratto

Cenário: Gianni Ratto

Figurino: Napoleão Muniz Freire

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – RJ

A incorporação de mudanças plásticas e do diálogo com o público cria um debate entre o novo teatro nacionalista e a então recentemente atacada democracia brasileira, como discorrem Rosangela Patriota e J. Guinsburg:

É evidente que dadas as circunstâncias históricas, o diálogo entre teatro e política intensificou-se. Para tanto, novas formas artísticas foram agregadas as que já estavam incorporadas à cena teatral. Dentre elas os musicais (*Opinião; Arena Canta Zumbi; Arena Conta Tiradentes; Liberdade, Liberdade etc.*), a revista (*Dura Lex sed Lex no cabelo só Gumex*). A Literatura de Cordel (*Se Correr o Bicho Pega, Se ficar o Bicho Come*), além do teatro jornal, como representantes daqueles que almejavam acumular forças para a constituição da frente de resistência democrática (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p154).

Talvez não por coincidência, Bacci participou como figurinista em duas das montagens citadas por Patriota e Guinsburg, reforçando a teoria levantada por eles sobre a incorporação de elementos técnicos e humanos às práticas teatrais daquele momento.

Em “Liberdade, Liberdade”, o Grupo Opinião²⁵ encena o que em muitos compêndios é classificado como a primeira montagem que discute o conceito de liberdade, como o próprio título sugere.

Um marco na dramaturgia brasileira a peça estreia, não por acaso no dia 21 de abril de 1965, feriado que homenageia Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Alferes e dentista, Tiradentes foi julgado, condenado, executado e esquartejado por liderar rebeliões contra a cobrança abusiva de impostos da coroa portuguesa durante o movimento conhecido como Inconfidência Mineira, em 1789. Seu corpo foi espalhado pela cidade e sua cabeça pendurada em praça pública.

Quatro atores já renomados pelo público e pela crítica da época estavam nessa primeira montagem: eram Paulo Autran²⁶(1922-2007), Oduvaldo Vianna Filho²⁷(1936-1974), Tereza Rachel²⁸(1939) e Nara Leão²⁹(1942-1989), esta vinda da aclamada montagem do show “Opinião”³⁰. Aproveitando-se da receptividade do público ao momento de textos articulados com músicas, a peça estreou com superlotação. Dialogando com a canção popular brasileira e a ausência de cenografias ou telões pintados, o palco vazio sob a luz de um único refletor contribuía com a narrativa de resistência que o teatro brasileiro enfrentava pós-golpe de 1964.

Uma pitadinha de liberdade aqui, uma lasquinha de liberdade ali [...] e a turma vai vivendo que afinal também o pessoal não é tão voraz assim. Já está mais ou menos acostumado. Por isso o texto que escrevemos e selecionamos para *Liberdade, Liberdade* é bem ameno. Lírico, pungente, uma gracinha leve, uma coisinha, assim, delicadinha. Não é por nada não - só medo. [...] Porque, senão, vão dizer por aí, mais uma vez, que eu sou um cara perigoso. E eu tenho que responder mais um vez, com lágrimas nos olhos: Triste país em que um cara como eu é perigoso (FERNANDES, 1965).

²⁵Grupo carioca que centraliza, nos anos 1960, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular.

²⁶Ator. Intérprete de grandes recursos expressivos e vários registros dramáticos, inicia-se nos anos 1950 e constrói sólida e diversificada carreira, protagonizando um repertório que inclui os maiores autores clássicos e contemporâneos.

²⁷Oduvaldo Vianna Filho, autor e ator. Fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, Filho do importante dramaturgo Oduvaldo Vianna, passa a ser chamado de Vianinha pela classe teatral e a imprensa.

²⁸Theresinha Brandwain de La Sierra, atriz e produtora. Intérprete inquieta, funda o Teatro Tereza Raquel nos anos 70, produz peças inéditas e traz diretores europeus ligados à vanguarda, fazendo de sua casa de espetáculos um dos pólos de destaque do teatro carioca do período.

²⁹Repórter por profissão e cantora por paixão. Nara estreou na comédia “Pobre Menina Rica” de Vinicius de Moraes (1913-1980) e Carlos Lyra (1936) em 1963, mas sua consagração veio com o espetáculo “Opinião”, interpretando a canção Carcará.

³⁰Estreou em 11/12/1964, no Teatro Opinião, Rio de Janeiro. Obteve sucesso imediato e ficou conhecido como a primeira manifestação artística de resistência ao golpe militar e ao regime que se instaurara com ele. Teve em seu elenco Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale e trabalhava com a questão da integração/relação entre as diferentes naturezas do povo: retirante nordestino e homem do morro (representando as classes populares) e morador na zona sul carioca (representando a burguesia do Rio de Janeiro). (ROSELL, 2012, p.01)

Fig. 12 - Liberdade, Liberdade, 1965.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Cercada de pressões advindas do *establishment*³¹, assim como de grupos ideologicamente alinhados com a direita conservadora, “Liberdade, Liberdade” foi pioneira na tentativa de expressar a insatisfação crescente dentro do meio artístico brasileiro, abrindo caminho para uma grande quantidade de montagens teatrais.

Texto: Flávio Rangel e Millôr Fernandes

Direção: Flávio Rangel

Teatro de Arena – SP

Essencial para a compreensão geral dos elementos que nortearam muitos dos espetáculos teatrais do período foi a montagem realizada em 1967 pelo Teatro Oficina³² da peça originalmente escrita por Oswald de Andrade³³ (1890-1954) algumas décadas antes, “O Rei da Vela”.

Já completamente envolvida, e não mais iludida pelas promessas de que a junta militar que havia tomado o poder em 1964 restituiria a ordem democrática, mas ainda desavisada do golpe dentro do golpe que seria o AI-5 no ano subsequente, a montagem de “O Rei da Vela” marcaria o seu tempo ao demandar de seus realizadores muito mais do que um espírito revolucionário, mas uma estética

³¹ O grupo ou os grupos dominantes na estrutura de poder em uma sociedade

³² Influente e importante companhia ao longo dos anos 1960 transforma-se em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. Ressurge reformulado nos anos 1980 e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje.

³³ Romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta e jornalista. Participa do Clube de Antropofagia, juntamente com a *Revista de Antropofagia*, onde escreve o *Manifesto Antropófago*. Com frases de impacto, o texto reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira.

revolucionária. Assim como foi destacado por Patriota (2012), “O Rei da Vela” utilizou concepções que pretendiam envolver uma multiplicidade artística para a obtenção de um resultado que seria, assim como os esforços para obtê-lo, também múltiplo.

(...) acrescentemos o fato de que, para além das discussões específicas da montagem de O Rei da Vela, os debates advindos trouxeram acirramento tanto estéticos quanto políticos, ou seja: a realização cênica projetada com os elementos de inclusão e síntese, atinentes ao fenômeno teatral, proporcionou a busca de um teatro totalizante e capaz de apreender aspectos da peça que não foram reconhecidos no debate de ideias (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p160).

Fig. 13 e 14 - O Rei da Vela, 1967.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Um circo transformado em escritório com devedores que saem de uma jaula/prisão e, posteriormente, o mesmo cenário de Hélio Eichbauer³⁴ (1941) se transforma em uma ilha tropical com muita liberdade sexual. Todo simbolismo de personagens e objetos em cena colocam-se como reforçadores dos conceitos mais radicais da vanguarda estética defendida por Oswald, o Antropofagismo³⁵. A peça trata em seu cenário de um Brasil que aponta para o futuro, mas que ainda lida com questões de um passado que não é seu. Apesar de Oswald ter escrito a peça em 1933, somente com a modernização teatral citada anteriormente e a chegada das novas linguagens que abarcaram as necessidades de autores e diretores, é que foi possível realizar a encenação de “O Rei da Vela”, resultando em uma montagem com transformações que extravasaram os limites estéticos e as referências culturais.

³⁴ Helio Eichbauer, cenógrafo. Um dos principais renovadores da cenografia brasileira moderna, transita por várias gerações de artistas, colaborando com ideias arrojadas para muitas encenações importantes da produção nacional. Em lugar dos recursos ilustrativos ou descritivos, propõe a metáfora, a livre-interpretação, o papel autoral do cenário na concepção artística do espetáculo.

³⁵ O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade, é publicado em maio de 1928, no primeiro número da recém-fundada *Revista de Antropofagia*, veículo de difusão do movimento antropofágico brasileiro. Em linguagem metafórica cheia de aforismos poéticos repletos de humor, o Manifesto torna-se o cerne teórico desse movimento que pretende repensar a questão da dependência cultural no Brasil.

Recursos adivindos do Surrealismo, do Expressionismo, do irracional, enfim, mesclam-se à visão grotesca da realidade, não mais recusada, mas desejada. Ao mesmo tempo, a sexualidade não é mais assumida pudicamente, porém, ao contrário, de forma desenfreada, assim como a irreverência, a desmistificação da religião e da ordem constituída [...]. A síntese anti-ilusionista deságua numa estética popular na qual as categorias do bom e mau gosto, do impuro e do puro desaparecem, descartando-se as preocupações psicológicas, resultando numa nova visão política do homem brasileiro e na recriação poética da realidade em que vive (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p33).

Fig. 15 - O Rei da Vela, 1967.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Texto: Oswald de Andrade

Direção: José Celso Martinez Correa

Cenário: Hélio Eichbauer

Figurino: Hélio Eichbauer

Teatro Oficina - RJ

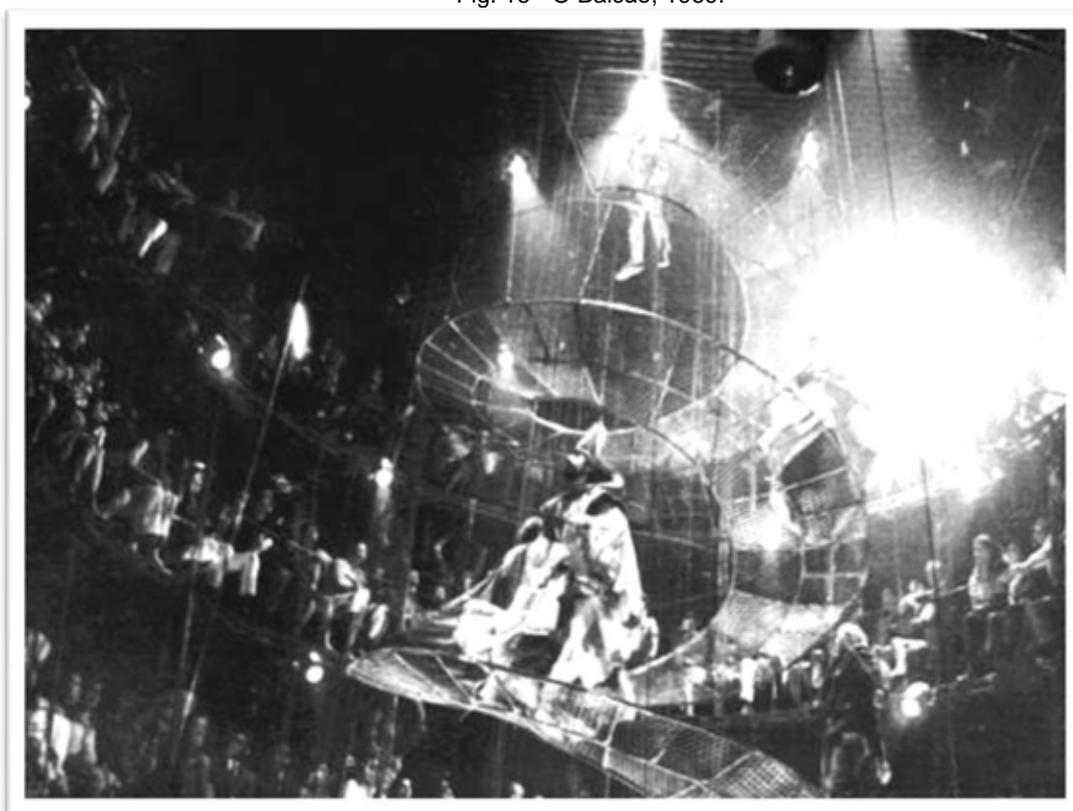
No desenvolvimento deste capítulo percebemos uma grande evolução na cênica brasileira; a plástica da cenografia foi aos poucos ganhando forma e conteúdo nacionalista. A notável cenografia da peça “O Balcão”³⁶, de Jean

³⁶Escrita em 1957 a peça de Jean Genet é uma metáfora da sociedade contemporânea, que vive sob o signo da aparência. Um bordel, onde os clientes experimentam aventuras erótico-fantásticas, torna-se o centro do enredo. Irma, a proprietária, envolvida com o chefe de polícia, recebe a visita de Roger, o líder de uma revolução que toma conta da cidade, levando-o à morte. Com a eclosão da revolução, sem chefe, Irma e os clientes passam por dignitários do país e conseguem reverter a ordem ameaçada.

Genet³⁷(1910-1986), destaca-se prodigiosamente no panorama cênico do teatro brasileiro.

1.3 A radicalização da cenografia moderna brasileira

Fig. 16 - O Balcão, 1969.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Cinco anos depois do golpe militar de 1964, o prestígio e o vanguardismo de Ruth Escobar³⁸ (1936) estão em alta. Ela decide então remodelar e demolir parte da arquitetura interna de seu teatro para obter um vão livre de 20 metros de altura, um audacioso procedimento para montar adequadamente o projeto cênico de Wladimir Pereira Cardoso.³⁹

Durante cinco meses, cerca de 20 horas por dia, mais de dezoito pessoas trabalharam na construção da estrutura, esse edifício de cinco andares construídos dentro do Teatro Ruth Escobar. As dimensões gigantescas de “O Balcão” como uma espiral de ferro vertical remete à obra “Monumento à Terceira Internacional” ou “Torre

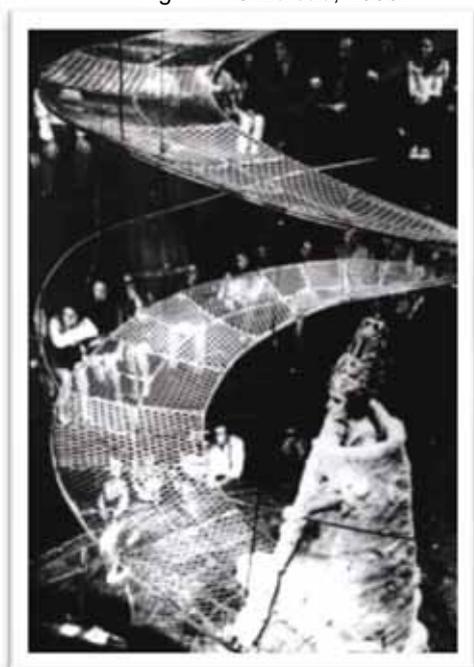
³⁷Escritor nascido (1910) e falecido (1986) em Paris, França. Foi autor de uma obra literária na qual expôs uma explícita cruzada unida a um profundo lirismo, fruto de uma existência atormentada. (Fonte: UFCG Biografias).

³⁸Atriz e produtora cultural. Empreendedora de muitos projetos culturais especialmente comprometidos com a vanguarda artística brasileira.

³⁹Arquiteto e cenógrafo

de Tatlin”, do artista plástico e arquiteto Vladimir Tatlin (1885-1953), pertencente ao construtivismo russo, movimento artístico-estético-político que desejava sanar as necessidades intelectuais da sociedade com a arte, como um instrumento de transformação social.

Fig. 17 - O Balcão, 1969.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Fig. 18 - Monumento à Terceira Internacional, 1919



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

O diretor argentino Victor García⁴⁰(1934-1982) idealiza a construção do cenário de “O Balcão”, fazendo com que os atores percam suas individualidades; ao mesmo tempo, eles se configuram como partes fundamentais para a formação de um todo, ao considerarmos a visão total da obra.

Explorando uma nova concepção e utilização do espaço teatral, a estrutura fica suspensa no ar enquanto a peça acontece, e o público senta-se em volta dos vários andares da torre invertida.

A plateia recebia a avalanche da criação de Victor já nos primeiros minutos da representação, que se manteria sempre em voltagem elevada. O elenco era muito bom, e havia entrega corporal na utilização do cenário que mais parecia uma nave de ferro bruto. Captando as linhas gerais do texto o restante era se deixar levar pelas imagens. [...] Nela estava o público com a sensação de inquietude (algo parecido com movimentos bruscos de avião). Mas seria impreciso dizer que tudo se resumia aos velhos sustos e calafrios das rodas-gigantes ou de uma montanha-russa (RIOS, 2012, p.73).

⁴⁰ Foi diretor e cenógrafo de fundamental importância para o desenvolvimento das artes cênicas do Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Imponente em sua construção, é possível também remeter o cenário de Cardoso a outras obras da história da arte mundial. Hermann Obrist⁴¹ (1863-1927) é o escultor da imagem abaixo (fig 19), traduzida como “design para um movimento”. A obra, assim como a cenografia, aumenta a sensação de movimento expressa na linha curva ascendente em espiral. A mesma dinâmica se repete na escultura de Tatlin, que corrobora a cenografia e o texto de Genet. O espectador permanece em toda a expressão dinâmica e tem a escolha de se posicionar em diversos patamares da estrutura, o que intensifica sua sensibilização.

Fig. 19 - Monumento à 1898/1900. “Entwurf für ein Denkmal”



Acervo Museu do Design de Zurique/Suíça

Este forte impacto visual, obtido pela profusão de recursos mecanizados, completava-se pela abertura, num momento em que os revoltosos se aproximam do bordel, de toda uma lateral da enorme estrutura metálica, conduzindo o público a um passeio pelo espaço. A sensação de insegurança física, reforçada neste deslocamento real, chegava a incomodar o espectador. Vinda à cena por complicadas rampas e pistões, uma cama ginecológica servia de plataforma para marcações variadas (MOSTAÇO, 1986, p.49).

O espectador vê essa ascensão não só de fora para dentro, mas ele é parte da encenação, unido aos elementos de cena para dentro do que o texto narra. O Balcão é uma série de representações dentro de dramatizações, o bordel repleto de

⁴¹Originário da Suíça, escultor, designer e professor, Hermann Obrist foi uma figura central do mundo da arte fundador da Art Nouveau em Munique.

homens que fingem ser o que não são, numa indumentária luxuosa. Essas figuras carregam em si a simbologia do poder, como o coronel, o juiz e o bispo.

“O Balcão” reelaborou o espaço cênico, ampliou as possibilidades do palco italiano e apesar da censura que o país enfrentava, foi premiado em várias categorias, como a de Personalidade Teatral do Ano para a produtora Ruth Escobar, marcando assim o Brasil nas montagens mais importantes de Genet.

Texto: Jean Genet

Direção: Víctor Garcia

Cenário: Wladimir Pereira Cardoso

Figurino: Victor Garcia

Teatro: Ruth Escobar – SP

Os métodos de censura se sofisticavam e a sensação de que a vigilância seria constante, duradoura e particularmente sufocante já havia se instalado. Foi dentro desse clima de tensão que a produção de “Na Selva das Cidades” (1969) chegou a um espetáculo cru, fisicamente exigente e que, como se toda a intensidade física do espetáculo fosse, *per se*, veículo para expressar a frustração e revolta vivida naquele momento.

A palavra não era suficiente diante do que se passava no palco e na vida real, levaram-se, então, as propostas da vanguarda nacionalista a proporções extremas, numa atmosfera selvagem e ao mesmo tempo poética. A arquiteta Lina Bo Bardi⁴² (1914-1992) usou o ambiente do Teatro Oficina em sua totalidade, remodelando seu espaço cênico.

As paredes internas foram cobertas com tapumes do lixo da construção do Minhocão, que ficava em frente ao teatro, criando uma estética suja e intensa. Os móveis, cadeiras e outros objetos de cena foram também construídos com esses materiais descartados.

⁴² Arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora. A atuação da italiana Lina Bo Bardi no Brasil extrapola os campos da arquitetura e do urbanismo.

Fig. 20 - Na Selva das Cidades, 1969.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Um ringue aberto ao trânsito dos atores permitia a instalação de espectadores em vários pontos do espaço cênico, proporcionando a eles diversos estímulos sobre a peça.

Assistir à Selva não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosa atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro (MICHALSKI, 1985, p. 40).

A experiência inovadora intensificava o aspecto cênico, havia o esforço de construir para em seguida destruir as cadeiras, as mesas e todos os objetos de cena do espetáculo, para que fossem novamente construídos para o próximo espetáculo. Ambientou-se essa degradação com restos de entulhos, lixo e até peixes mortos, para produzir mau cheiro.

Fig. 21 - Na Selva das Cidades, 1969



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

O espetáculo fez uso de uma multiplicidade de técnicas que envolviam lutas marciais e combates físicos entre os personagens, por vezes ferindo os atores. A intensidade dramática que a trama de “Na selva das Cidades” alcançou representou naquele momento histórico um protesto contra o estado de opressão que havia se instalado no Brasil após o ano de 1968. Através de metáforas, referia-se à realidade num jogo de tensões estéticas e sócio-culturais, narrando a saga de uma família de refugiados na luta por sua sobrevivência em uma cidade desumana.

A peça encerra sua temporada após uma apresentação em Belo Horizonte que foi marcada por excesso de violência: a atriz Ítala Nandi⁴³ (1942), em sua cena de nu frontal, foi currada, rodopiada e lançada à plateia, sofrendo arranhaduras e hematomas.

Dilacerado entre tendências opostas, entre a agressão e a comunhão, entre o político e o estético, entre a racionalidade brechtiana e o misticismo de Artaud, entre a ciência e magia, o Oficina, emblema e guia de sua geração, viveu com a maior intensidade as contradições de um momento confuso e generoso, de negações violentas e esperanças desmedidas. Passou pela exaltação do espírito crítico de *Galileu Galilei*, retrocedeu ao Brecht próximo ao niilismo de *Na Selva das Cidades*, até acabar percorrendo o Brasil, antes

⁴³ Atriz, criadora de protagonistas femininas no período do Teatro Oficina, Ítala Nandi torna-se primeira atriz da fase tropicalista, também atuante no cinema nacional.

como seita que como companhia teatral, à busca de uma identificação que os seus integrantes já não conseguiam encontrar dentro de si mesmos (PRADO, 2007, p.116).

Texto: Bertolt Brecht

Direção: José Celso Martinez Corrêa

Cenário: Lina Bo Bardi

Figurino: Edinísio Ribeiro e Lina Bo Bardi

Teatro: Oficina - SP

Essencial para a compreensão dos capítulos a seguir, esse panorama mostrou como uma nova geração de artistas iniciou um processo de ruptura com a poética tradicional da cenografia brasileira, buscando não restringir o seu campo de criação e assumindo gradativamente a entrada de outros meios de expressão.

Na década de 60, ainda dentro do contexto apresentado neste capítulo, Bacci já estava desenvolvendo cenografias e figurinos para o teatro. Fruto do seu tempo, traz consigo as inquietações estéticas e políticas experimentadas por esses artistas e obras aqui apresentados.

CAPÍTULO 2

A TRAJETÓRIA DE BACCI: DOS CAVALETES DE PINTURA AOS CENÁRIOS DOS PALCOS.

Fig. 22 - Walter Bacci, 1975



Acervo Renato Bacci - São Paulo/SP

“Todo artista é um radical. O artista que compactua, que faz média, não faz nada. O artista tem que se dar ao luxo de viver em revolução permanente. Ele se dá ao esporte de não levar nada a sério, de jogar com as suas idéias, com seus desejos, com seu sexo. Ele é um cara que se dá ao esporte de se pôr em xeque a cada minuto. Ele não pode ser estático.”

José Celso Martinez Corrêa

Escrever a biografia de um artista como Walter Bacci foi, pelo menos em um primeiro momento, uma difícil tarefa. Ele, aparentemente, não se preocupava com a documentação de seu trabalho e toda a informação que estava disponível eram alguns recortes de jornal e os relatos dos familiares sobre as atividades de Walter. A primeira visita à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro produziu pouco ou nenhum resultado. Os registros eram imprecisos e as pistas fornecidas me levavam a becos com pouca ou totalmente sem saída. Porém, durante uma segunda visita à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a sorte começou a mudar. Uma das bibliotecárias da Biblioteca Nacional sugeriu uma visita à Funarte, que teria acervo mais adequado à pesquisa de arte.

Já na Funarte, requisitei os arquivos referentes à peça “Se Correr O Bicho Pega, Se Ficar O Bicho Come” (1964) por haver indícios de que ele teria participado da sua produção. Uma rápida pesquisa nos terminais eletrônicos, conduzida por uma de suas funcionárias da Funarte, retornou um resultado surpreendente: mais de 160 itens relacionados a Walter Bacci estavam naquele mesmo arquivo. Ao invés de ter acesso imediato aos itens (por serem muitos e estarem ainda não digitalizados), recebi uma pasta com seu dossiê e uma cópia de um documento de doação⁴⁴ ao antigo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. Foi a partir dele que a minha pesquisa de fato começou, pois, além de dados profissionais, o dossiê também incluía dados pessoais de Walter. Considero muito importante resaltar que sem as informações presentes naquele lote que fora doado pelo próprio Walter Bacci, esta dissertação teria sido absolutamente impossível.

Walter Bacci nasceu em Ibirá, São Paulo em 7 de janeiro de 1931 e, após alguns períodos nos quais sua família passou em Marília e Santos, foi, de fato, criado na cidade de Niterói, Rio de Janeiro. Em 1954, Walter Bacci estudou pintura na antiga Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro - ENBA, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. No ano de 1955, estudou cenografia no Serviço Nacional do Teatro⁴⁵. O cenógrafo Tomás Santa Rosa foi seu professor em uma das últimas turmas de cenografia, já que Santa Rosa faleceria um ano depois. Em 1962, volta a estudar cenografia, dessa vez no Teatro dos Sete com Gianni Ratto, com quem viria mais tarde a estabelecer sua mais longa e produtiva parceria.

⁴⁴ Vide anexo A e B

⁴⁵ Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi um órgão do Ministério da Educação e Cultura

Faz-se vital ressaltar a importância da figura de Gianni Ratto, principalmente, para o Walter Bacci do teatro. Gianni Ratto nasceu em Milão, Itália e por lá fez sua formação acadêmica e profissional, alcançando a posição de vice-diretor artístico do teatro Alla Scala de Milão. Convidado, veio ao Brasil em 1954, e ajudou a formar, entre 1954 e 2005, ano de seu falecimento, não só uma geração de cenógrafos e figurinistas brasileiros, entre eles Walter Bacci, como também colabora sobremaneira para o desenvolvimento do próprio teatro no Brasil. Formou grupos, dirigiu, escreveu e traduziu peças, fez iluminação e figurino e eventualmente até atuou. Foi Gianni que conduziu Walter Bacci para o mundo do teatro e pode-se até dizer que se não fosse por Gianni Ratto, talvez não houvesse nada que pudesse ser dito de Walter Bacci, cenógrafo e figurinista.

Premiado pela sua cenografia na peça “George Dandin”, de Molière (1964) no Teatro da *Alliance Française*, no Rio de Janeiro, Walter embarca para um período de estudo no exterior, mas, infelizmente, não foi possível obter maiores informações sobre aquele período específico. No ano de 1965, dois dos trabalhos de Walter Bacci fizeram com que fosse convidado a expor na VIII Bienal de Arte de São Paulo, mais especificamente na Bienal das Artes Plásticas do Teatro⁴⁶ (um espaço especialmente destinado à produção teatral). Na ocasião, os desenhos referentes às peças “George Dandin” e “Diário de um Louco”, em 1964, no Teatro do Rio, fizeram parte da exposição.

Fig. 23 e 24 – Espaço dedicado à Bienal das Artes Plásticas do Teatro 1965



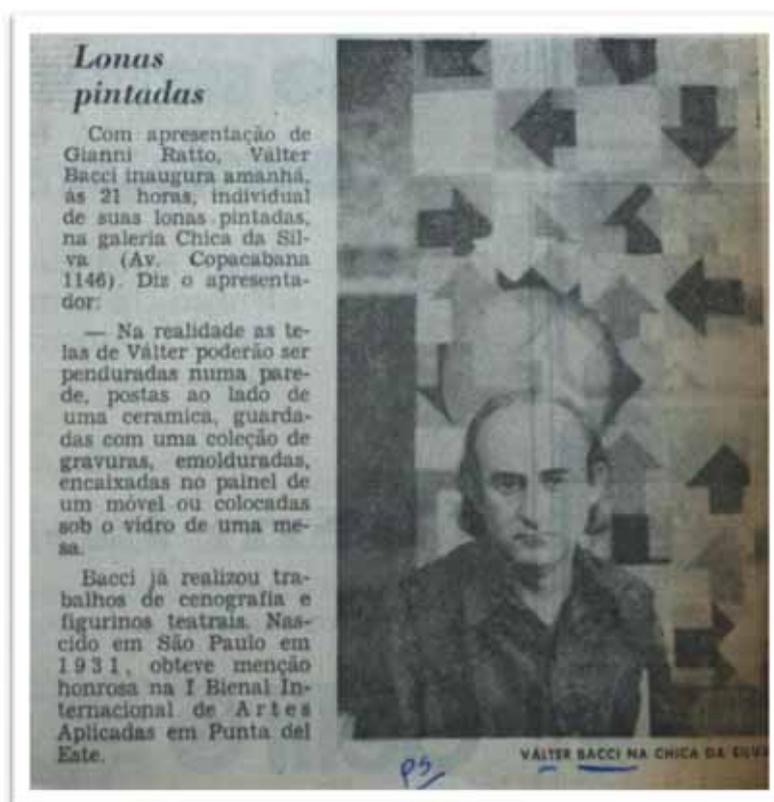
Arquivo Fundação Wanda Svevo/SP

Entre os anos de 1961 e 1979, Walter expôs em dez individuais em espaços como a Galeria Macunaíma do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes e a

⁴⁶ Vide anexo C

Galeria Chica da Silva, ambas na Cidade do Rio de Janeiro; a Galeria Mobilínea, em São Paulo; o SESC de Niterói e a Fundação Cultural do Espírito Santo, em Vitória. Importante salientar que, em todas elas, Walter expôs seus trabalhos de pintura em tecido ou lona, assim como estamparia em geral. Além da participação na Bienal de Arte de São Paulo, de 1965, Walter Bacci também participou da 1.ª Bienal de Artes Aplicadas de Punta Del Leste, no Uruguai, em 1965, onde foi agraciado com uma menção honrosa. Ao contrário do que normalmente aconteceu durante a pesquisa, boa quantidade de material impresso (folhetos de jornal e artigos de jornal) foram encontrados no arquivo da Funarte do Rio e que demonstram a considerável quantidade de vezes que Walter Bacci e seu trabalho foram publicados pelos meios de comunicação.

Fig. 25 – Jornal do Brasil, 1972



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

No dossiê de doação da Funarte, foram registradas 10 peças nas quais Walter Bacci atuou como cenógrafo, como figurinista, ou como ambos simultaneamente. Entre elas, duas são costumeiramente ranqueadas junto às mais significativas montagens de seu tempo: “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho

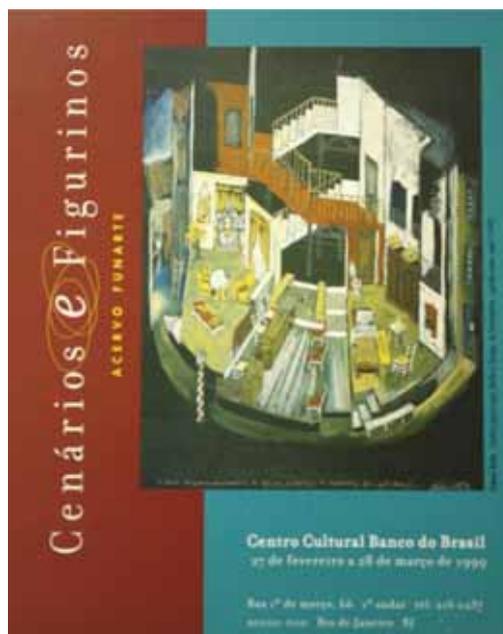
Come” e “Gota D’Água”. Surpreendentemente, o dossiê da Funarte não menciona várias outras montagens que Walter participou. Durante o processo de pesquisa, foram encontrados croquis de figurinos e cenografias que não puderam ser associados à qualquer das peças presentes no dossiê. Além disso, também foram encontrados folhetos promocionais e programas de outras peças que trazem o nome de Walter Bacci ligado a elas. A mais significativa delas é o “Opinião 65”, montagem de grande significância para a história do teatro brasileiro. Infelizmente, foi-me negado o acesso ao arquivo da Rede Globo de Televisão, onde poderiam ter sido encontradas evidências concretas da participação de Bacci no espetáculo Opinião 65.

Durante uma das minhas muitas visitas à Funarte, localizei um dossiê declarando que os croquis de Walter Bacci haviam sido requisitados para uma exposição sobre cenários e figurinos realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, do Rio de Janeiro. A exposição gerou um documentário, também produzido pelo CCBB.

Houve a oportunidade de assistir ao documentário, o que muito me emocionou por demonstrar de forma extremamente poética a obra de Walter Bacci. Infeliz e novamente, foi-me negado acesso a uma cópia do documentário, nem mesmo argumentando que as informações presentes no documento seriam utilizadas para fins apenas acadêmicos. Como uma espécie de ‘consolação’, coletei um trecho de um artigo da Revista Veja Rio, no qual a Jornalista Lívia Almeida discorre sobre os croquis de Walter Bacci:

O trabalho ganha o requinte de colagem e pintura sobre o resultado final. Júlia também chama a atenção para o trabalho de Walter Bacci, que usa papel amassado para criar efeitos de texturas nos figurinos de Gota d’água, de Paulo Pontes (Veja Rio - ALMEIDA, 1999, p.7).

Fig. 26 - Folder da exposição Cenários e Figurinos, 1999



Acervo CEDOC Funarte RJ

Nos arquivos digitalizados do Jornal do Brasil, localizei outra relevante referência à obra de Walter Bacci. No ano de 1975, a Prefeitura Municipal de Niterói promoveu um festival nacional de cinema em super-8, e um dos premiados foi o documentário “A Arte de Walter Bacci”. Segundo depoimento de Angélica Maria Madeira, esse documentário foi realizado por Hélio Brasil (s/d). Apesar de meus esforços para obter uma cópia desse documentário, não foi possível estabelecer qualquer contato com o seu realizador. Todas as referências que foram obtidas estão demonstradas a seguir:

Fig. 27 e 28 – Cartaz e nota- I Festival Nacional de Super 8 do Centro Educacional de Niterói



Acervo Jornal do Brasil/RJ

2.2 Desculpas e Deslizes: Conflitos de um artista

É possível que tenha sido mais difícil definir que tipo de pessoa e o que pensava Walter Bacci do que de descobrir o que tinha feito ou onde tinha atuado. As informações desencontradas, os olhares tristes, às vezes até melancólicos nas fotos. Algo não se encaixava na equação. As entrevistas com os familiares e amigos deixaram-me até um pouco mais confusa, pois vários deles falavam sobre um Walter alegre, brincalhão. Conforme algumas imagens dele foram sendo descobertas, minha dúvida foi aumentando. Havia uma de Walter, vestido de cavaleiro e ornado com seus próprios panos, alegremente posando para fotos que poderiam ser um pouco constrangedoras para a maioria das pessoas, inclusive, para uma pessoa que quase todos chamavam de reservada ou pouco comunicativa. Em um dado momento, uma imagem me veio à mente e um conceito sobre Walter Bacci começou a se delinear.

Fig. 29 – Lourdes Pevarello, Walter Bacci e Inês Bacci, vestindo tecidos e figurinos criados por Walter.



Tribobó/RJ, década de 60 - Acervo Renato Bacci, São Paulo/SP

Fig. 30 - Renato Bacci vestindo um dos figurinos criados por Walter Bacci.



Tribobó/RJ, s/d - Acervo Renato Bacci, São Paulo/SP

Comecei a imaginá-lo como uma espécie de dicotomia em si mesmo. Um ser com imensa sensibilidade artística e que, possivelmente, era refletida em suas ações. Enquanto o artista mostrava predileção pela pintura em tecidos e lonas, com estilo facilmente identificável, havia um homem vivendo em constante conflito entre o recolhimento e a necessidade de se expandir, porém talvez sufocado por pressões sociais, somente o fazia quando encontrava condições muito favoráveis. As imagens de Walter parecem expressar esse conflito em que ele se encontrava. Não existem muitas imagens dele, mas, nas existentes, ele parece sempre estar ou desconfortável, ou extremamente alegre. Não pude observar sorrisos relaxados dele.

Os relatos a seguir mostram a porção introspectiva de Walter:

Bacci não se relacionava muito com o elenco, muito tímido, ia aos ensaios e ficava na dele, não era uma pessoa do nosso cotidiano. O Ratto tinha o melhor relacionamento com o Bacci, Gianni era uma pessoa muito generosa e de profundo conhecimento, e de uma raiz teatral muito forte” (HAUS, 2012).

Como eu me lembro de meu tio? Ah! Depende da época. Quando pequeno, via meu tio como alguém absolutamente alheio a tudo. Eu o via quanto visitávamos os parentes em Tribobó, anualmente. As primeiras lembranças que tenho dele são de uma casa muito antiga, em uma espécie de vila, se não me engano no catete, ou no Flamengo, lá no Rio de Janeiro. A casa era cheia de objetos relacionados à arte, livros e uma mesa com muitos recortes e pincéis e latas de tinta. Dezenas delas e deles. Chegava até a ter medo dele porque ele não conversava com a gente (as crianças) e quase nunca sorria (A BACCI, 2013).

Fig. 31 - Walter Bacci com seu sobrinho Alexandre no colo



Tribobó/RJ, s/d - Acervo Renato Bacci, São Paulo/SP

Entretanto, Gastão Manoel Henrique⁴⁷(1933), artista plástico e amigo íntimo de Bacci, desde o tempo de faculdade, conta que não era exatamente assim. De acordo com Gastão, em um ambiente desprovido de preconceitos e olhares repreensivos, Bacci era quase como Charles Chaplin:

⁴⁷ (Amparo /SP. Escultor, professor, pintor e desenhista.

Walter era o oposto da impressão que as pessoas tinham dele, de uma pessoa fechada e tímida, a maioria pensava que se tratava de uma pessoa introvertida. Mas na intimidade dos amigos, de pessoas que ele realmente gostava, Walter brincava muito conosco, dançava, imitava personagens de filmes, contava anedotas. Ele pegava pedaços de tecidos e colocava na ponta dos dedos e fazia deles dançarinas (HENRIQUE, 2013).

Fig. 32 – Renato Bacci, alguns figurinos e a fachada do ateliê de Walter em Tribobó/RJ, s/d



Acervo Renato Bacci, São Paulo/SP

O relato que Gastão e Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira⁴⁸(1950) fazem sobre Bacci é reforçado quando observamos algumas fotografias em que o artista faz de suas criações brincadeiras do dia a dia, ressignificando o mesmo tecido que poderia ser elevado ao patamar de obra e, assim, ser vendido em galerias de arte.

Outro aspecto do depoimento de Alexandre Bacci⁴⁹(1971) e Maria Angélica reforçou outra tese que surgiu entre aquelas que ajudariam a explicar Walter Bacci: ele precisava estar em território amigo para se sentir seguro e confiante.

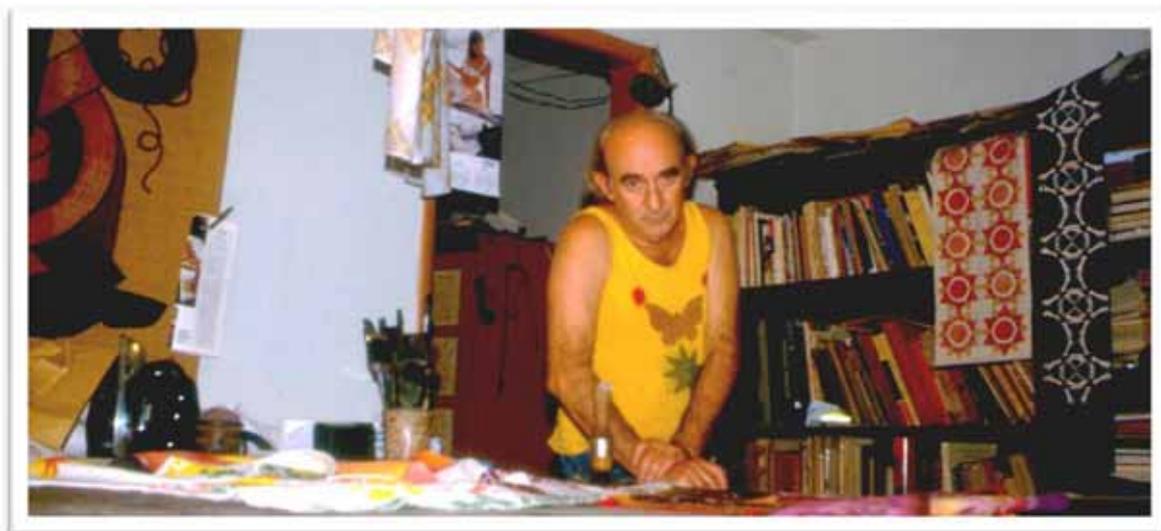
Essa impressão mudou quando fomos visitá-lo em uma casa em Piratininga, uma praia em Niterói. Não me lembro se ele morava lá, ou se estava passando um tempo por lá, só sei que a casa me passou uma impressão muito positiva, alegre. Eu era muito novo, mas lembro de pinturas muito

⁴⁸ Professora doutora do Instituto Rio Branco e do Instituto de Ciências Humanas da UNB/DF

⁴⁹ Professor, escritor e filho de Renato Bacci e sobrinho de Walter Bacci.

coloridas pelas paredes e uma espécie de mosaico (eu acho). Lá ele parecia mais relaxado, mais comunicativo...ia com a gente para a praia para pegar tatuí (uma espécie de camarão). Só de vez em quando íamos e me lembro que toda a casa, sem exceção, era coberto de arte, principalmente os moldes de papel. Não papel fino, nem cartolina, era uma espécie de cartolina fina. E de novo livros, muitos livros. Em algumas poucas ocasiões ele nos deixava brincar com os moldes. Pintávamos corujas, grandes e redondas faces sorridentes que lembravam astros, samurais, muitos peixinhos...(riso). Acho que ele queria saber se alguém de nós levava jeito para a arte...parece que não (A Bacci, 2013).

Fig. 33 - Walter Bacci em seu ateliê em Tribobó/RJ, s/d



Acervo Renato Bacci, São Paulo/SP

Entre os anos de 1974 a 1988, Maria Angélica e Bacci trocaram cartas parte desse período em que ela e seu esposo, o arquiteto Fernando Madeira (1938), estavam exilados em Paris. Nessas cartas, Bacci revela-se como um artista que amava produzir, ler e dividir seus pensamentos com um pequeno grupo de amigos.

Aconteceu um episódio em um carnaval. Passamos dois carnavais juntos, um deles em Piratininga mesmo, ele decorou a sala toda, fez fantasias para todos. Trabalhamos o dia todo nas fantasias e acabamos em um banho de mar á fantasia (MADEIRA, 2012).

Embora econômico ao expressar seus sentimentos ou ao comentar seu trabalho, o que Walter Bacci era e pensava pode ser depurado a partir da leitura de cartas trocadas entre ele e sua amiga Angélica. Num tom contemplativo e carinhoso, Walter discorre sobre amor à arte, sobre a vida, sobre as pessoas que o cercavam, sobre o Brasil e as coisas que estavam acontecendo no mundo em que vivia. Sua natureza observadora e poética surgiu em trechos nos quais ele cuidadosamente reflete sobre flores, árvores ou mesmo móveis.

Estou me sentindo num país estrangeiro. O que eu deveria ter feito aos 20, estou fazendo aos 44 anos, mas tenho encontrado gente bacana, eu é que tenho que dar uma melhorada no "caráter" (BACCI, 1975).

Em carta que enviou para Maria Angélica pequenas pílulas de carinho e amor podem ser sentidos. Amor por seu país e por sua cidade, em particular, podem ser vistas e revistas quando ele escreve "Gostaria de mandar um pouco de Brasil a vocês, assim como você me manda um tanto de "Paris", mas o Brasil é muito grande e o Rio de Janeiro continua lindo" (BACCI).

Embora menos frequente, Walter manifesta suas preferências artísticas, quando cita "Katherine Mansfield"⁵⁰(1888-1923), transcrevendo quase literalmente seus diários para escrever seus contos.

[...] Escrevo diante de uma janela, muito estreita e muito comprida, pelos vidros vê-se uma árvore frondosa que dá umas flores amarelas e grandes (você a conhece) que caem dos galhos ainda intactas e ficam no chão esperando o que? Dá uma impressão de desperdício. Me lembra um pouco Katherine Mansfield... desculpas e deslizes (BACCI 1975).

No teatro, Bacci conseguiu mostrar a sua potência criativa, provavelmente seu maior desafio ao entrar para esse mundo. A maior possibilidade de criação e que talvez o tenha tirado de sua zona de conforto, não é restrita apenas à dimensão, altura, largura e comprimento das cenografias que ele criou. Antes disso interessa-me discutir, principalmente, a possibilidade de trazer seus experimentos com o *silk-screen* para o palco.

Em outra carta escrita para Angélica Madeira é possível verificar esse pensamento de Bacci:

O teatro é o cara que mais me desafia, me põe cara-a-cara, é quando eu posso medir minha temperatura, é um termômetro louco, mas que funciona. Me vejo obrigado, queira ou não, a me relacionar com pessoas e principalmente os atores, esses monstros maravilhosos me fascinam. Lidar com pessoas que não são só elas, mas o que elas quiserem ou puderem ser. Balança e derruba o coreto do Walter Bacci (BACCI, 1976).

Um último aspecto intrigou-me a respeito de Walter Bacci: estaria ele, também, alinhado ideologicamente ao que se convencionou chamar de esquerda? Pouco se sabe sobre as posições políticas de Walter, mas foi em uma passagem da tese de doutorado "Olha a gota que falta': um evento no campo artístico-intelectual

⁵⁰ Escritora neozelandesa que escreve pequenos textos numa ótica simbolista devido à riqueza de detalhes que emprega.

brasileiro (1975-1980)” (2010) da professora Mirian Hermeto⁵¹ (1973) que fechou esse circuito:

Sua afinação com o espetáculo pode ser percebida também em termos cênicos, na força da direção e do cenário. Parece ter sido Ratto, aliás, o responsável pela participação do cenógrafo Walter Bacci no projeto; é o que indica a análise de suas trajetórias profissionais paralelas, bem como o fato de que o nome do cenógrafo não foi explicitado nos agradecimentos de Pontes e Buarque. Além de longa parceria, pelo que se verá adiante, Bacci e Ratto tinham também afinidade de concepções cênicas e estéticas – o que é natural, se levarmos em conta que o primeiro foi aprendiz do segundo. Entretanto, apesar de não ter sido convidado diretamente pelos autores para integrar o grupo de produção, parece que Bacci partilhava também afinidades ideológicas com o projeto Gota D’Água, visto que ele foi mencionado por Max Haus, produtor da peça, como “um sujeito de esquerda” (HERMETO, 2010, p105).

Walter Bacci faleceu aos 59 anos em 14 de fevereiro de 1990 por decorrência de uma infecção pulmonar. Sua vida e produção foi marcada por um intenso aprofundamento nas expressões artísticas, tanto para a cenografia quanto para o figurino e a produção de *panneaux*.

⁵¹ Professora doutora do Departamento de História - FAFICH na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Atua principalmente nas áreas de História do Brasil República (ditadura militar; história cultural; história política)

CAPÍTULO 3

A POÉTICA DE BACCI, O *SILK-SCREEN*

Fig. 34 – Detalhe de painaux, s/d



Acervo Alexandre Bacci– São Paulo/SP

Nenhuma técnica é só artística, nenhuma técnica é só utilitária. Qualquer técnica pode ter sido, poderá ser ou poderá vir a ser utilitária, ou igualmente artística.

Antonio Costella

Por conta da crise que a arte enfrentava no século XX, a massificação da cultura popular e o advento do capitalismo, Bacci usou-se da extraordinária liberdade de expressão trazida pela “Pop Art” ao Brasil, em um período de transformação na arte brasileira, de quebra de paradigmas. No uso de tintas, suportes e objetos manufaturados relacionados a protestos sociais, tudo passava a ser pertinente, toda a técnica se justificava para dar solução às novas necessidades criativas.

Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. [...] No entanto a incipiente proliferação no Brasil dos meios de comunicação de massa, na década de 1960, leva, paradoxalmente, esses artistas a aproximar em técnicas da arte pop (silkscreen e alto-contraste) a temas engajados politicamente (Enciclopédia Itaú cultural).⁵²

Expressando insatisfação pela censura e pelo regime militar a “Pop Art” brasileira contesta, aderindo forma e técnica em uma busca constante de resultados e um contínuo processo de experimentação. Como fruto dessas experimentações, veremos emergir o identificador da criação artística de Bacci: o *silk-screen*. Apesar de ser tratada até aquele momento como arte gráfica menor, Bacci usou essa nova maneira de produzir arte em larga escala e esse processo de repetição para iniciar a criação de seus estêncils para impressão. Deu-se início a sua estética tão particular que, a partir da apropriação de algumas técnicas Bacci originou a sua linguagem, os *panneaux*.

O grande responsável por isso foi o processo fotográfico utilizado através da serigrafia e novos conceitos e movimentos artísticos, além do avanço tecnológico. Os primeiros artistas que se utilizaram do processo procuravam tornar mais naturais e menos frias as impressões. Foram ressaltados, entre outros, dois pontos básicos da técnica: (1) sua extrema adaptabilidade que permite a aplicação sobre qualquer superfície inclusive tridimensional, muito conveniente para certas tendências artísticas (2) e suas especificidades gráficas próprias, ou seja características gráficas que apenas a serigrafia pode proporcionar. Novos conceitos foram associados às idéias tradicionais e o estigma “comercial” da serigrafia tornou-se uma questão ultrapassada (2010, Fernandes, Rafael pg 13).

⁵² Acessado em 10/02/2014

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=367

Fig. 35 – Detalhe de *panneaux*, s/d

Acervo Érika Bacci– Rio de Janeiro/RJ

Feitos em sua maioria de algodão, os *panneaux* carregam em si muitos elementos do processo de impressão do *silk-screen*, com a diferença que Bacci não usava um único molde, e sim vários, ao mesmo tempo interferindo em muitos momentos com desenho a mão livre. Ainda assim, a estamparia dos *panneaux* passava pela impressão na qual a tinta é vazada pela pressão de um rodo ou puxador. Essa forma de impressão em tecido remete a técnica do século XIX, muito difundida em Paris. A técnica é chamada de *pochuá* e consiste em estamparia têxtil que possibilita o uso de diversas cores em um único suporte, de modo artesanal, podendo também ser feita a pincel e não necessariamente com uma única matriz de molde.

Fig. 36 – Aluno desenvolve técnica de *pochuá*UFRJ – Escola de Belas Artes⁵³Fig. 37 – Teste de *panneaux* de Walter Bacci

Acervo Alexandre Bacci- São Paulo/SP

A hipótese de que ele usava-se do recurso do *pochuá* concentra-se no fato de esse método ser mais econômico com as matrizes, já que as elas podiam ser de

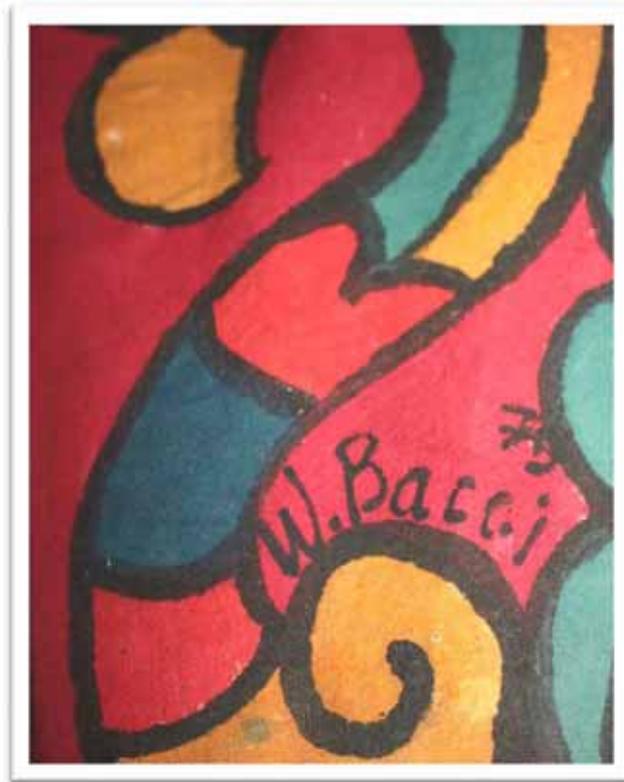
⁵³ <http://www.eba.ufrj.br/estamparia/pochoir.html>

papelão, como as usadas por Bacci. Tal fato lhe conferia uma liberdade de criação durante o processo, muito mais abrangente do que o sistema fechado do *silk-screen*, cuja matriz de molde é esticada em um bastidor.

Afora o espírito criativo de alguns artistas, circunstâncias econômicas impulsionaram a serigrafia no campo artístico. A depressão mundial da década de 1930 e o encarecimento dos materiais para gravura, especialmente o metal, já que a Segunda Guerra Mundial o arrebanharia todo para a indústria bélica, fizeram os artistas procurarem um meio de produzir gravuras suficientemente baratas para adequarem-se aos bolsos dos consumidores. A serigrafia representou, para vários, uma opção satisfatória e promissora (COSTELLA, 2006, p.115).

Na imagem abaixo podemos ver que há traços de desenho livre, o contorno em preto não segue homogeneamente na pintura.

Fig. 38 - *Paneaux*, 1975



Acervo Érika Bacci– Rio de Janeiro/RJ

Após dados como concluídos, os *panneaux* eram gomados com uma mistura que não foi identificada, possivelmente a base de cola branca, água e álcool. Posteriormente, viria a separação entre os usos: o que seria designado como um *panneaux* de importância maior (sendo datado e assinado), as confecções de roupas e figurinos, os trabalhos de proporções menores, os objetos utilitários e os inúmeros testes de impressões e desenhos.

Alguns símbolos se repetem na produção de Bacci, o que nos faz crer que ele também usava algumas matrizes padronizadas em relação às suas estampas preferidas. Esses símbolos se repetem e podem ser observados em quase toda a sua produção ao longo dos anos, como é o caso da coruja, do sol, do pássaro e do peixe.

Fig. 39- Detalhe *panneaux*, s/d



Acervo Alexandre Bacci– São Paulo/SP

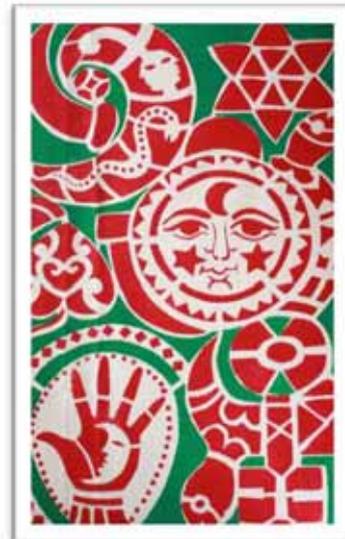
Com grande influência da Umbanda, religião brasileira formada pelo sincretismo de outras religiões como o catolicismo ou espiritismo, e agregando elementos da cultura africana e indígena, Bacci inseriu símbolos dessa religião por quase toda sua produção de *panneaux* e peças de vestuários.

Fig. 40 - *Panneaux*, s/d

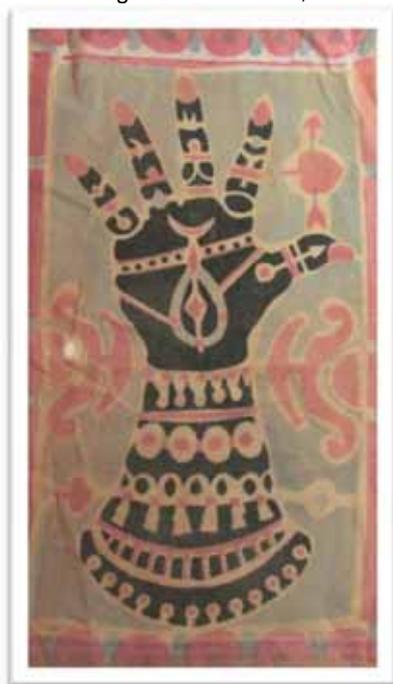


Acervo Angélica Madeira– Brasília/DF

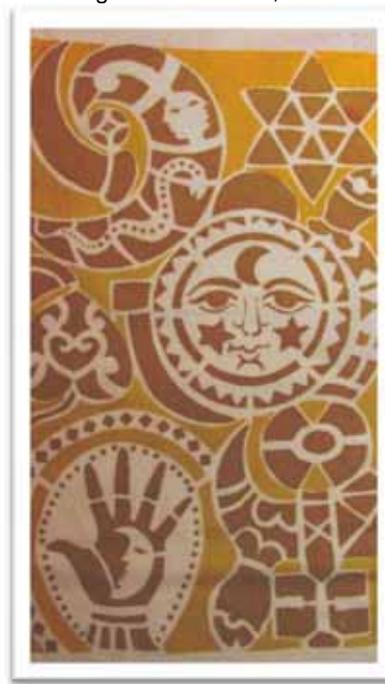
Fig. 41- *Panneaux*, s/d



Acervo Angélica Madeira– Brasília/DF

Fig. 42 - *Panneaux*, s/d

Acervo Alexandre Bacci- São Paulo/SP

Fig. 43- *Panneaux*, s/d

Acervo Alexandre Bacci São Paulo/SF

Em seu momento na figuração, percebemos a inserção de cores que remetem ao que ele considerava ser seu orixá, Xangô. Para a umbanda, esse orixá é a divindade que rege o fogo, o trovão, os raios, muito semelhante a Zeus⁵⁴. A cor vermelha, para a Umbanda está ligada à nobreza, pois como só os grandes reis pisavam sobre o tapete vermelho, Xangô pisa sobre o fogo, logo seu vermelho original, é o seu tapete. Xangô também usa as cores marrom, cinza e o roxo, todas elas muito presentes durante os anos em que Bacci produziu.

Outro símbolo associado ao orixá é a estrela de seis pontas. Ela remete a sabedoria de Salomão⁵⁵ e representa o equilíbrio entre o céu e a terra, a água e o fogo, o homem e a mulher, ou seja, representa o equilíbrio universal. Mas o símbolo mais importante relacionado a essa religião e ao orixá Xangô é a coruja.

[...] Associada à filosofia e a sabedoria, por ser o símbolo da mitologia a deusa grega Atenas. Segundo a crença popular podem adivinhar a morte de alguém com o seu piar e esvoaçar. No xamanismo, a coruja é o símbolo da transmutação, da transformação, pois representa a morte do velho para o nascimento do novo. [...] Ela também é muito associada à magia antiga, sobretudo a alquimia, a alquimia da alma humana, transformando a pedra

⁵⁴ Da mitologia grega Zeus deus dos trovões, senhor do Olimpo. Tinha o poder dos fenômenos atmosféricos e comandava relâmpagos e trovões e com sua mão direita lançava a chuva. Ele podia usar sua força como destruidora, mas também mandava chuvas para as plantações.

⁵⁵ Na bíblia Salomão foi o décimo filho de Davi. Possui como símbolo uma estrela de seis pontas com um círculo em volta, formado pela união de dois triângulos invertidos entre si.

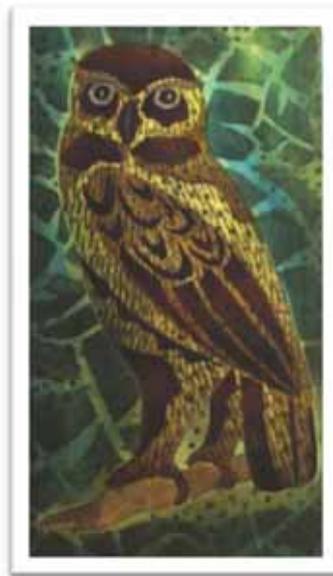
bruta em ouro alquímico, o símbolo da iluminação, do renascimento moral (BORGES, 2014).

Fig. 44 – Colagem, s/d



Acervo Angélica Madeira– Brasília/DF

Fig. 45 – *Panneaux*, s/d



Acervo Alexandre Bacci– São Paulo/SP

Quase como assinatura pessoal, os *panneaux* de Bacci eram sempre reconhecidos por esse elemento. Tudo isso pode parecer infundado, mas depois de analisar a produção de seus *panneaux* e a ligação de Bacci com a umbanda, os elementos inseridos ganham novo significado e se tornam parte da compreensão de sua repetição ao longo dos anos, símbolos com os quais ele se identificava.

Tomando em sua mão algumas sobras do mundo, o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele. A arte começa pela transformação e continua pela metamorfose (SALLES apud FOCILLON, 2009, p.92).

O encontro das culturas, ocidental e africana, vai concretizar-se de forma a compreender que esta produção encontrou sua vitalidade nas raízes de sua vida social e na sua visão singular de mundo.

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimentos está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos (SALLES, 2009, p.92).

A lista de *panneaux* que poderia citada, seria fonte mais do que suficiente para desenvolver outra dissertação, por isso explanei somente alguns dos quais ele produziu. Dentre eles temos uma pequena parcela de objetos, normalmente desenvolvidos para seus sobrinhos.

Fig. 46 – Objeto, s/d



Acervo Évelin Bacci– Rio de Janeiro/RJ

Fig. 47 – Objeto, s/d



Acervo Angélica Madeira – Brasília/DF

Um momento importante e que pode ser considerado como a evolução de seu trabalho é a sua produção com apoio explícito da geometria, passando do figuratismo à abstração.

Walter se inspirou em diversas manifestações artísticas brasileiras, como a influência de Ivan Serpa⁵⁶ (1923- 1973), líder do Grupo Frente e identificou-se com a abstração geométrica e arte concreta, ainda que não tenham sido necessariamente

⁵⁶ Pintor, gravador, desenhista e professor. Cria o Grupo Frente ao lado de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, integrado por Franz Weissmann, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Lygia Pape.

seus únicos estilos. Liberdade artística era o que pregava o Grupo Frente: possibilidade de trabalhar com outras formas, técnicas, suportes e materialidade.

O objetivo era alcançar uma forma de arte para além da abstração, alheia a toda referência naturalista e mais voltada para a individualização de formas geométricas puras, ao mesmo tempo em que utilizava com mais flexibilidade a forma, a cor, o espaço e o movimento (COSTA, 2006:19).

Sempre se relacionando ao que estava sendo produzido nas artes plásticas mundial e nacional, Bacci inseriu sua produção em movimentos artísticos que foram de extrema importância para a cultura brasileira. As influências do abstracionismo se reforçam na imagem abaixo, elementos estes que são facilmente notados, como a composição dos planos e a dinâmica das cores.

Fig. 48 - Camisa estruturada s/ madeira, 1973

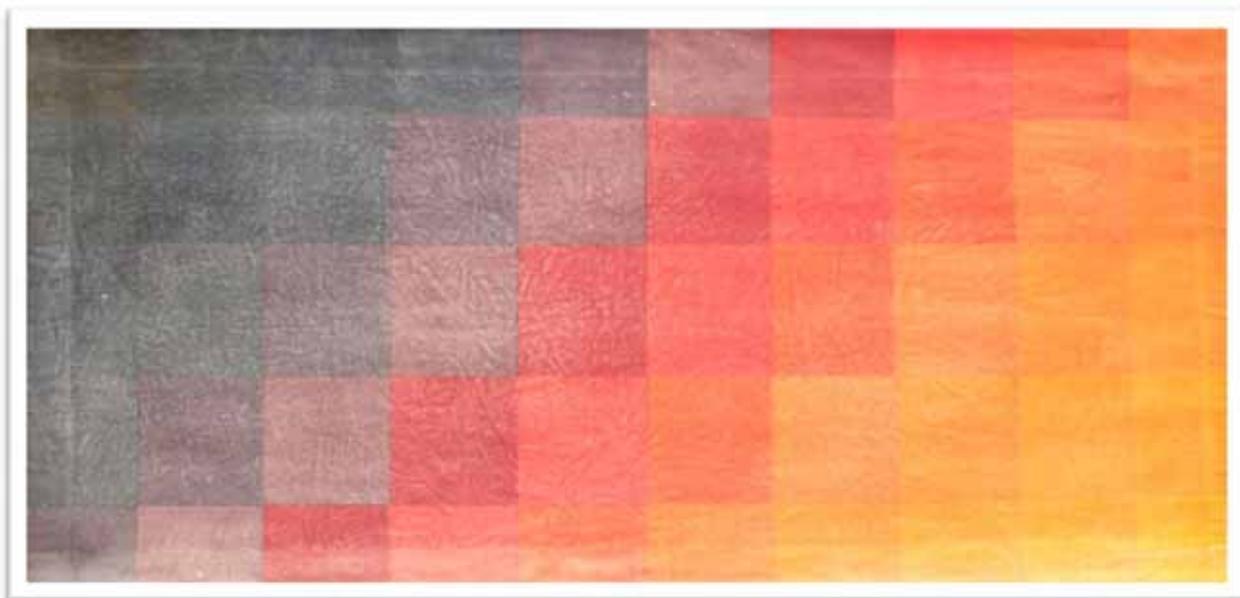


Acervo Erika Bacci– Teresópolis/RJ

Um quadro abstrato não representa, mas se apresenta. Um quadro abstrato não exprime, mas se exprime. Um quadro abstrato em si mesmo já é uma presença e significa só ele mesmo [...] Longe de se limitar pelas definições e soluções simplistas, [...] manifestam-se com uma diversidade de concepções que reflete a variedade de suas personalidades (GONÇALVES apud FLEXOR, p. 173).

O que percebemos é a necessidade, em certa altura da vida de Bacci, de romper com os laços da realidade visível. Experimentar a cor e a forma, puras. A imagem anterior (fig 51) e a imagem abaixo já estão em um momento mais maduro de sua produção, no auge de sua carreira, em 1973, e a outra de 1975. Quando suas experimentações para o teatro estavam em um ritmo frenético.

Fig. 49 - Tela, 1975



Acervo Erika Bacci– Teresópolis/RJ

Muitos elementos⁵⁷ poderiam ser analisados aqui, mas me ative aos que me eram mais significativos e ao fato de que o *silk-screen* era o suporte pelo qual ele se expressava.

Gianni Ratto escreveu, por ocasião de uma exposição de Bacci, na galeria Mobilínia, em São Paulo um texto para ser impresso no convite, fazendo um primoroso resumo do que para ele (e para mim) veio a ser a relação de Bacci com seus *panneaux*.

As obras de Walter Bacci, brasileiro, filho de italianos, fogem e se recusam (graças a Deus) a qualquer definição de caráter estético ou de origem prática. Se as chamamos de tapeçaria, é mais por um instinto tranquilizador do que por uma exigência imperiosa.

Na realidade as telas de Walter poderão ser penduradas numa parede, postas ao lado de uma cerâmica, guardadas como uma coleção de gravuras, emolduradas, encaixadas no painel de um móvel ou colocadas sob o vidro de uma mesa. Elas estão aí, resplandecentes, convite a um prazer singelo, luminosas em sua concepção formal, ricas de sabedoria

⁵⁷ Vide anexo D

técnica e, todavia, puras. Entram em nossa vida com a candura de um canto popular cujo tema nunca esqueceremos nem nunca nos cansará.

É fácil perceber as raízes que alimentam a obra de Walter. Mas o humo desta linguagem formal é filtrado e sublimado nem resultado que tem o mesmo fascínio do instrumento que o homem constroe para realizar seu trabalho.

Walter ama seus instrumentos. Artesão filho de artesão, transforma seu instrumento em obra de arte.

Artesão e artista são sinônimos: <Artifex>, o que exerce uma arte. Walter artista-artesão. Não são muitos, não, os de verdade. Mas os que o são, são os melhores (RATTO, 1965).⁵⁸

Fig. 50 – Jornal o Fluminense, 1988



Arquivo Fundação Wanda Svevo/SP

3.2 Figurinos: uma pesquisa a parte

Por conta de suas exposições de *panneaux* Bacci recebeu, durante a década de 60, o convite para executar figurinos de teatro. Roupas sob encomenda eram uma atividade corriqueira em seu dia a dia, já que muitas mulheres da sociedade carioca e algumas atrizes o procuravam para que criasse seus belos vestidos.

⁵⁸ Vide anexo E

Na estação em curso, a moda está se inspirando em trajes de Espanha, nas listras indianas e nas de Marrocos. Em grande evidência, o bordado Inglês. Ora, por que o bordado Inglês? E por que não o do Ceará? Por que Espanha, Índia, Marrocos e não o Brasil? Até onde uma linha de inspiração brasileira poderia influenciar a moda internacional? Uma linha de expressão brasileira? Teríamos que descobrir algo que fosse de atualidade e, ao mesmo tempo, adaptável às novíssimas tendências da moda (DÓRIA apud PENNA, 1960).

Elementos brasileiríssimos, que tratassem da nossa cultura, estavam inseridos nos vestidos da coleção de Walter Bacci.

Fig. 51 e 52 – Vestidos, s/d



Acervo Angélica Madeira - Brasília/DF

Relembrando o capítulo anterior em que descrevo os elementos de composição que Bacci fez uso, teremos os mesmos elementos agora desenvolvidos em peças de vestuário, em modernas estampas estilizadas.

Bacci produziu mais de uma dezena de figurinos e acessórios para o teatro. Entretanto, uma de suas produções ficou marcada: a encenação do grupo Opinião com “Se Correr O Bicho Pega Se Ficar O Bicho Come”, apresentada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1966. Escrita por Ferreira Gullar (1930) e Oduvaldo Vianna Filho, com música de Geni Marcondes e Denoy de Oliveira, a peça mescla diversas linguagens do universo popular (Literatura de Cordel) e elementos satíricos e musicais para formar uma obra de resistência contra a ditadura capaz de, ao mesmo tempo, ser aprovada pela censura, mas sem abrir mão de sua mensagem política.

O diretor Gianni Ratto não tinha um método estabelecido no teatro, a preocupação do diretor, cenógrafo, iluminador era proporcionar um bom espetáculo. Acreditando que a rotina fosse negativa para o teatro.

Pensando na simplicidade, Bacci criou desenhos de figurinos relativamente simples, se comparados com o que vimos até agora. Ao utilizar um pigmento forte na construção da imagem e não trabalhar o fundo isola os personagens, fazendo o espectador voltar a atenção unicamente nas duas figuras centrais.

Fig. 53 e 54 - Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Fig. 55 e 56 - Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come, 1966.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Sem rebuscamento, os desenhos podem ser associados ao papel que serve de suporte a literatura de cordel.

Bacci tem uma produção muito variada, apesar de utilizar muitos elementos geométricos, alguns trabalhos se distanciam de outros, como é o caso do figurino acima. Pode ser uma mudança de estilo, ou momentos que mostram a influência de outras relações com o tecido.

Assim, a relação com o *silk-screen* possibilita que esses trabalhos sejam apreendidos como se fossem postos no mundo pela primeira vez, singularizando a presença das vestimentas pelo olhar do espectador.

CAPÍTULO 4**A GOTA D'ÁGUA: PLANOS TRIDIMENSIONAIS**

Fig. 57 – Croqui cenário da peça Gota D'Água, 1975



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

“O teatro me faz viver mil vidas e morrer mil mortes.”

Flávio Império

A produção plástica de Bacci, como observamos, está inserida em um momento muito específico para a criação artística brasileira: a ditadura militar (1964-1985), período em que expressar um pensamento crítico era difícil e arriscado. Como foi abordado no capítulo anterior e analisando as escolhas de peças para qual Bacci trabalhou, podemos perceber um posicionamento político, por meio do qual esse artista também questionava a regime político que oprimia a arte brasileira.

É difícil definir a real importância de “Gota D’água”, de Chico Buarque de Hollanda⁵⁹ e Paulo Pontes, uma vez que ela foi um marco na história da resistência contra a repressão. O livro *Anos 70: Teatro*, de José Arrabal (1970) descreve a seguinte situação:

No teatro, a década foi mesmo uma empreitada de definições. O dia-a-dia opressivo muitas vezes travou o processo cultural, enfumaçando e até mesmo aplacando muitas das propostas emergentes por uma arte insubmissa à ideologia dominante (ARRABAL, 1970, p07).

A peça “Gota d’Água” é homônima do livro que foi lançado em 1975 pela editora Civilização Brasileira. O resultado final que chegou às livrarias é produto de uma série de adaptações, como se verifica no mito de Medéia, originalmente uma peça clássica grega de Eurípedes, e adaptada por Oduvaldo Viana Filho⁶⁰ (1936-1974). A partir desse trabalho inicial de Viana Filho, Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes construíram o roteiro para o musical.

No prefácio do livro, os autores registram:

O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de Gota d’Água. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira (BUARQUE e PONTES, 1975, p17).

A narrativa de ‘Gota d’Água’ é dividida em dois atos nos quais as dificuldades vividas em um conjunto habitacional conhecido como a Vila do Meio-Dia são narradas. Há três sets: o botequim, o das lavadeiras, e o da oficina, onde está o velho Egeu.

O enredo central está muito próximo do original grego: Joana (Medéia) enfrenta o sofrimento supremo de ter sido abandonada por Jasão, pai de seus dois

⁵⁹ Houve três tentativas de entrevistá-lo para esta dissertação, todas frustradas por seus assessores de imprensa.

⁶⁰ Ou Vianinha, autor e ator. Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, Oduvaldo Vianna Filho personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do homem simples e trabalhador, sendo unanimemente considerada a mais profícua de sua geração.

filhos. Ele a abandona para se casar com Alma, filha do rico Creonte. Envenenada pelo ciúme, Joana decide se vingar de Jasão da única forma que poderia atingi-lo: matando os dois filhos dele e depositando os seus corpos aos pés de Jasão, durante a festa de seu casamento.

O que diferencia esta Medéia das demais é a transferência da narrativa para um ambiente urbano, as favelas do Rio de Janeiro, aproximando a história da conhecida realidade dos grandes centros urbanos e transformando-a em uma tragédia urbana que possibilitou a Chico Buarque e Paulo Pontes a formulação de alegorias que remetiam a trama da dura realidade a qual viviam.

Para a primeira montagem foram escolhidos os seguintes atores para o elenco principal: Bibi Ferreira como Joana, amante de Jasão com quem tem dois filhos; Oswaldo Loureiro como Creonte, o empresário artístico; Luiz Linhares como Egeu, o velho, dono de oficina; Roberto Bomfim como Jasão, o malandro compositor de sambas; Bete Mendes como Alma, filha de Creonte que casa-se com Jasão. Como elenco secundário temos: Carlos Leite no papel de Cacetão; Sônia Oiticica como Corina; Isolda Cresta como Nenê, Norma Suely como Estela, Selma Lopes como Zaíra, Maria Alves como Maria, todas no papel de lavadeiras; Roberto Rônei como Boca Pequena, o fofoqueiro; Isaac Bardavi como Amorim; Geraldo Rosas como Xulé e Angelito Melo como Galego.

Fig. 58 - Recorte de Jornal da peça Gota d'água, 1975



Acervo CEDOC Funarte RJ

Luciano Luciani (1921) foi o coreógrafo, Dori Caymmi (1943) ficou com a responsabilidade da direção musical e a trilha sonora a cargo de Chico Buarque de

Hollanda. O teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, foi o local do início de temporada, em 26 de dezembro de 1975. É nesse espaço cênico que vamos nos ater: a primeira construção da cenografia da “Gota D’água”.

A produção da peça foi cercada de pressões e censura e foi considerada por muitos críticos uma espécie de grito de basta contra a repressão, além de uma tentativa de reestabelecer uma ligação entre o povo brasileiro e sua cultura mais autêntica.

No momento em que o teatro brasileiro se debate em quase agonia, Gota D’Água inunda o palco com a postura crítica que procura revelar a realidade em suas contradições básicas, elucidando-as, assumindo um ponto de vista popular e nacional. Entregando ao teatro do país seu maior momento como texto dramático em versos (PEIXOTO, 1979, p. 278).

Como vimos no segundo capítulo, Bacci e Ratto estabeleceram e mantiveram um forte vínculo, já que seu mestre de ofício trouxe o artesão dos *panneaux* para ser responsável do cenário e do figurino da peça. Ratto estava na incumbência da direção e da iluminação.

Miriam Hermeto, em um sua tese, dedica um subcapítulo para tratar da cenografia de Bacci para a peça “Gota d’Água”, esse intitulado de “O cenário: a concretude da cultura política comunista”. Material importante de diálogo⁶¹, já que sua tese e esta dissertação dividem um aspecto do trabalho de Bacci: a cenografia.

No início de sua tese, Hermeto discorre:

Parece ter sido Ratto, aliás, o responsável pela participação do cenógrafo Walter Bacci no projeto; é o que indica a análise de suas trajetórias profissionais paralelas, bem como o fato de que o nome do cenógrafo não foi explicitado nos agradecimentos de Pontes e Buarque. Além de longa parceria, pelo que se verá adiante, Bacci e Ratto tinham também afinidade de concepções cênicas e estéticas – o que é natural, se levarmos em conta que o primeiro foi aprendiz do segundo (HERMETO, 2010 p.105).

Novamente o reforço da ligação entre o diretor Gianni Ratto e Bacci. Em entrevista Max Haus, o produtor da primeira montagem confirmou-me esta informação:

[..] Ele foi indicado pelo Gianni Ratto, que já era cenógrafo, diretor e uma pessoa de teatro. Gianni deu apoio, apontou o que poderia ser feito na cenografia. Bacci não se relacionava muito com o elenco, muito tímido, ia aos ensaios e ficava na dele, não era uma pessoa do nosso cotidiano. O Ratto tinha o melhor relacionamento com o Bacci, Gianni era uma pessoa muito generosa (HAUS, 2012).

⁶¹ Walter Bacci faleceu há 30 anos e nada havia sido produzido sobre ele ou sua produção artística. A existência de dois trabalhos acadêmicos praticamente concomitantes: a tese de doutorado e minha própria dissertação, os dois ao mesmo tempo semelhantes e tão diferentes, explicam a carência de trabalhos acadêmicos sobre este artista em particular, além de também revelarem a necessidade de mais esforços com o intuito de cobrir aspectos ainda inexplorados da obra de Walter Bacci.

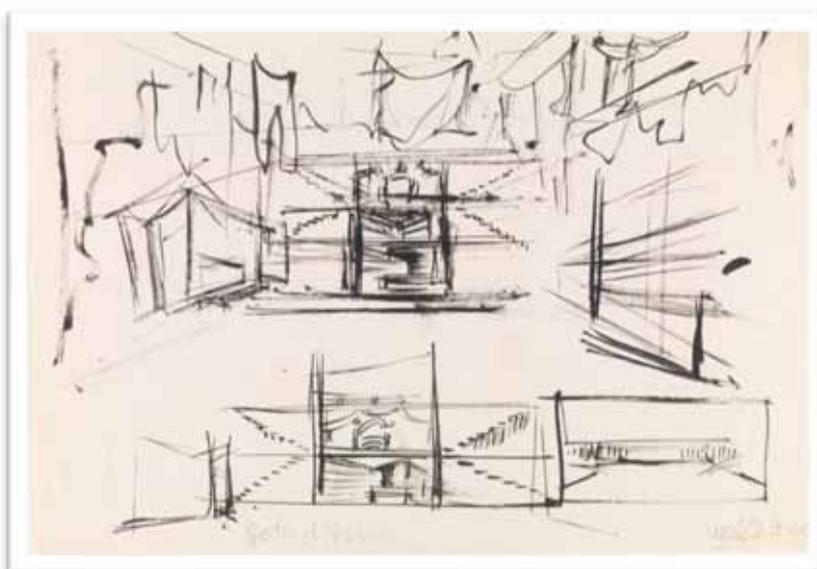
Não há, nos arquivos da Funarte, uma ordenação correta para os croquis que serão apresentados nesse capítulo (Bacci não os numerou, mas existe nos desenhos uma ordenação feita pelos arquivistas). Portanto, tomei como ordenação a inserção de elementos compositivos, e como a distribuição desses elementos colaborou com a fruição e recepção do texto para com os espectadores.

Ao falarmos da criação do cenário, podemos nos remeter ao que foi discutido no primeiro capítulo, com a cenografia de “Vestido de Noiva”. Ali se passavam três divisões psicológicas, numa mesma narrativa, aqui se passam diferentes ambientações em seus três andares.

Se as soluções cênicas de elenco não tinham a dimensão política como foco central, o grande elemento de realização cênica relacionado aos valores da cultura política comunista na peça foi o cenário. Os estudos de Walter Bacci, cenógrafo que assina o trabalho, mostram o zelo na busca pela melhor solução e, ao mesmo tempo, a atenção às demandas feitas no roteiro da peça com relação à ambientação geral da Vila do Meio-Dia e, especificamente, dos sets de ação das diferentes personagens (HERMETO, 2010, p.251).

As imagens apresentadas trarão possibilidades de análises que estão bem além do visível, do aparente, daquilo que se coloca como representação, figuração e expressão de uma possível realidade superficial ou mesmo profunda do que Bacci quis exprimir.

Fig. 59 - Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975.



Como podemos observar na imagem anterior, o método de composição e da sua estrutura de apresentação, entre forma e conteúdo, tem-se linhas limpas e leves que, aos poucos, vão obter intensidade e rebuscamento com a inserção dos elementos textuais na cenografia.

A cenografia estava muito ligada ao texto, era completa. Uma comédia de costumes na época de uma fase política muito conturbada no país, a ditadura. Com exceção da família do Creonte o restante eram pessoas humildes, moravam em conjuntos habitacionais. O cenário do Bacci passava com muita tranquilidade todas as questões políticas que rodeavam a peça, não era um cenário hermético, era facilmente compreensível pelo público. E se o diretor, nesse caso o grande Gianni Ratto gosta do cenário está tudo resolvido! (HAUS, 2012).

Sendo o objetivo atrair a atenção do expectador, a forma simples e resolvida será suficiente para tal compreensão.

Fig. 60 - Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

As linhas que antes eram limpas e leves, vão ganhando intensidade e rebuscamento. Um cenário considerado naturalista que ocupou todo o espaço do palco do Teatro Tereza Raquel, em 1975.

Era um cenário gigantesco e uma volumetria bem grande, pesava cinco toneladas! Com três pisos de madeira por onde passava toda a comunidade da favela. O piso de baixo com a casa da Joana, a casa do Creonte era no primeiro piso, suntuoso, para o homem poderoso. O cenário ocupou muita gente (cenotécnicos, carregadores) era vazado e tinha que ter o cuidado e segurança com os atores. Fomos muito audaciosos, eram mais de trinta pessoas no palco, para época era novidade! (HAUS, 2012).

A distribuição de varais com as roupas penduradas acima do palco causam uma dinâmica de movimento. O movimento instiga o olhar, faz percorrer todos os cantos da cenografia, “uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana que em parte se projeta, tanto psicológica quanto cinestésicamente, na informação visual estática” (DONDIS, 2003:80).

Para solucionar seu desenho Bacci fez uso de seu grande conhecimento da técnica do *silk-screen*, recriando em seus *panneaux* uma cidade para ser usada de pano de fundo aos elementos de composição de cena que serão inseridos.

Fig. 61 – Fotografia da peça Gota D'Água, 1975.



Fig. 62 – Detalhe fotografia da peça Gota D'Água, 1975.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Nas imagens anteriores conseguimos localizar a técnica que trouxe Bacci ao teatro e fez com que ele ficasse responsável por uma cenografia tão importante quanto à de “Gota D’Água”. A construção dessa composição do varal é de extrema importância para situar o espectador sobre a história que será narrada: a ambientação não se passa em qualquer lugar, mas sim na Vila do Meio-Dia, onde moram as lavadeiras.

A representação é a do contraste entre um ambiente popular, que ocupa a maior parte do espaço, e um espaço de elite no centro – em altura e extensão – do quadro. A composição do cenógrafo, em todos os estudos, chama atenção para os espaços pequenos e apertados da favela, de seus becos e guetos, do diálogo entre os vizinhos e de uma certa solidariedade *versus* o espaço amplo do trono, o soberano (HERMETO, 2010 p.253).

Fig. 63 - Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Ao adicionar a cor vermelha ao seu desenho, Bacci traz à tona a emoção e a vibração que o vermelho proporciona, a ideologia comunista, e a vibração que uma cor quente carrega consigo. A incompletude de seus croquis vai ganhando forma e dimensão do que virá a ser a cenografia finalizada. Em comum, temos os três planos: exatamente ao meio, temos a oficina de Egeu, como plano superior temos a cadeira suntuosa de Creonte; à esquerda, uma figura, que está localizada no espaço onde virá a ser o barraco da Joana.

Percebemos que os desenhos incorporam mais elementos, formando um diálogo profundo com o texto, demonstrando que a cenografia visivelmente acompanha a narrativa.

Fig. 64 – Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975



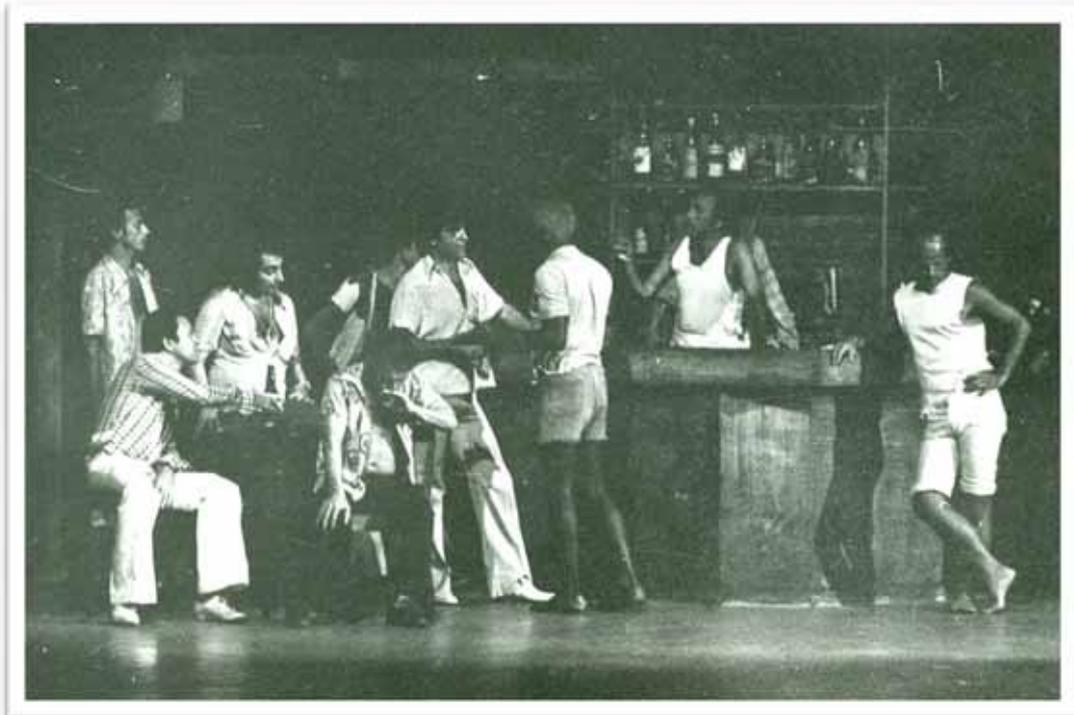
Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Fig. 65 - Gota D'Água, 1975.



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Fig 66 - Gota D'Água, 1975



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Todos apresentam o centro do palco, ao fundo, como ponto de fuga. Ali, no primeiro plano, o *set* da oficina de Egeu, que pode ser identificado pela mesa de trabalho; sobre esse, no segundo plano, o *set* de Creonte, no qual se encontra, exclusivamente, a cadeira/trono – em cumprimento às

recomendações de rubricas do roteiro. Em quase todos, o primeiro plano tem dois sets nas laterais: à direita, o bar, set dos vizinhos; à esquerda, uma casa desalinhada, o set de Joana [...]. Os estudos mostram algumas variações relativas à perspectiva. [...], nas demais os sets laterais do primeiro plano estão mais projetados para a frente do palco, o que, por um lado, dá maior sensação de profundidade, e, por outro, tira um pouco o foco dos sets centrais, deixando-os mais misturados ao conjunto. (HERMETO, 2010, p.254).

Aos poucos, vamos percebendo que um caminho está sendo traçado e que muitos elementos já foram agregados desde o primeiro esboço; a linha limpa do desenho inicial vai ganhando rebuscamento, os varais já não são tão nítidos quanto os presentes no primeiro croqui. Provavelmente, Bacci já estivesse envolto pela aura do tema da peça. Os ambientes se ocultam e tudo vai ficando amalgamado, como na favela, onde não se tem certeza quando começa a casa de um e termina a casa de outro.

O seu traço em nanquim vai ganhando tensão e relaxamento e busca o olhar do expectador para o centro da ação. Na figura 67, temos o que considero o transbordar de seu processo criativo, quando todos os elementos vêm à tona antes de surgir a reflexão para um desenho final.

Fig 67 - Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975



Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Em seus croquis, percebemos a grande força expressiva que esses desenhos carregam, bem como as composições dos traços em sua rapidez do gesto. Tudo

aquilo que existia em sua mente, finalmente vai ganhando corpo. Há uma força e é exatamente o que se percebe ao se olhar pela primeira vez esses croquis, pois a dinâmica de seu gesto é decisiva e tem um objetivo final.

O equilíbrio e o nivelamento das imagens criam tensões na composição, deslocando o olhar e criando deslocamentos geométricos. Apesar de o olhar do observador ir direto ao ponto geométrico e que, nesse caso, também é o centro perceptivo, os elementos que são colocados ao redor do croqui deslocam o olhar do observador para o seu entorno. A disposição dos pesos da imagem mostra extremo equilíbrio, havendo quatro grandes elementos de cada lado do cenário e, centralmente, outros quatro elementos. Há um balanço na distribuição das massas, o que acarretará numa distribuição do elenco de forma mais harmônica.

E, como elemento final desta narrativa de construção plástica, temos o croqui abaixo (fig 68), no qual as cores são incluídas na finalização do processo de criação da cenografia.

Fig. 68 - Croqui de cenário da Gota D'Água, 1975



Gota D'Água, 197579 - Acervo CEDOC FUNARTE/RJ

Nele, a única imagem finalizada e com trabalho de cores, fica clara a composição em três planos, com construções em toda a extensão, nos dois primeiros, e apenas nas laterais do terceiro, em cujo centro projetam-se imagens urbanas e varais de roupas. Os varais, também nos sets laterais do segundo plano, mostram vida nos ambientes e os caracterizam como residências. Os guarda-corpos, junto com as pilastras, que não constavam

dos estudos e, certamente, compõem o desenho final por uma questão de segurança do elenco durante a movimentação cênica, dão certo ar clássico à arquitetura projetada. Os sets laterais são ligeiramente projetados para frente, ampliando a noção de perspectiva e construindo o ponto de fuga nos dois sets centrais. Nas laterais, as escadas que permitem o acesso entre um plano e outro compõem a ambientação dos sets populares, dando uma ideia de trânsito livre entre as residências. O set central, que representa o poder, não tem escada de acesso direto, o que lhe dá um aspecto de maior privacidade, embora ele não tenha paredes laterais que o separem dos demais. A distinção entre um e outros se faz apenas por meio da decoração, das cores e da iluminação dos ambientes. No centro, a oficina de Egeu no primeiro plano apresenta a bancada de trabalho e um grande armário na lateral, tudo em cores amadeiradas. Acima dele, a cadeira/trono de Creonte, em tons de vermelho e dourado, imponente, é o ponto mais iluminado do cenário. O poder econômico sobre o trabalho, o capitalista sobre o proletário. No lugar de poder, opulência e prazer; no do trabalho, simplicidade e disciplina. Neste projeto de cenário, a inegável importância dada aos espaços de ação de Creonte e Egeu em todos os demais fica ainda mais evidente pelo jogo de cores e luzes que mostra os sentidos simbólicos de cada set (HERMETO, 2010, p.254).

Apoiando-me na análise da citação anterior, a narrativa plástica do que, provavelmente, foi a mais significativa criação de Bacci no teatro seguiu parâmetros muito bem delineados, tentando conjugar aspectos técnicos (circulação, segurança dos atores) com aspectos puramente cênicos e estéticos, visando transmitir ao espectador a dimensão de uma obra clássica ambientada em uma favela carioca. Os planos do cenário buscam transmitir a sensação de hierarquia social da Vila do Meio-Dia. As relações de poder que se estabeleceram na trama são possibilitadas ou dificultadas pelas escadas e acessos diretos e indiretos aos vários planos. Porém, um elemento que pode ser considerado realmente inovador nessa cenografia (para a montagem de 1975 a 1977) foi a introdução de um novo modo de deslocar a atenção da plateia para os planos superiores do cenário, mesmo quando ocorriam simultaneamente cenas no botequim (que estava na porção em primeiro plano à esquerda) ou no barraco da Joana (que se localizava no lado oposto do palco, na porção direita). A maneira como Walter Bacci construiu o cenário forçava os atores a deslocamentos constantes no palco, levando assim o olhar dos espectadores consigo, o que se mostrou uma dinâmica inovadora nos teatros brasileiros.

As duas montagens de “Gota D’água”, a primeira realizada em dezembro de 1975 e a segunda em abril de 1977, podem ter assumido significado muito mais simbólico do que sua simples encenação sugeria, pois sinalizou mudança dos ventos em direção ao processo de abertura política, culminando com a promulgação da Lei de Anistia, em 1979, e pondo fim ao regime militar, em 1985. “Gota D’água”

recebeu os prêmios Molière, APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), Troféu Mambembe e Prêmio MEC.

Tudo está na natureza encadeado e em movimento – cuspe, veneno, tristeza, carne, moinho, lamento, ódio, dor, cebola e coentro, gordura, sangue, frieza, isso tudo está no centro de uma mesma e estranha mesa. Misture cada elemento – uma pitada de dor, uma colher de fomento, uma gota de terror. O suco dos sentimentos, raiva, medo ou desamor, produz novos condimentos, lágrima, pus e suor, mas, inverta o segmento, intensifique a mistura, temperódio, lagrimento, sangalho com tristeza, carnento, venemoinho, remexa tudo por dentro, passe tudo no moinho, moa a carne, sangue o coentro, chore e envenene a gordura: você terá um unguento, uma baba, grossa e escura, essência do meu tormento e molho de uma fritura de paladar violento que, engolindo, a criatura repara o meu sofrimento co'a morte, lenta e segura. Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Até agora eles estavam comandando o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando, recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero saber se eles resistem à surpresa, quero ver como eles reagem à ressaca. Meus filhos, vocês vão lá na solenidade, digam à moça que a mamãe está contente tanto assim que lhe preparou este presente pra que ela prove como prova de amizade. Beijem seu pai, lhe desejem felicidade co'a moça e voltem correndo, que eu e vocês também vamos comemorar, sós, só nós três, vamos mastigar um naco de eternidade." (BUARQUE; PONTES, 1975)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de contribuir para a historiografia do Teatro Brasileiro ao abordar uma temática pouco aprofundada pelos pesquisadores.

Durante o processo de desenvolvimento deste trabalho, a escassez de material sobre a vida de Walter Bacci foi recorrente, deixando, a partir desta pesquisa de mestrado, uma modesta, porém importante fonte para futuros pesquisadores.

É indispensável realizar uma investigação nos bastidores dos espetáculos, registrando as múltiplas visões daqueles que fizeram parte da construção espetacular, pois eles estão na periferia das pesquisas acadêmicas. Destaco também a importância do trabalho desenvolvido por algumas instituições que preservam parte da memória dos acontecimentos teatrais, pois a experiência adquirida nesses locais foi fundamental para dar prosseguimento a outras pesquisas que serão realizadas futuramente no universo acadêmico.

É preciso investigar mais a fundo a relação artes plásticas versus artes cênicas na obra de Bacci, e esse momento de transição como um marco em sua trajetória artística. Torna-se fundamental discutir a contribuição de Bacci tanto para o teatro quanto para as artes plásticas, e situá-lo na linha de produção artística brasileira, já que pesquisas e publicações acadêmicas específicas sobre ele, até o presente momento, não foram desenvolvidas. Os resultados dessa pesquisa poderão ser aplicados em posteriores consultas à área das artes cênicas, especialmente as relacionadas à construção da linguagem visual pelo viés das artes plásticas, e por um conhecimento mais aprofundado do figurino e da cenografia de uma geração que foi reprimida em suas expressões artísticas. O resgate da obra plástica de Walter Bacci virá a ser mais um elemento que ajude a compor a pesquisa sobre esse recém-encerrado capítulo da história artística e cultural brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história da arte no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes (Coleção Tópicos), 2008.
- BRITO, Ronaldo. **Espaço da arte brasileira - Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- CAMARGO, Carlos A. A. **Do lugar de onde se vê: aproximação entre as artes plásticas e o teatro**. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- COLLINS, Jane; NISBET, Andrew. **Theatre and performance design: a reader in scenography**. New York: Routledge, 2010.
- COSTA, Cacilda T. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2009.
- COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- EBRAHIMIAN, Babak. **Sculping Space in the Theater**. Conversations with the top set. light and costume designers. United Kindon: Focal Press, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP. 2009.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, Alegoria Alegria**. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militancia: a intenção do popular no engajamento político**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GONCALVES, Lisbeth. Ruth. Rebollo. **Arte Brasileira no Século XX**. São Paulo: IMESP, 2007.
- GOMBRICH, Ernest H. **A História da Arte**. 16ª Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, J. R.; ALVES DE LIMA, M. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MAGALDI, Sábado. **Teatro Sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MICHALSKI, Yan. **Teatro e Estado**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- MICHALSKI, Yan (org). **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- NERO, Cyro D. **Cenografia – uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2010.
- NERO, Cyro D. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Senac São Paulo; São Paulo: SESC SP, 2009.
- NOVAIS, Adauto. **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004.
- PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1996
- PEIXOTO, Fernando. (org.) **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX - Yan Michalski**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PEIXOTO, A. G. Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- PEIXOTO, A. G. Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- PEIXOTO, A. G. Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- PEIXOTO, A. G. Fernando. (org.) **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RIOS, Jefferson Del V. N.. **O teatro de Victor Garcia: a vida sempre em jogo**. São Paulo: Edições SESCSP, 2012.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.
- RATTO, Gianni. **A mochila do mascate. Fragmentos do diário de bordo de um Anônimo do século XX**. São Paulo: Hucitec, São Paulo, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROUBINE, Jean J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4ª ed. São Paulo: FAPESP, 2004.
- SOUZA, Milandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1968. Rio de janeiro 2ª volume

Dissertações e Teses

- BARBOSA, Luís Nelson. **Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biografo da emoção**. Tese/Doutorado. São Paulo: FFLCH USP, 2008.
- FILHO, Carlos Eduardo S. C. **Gianni Ratto: Artesão do Teatro**. Dissertação/Mestrado. São Paulo: ECA USP, 2007.

HERMETO, Miriam. **'Olha a Gota que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. Tese/Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Catálogos

DIAS, José. Exposição: **Cenografia, a arte de José Dias**. Caixa Cultural São Paulo, 2008.

IMPÉRIO, Flávio. Exposição: **Flávio Império em Cena**. SESC Pompeia SP, 1997

Programas de Espetáculos

FERNANDES, Millôr. **LIBERDADE, LILBERDADE**. Folder. Programa do espetáculo, apresentado no Teatro de Arena de Copacabana em abril de 1965. Rio de Janeiro/RJ

Periódicos

MOSTAÇO, Edelcio. **O Balcão. Palco e Platéia**. São Paulo, ano 1, n. 4, p. 49-54, dez. 1986.

ANEXOS**ANEXO A**

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
CENTRO DE ESTUDOS NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

WALTER BACCI DOA SEUS TRABALHOS EM
PARA O PROJETO MEMÓRIA DAS ARTES

O artista plástico Walter Bacci é o mais recente doador do Projeto Memória das Artes Cênicas. Sua doação retrata justamente o período - de 1962 a 1975 - em que trabalhou para o Teatro Brasileiro de Experimentação, onde fez desenhos, adereços, figurinos e cenários, entre os quais, aquele idealizado para a montagem de "Se Correr, o Bicho Pega, Se Ficar, o Bicho Come", de Vianinha e Ferreira Gullar. Seu trabalho em "Gedon", de Molière, lhe valeu uma bolsa de viagem à Europa, em 1968, sob os auspícios da Aliança Francesa.

BACCI: DA NACIONAL AO CARNAVAL

Nascido há 55 anos em Ibirã, São Paulo, Walter Bacci estudou teatro na Escola Nacional de Belas Artes - e Cenografia, com Sérgio Porto (no antigo SNT) e com Gianni Ratto (no Teatro dos Sete). Fez figurinos e cenários de balé ("Ritual nas Trevas", Teatro Novo), participou do carnaval de 1977, quando criou treze tótems de madeira para a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Bacci quebra com a rotina da vida artística, da qual se afastou há quase dez anos. E espera que os trabalhos que doou - mais que ao registro e à preservação da memória cênica - se prestem à pesquisa dos novos profissionais de teatro. Este, aliás, é um dos principais objetivos do Projeto Memória das Artes Cênicas, idealizado por Carlos Miranda, Presidente do INACEN. Após oito anos de existência, o Projeto continua aberto às doações e atendendo aos interessados, de segunda a sexta, das 10 às 18 horas, na Avenida Rio Branco, 179 - 4º andar - Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1986

ANEXO B

WALTER BACCI

- 1931 - Nasceu a 7 de janeiro, em Ibirá, Estado de São Paulo
- 1954 - Curso de Pintura, na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (1954-1957)
- 1954 - Curso de Azulejaria, na Escola Nacional de Belas Artes, Rio Janeiro
- 1955 - Estuda Cenografia, no Serviço Nacional de Teatro, com Santa Rosa.
- 1962 - Estuda Cenografia, no Curso de Teatro do Teatro dos Sete, com Gianni Petto

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 1961 - "Tecido pintado". Galeria Macunaíma, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- 1964 - "Tecido pintado". Chica da Silva, Rio de Janeiro
- 1965 - "Tecido pintado". Galeria Mobilinas, São Paulo
- 1967 - "Tecidos pintados". Sembaqui, Niterói
- 1970 - "Tecidos pintados". Torre Arquitetura, Rio de Janeiro
- 1972 - "Lons pintadas". Chica da Silva, Rio de Janeiro
- 1973 - "Pintura sobre tecidos". Fundação Cultural do Espírito Santo, no Teatro Carlos Gomes, Vitória
- 1978 - "Tecidos pintados". Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cabo Frio
- 1979 - "Pannos". Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro
- 1979 - "Ato de estemper". Centro de Atividades do SESC-Niterói.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- 1965 - "Tecidos pintados". Escola Israelita Brasileira Scholem Aleichem, São Paulo

- 1965 - "Tecidos pintados". Ia. Bienal de Artes Aplicadas, Punta del Este, Uruguai

PARTICIPAÇÃO EM FEIRAS

- 1974 - Decoração ambiental para a Feira da Bahia, Palácio das Convenções, São Paulo
- 1979 - Estamparia para Coleção de Inverno da Chuka, na Janeiro Fashion Show, Rio de Janeiro
- 1979 - Desenhos para estamparia da Chuka. FENIT, Palácio Anhembi, São Paulo

TEATRO

CENÁRIO, FIGURINOS, MÁSCARAS E ADEREÇOS

- 1962 - ACESSÓRIOS para "Cia. Século XX de responsabilidade Ltda." Texto de Cecília Prada, Franz Kafka, Jacques Prevert e outros. Direção de Jaci Hargreaves. Grupo Contacto
- 1963 - FIGURINOS para "As famosas asturianas", de Augusto Boal, base em Lope de Vega. Direção de Yan Michelski. Teatro da BIBSA. Teatro Municipal de Niterói; Teatro Jovem
- 1964 - FIGURINOS para "A história de muitos amores", de Domingos de Viveiro. Teatro Maison de France
- 1964 - FIGURINOS para "Diário de um louco", de Nicolas Gogol. Direção de Ivan de Albuquerque. Teatro do Rio
- 1964 - CENÁRIO E FIGURINOS para "George Dandin", de Molière. Direção Paulo Afonso Grisolli. Comédiens de L'Orangerie. Teatro da Aliança Francesa
- 1964 - FIGURINOS E ACESSÓRIOS para "Se correr o bicho pega se ficar o bicho come", de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Direção de Gianni Retto. Grupo Opinião. Teatro Opinião

- 1967 - Execução de MÁSCARAS para "O Coronel de Macambira", de Joac
Cardozo. Direção de Amir Haddad. Teatro Universitário Caric
TUCA-Rio. Teatro República; Teatro Ginástico
- 1968 - FIGURINOS para "Balé", de Máximo Gorki. Direção de Gianni f
Teatro Novo
- 1968 - CENÁRIO E FIGURINOS para o balé "Ritual nas trevas". Música
Piero Piccioni. Coreografia de Arthur Mitchell. Teatro Novo
- 1975 - CENÁRIO E FIGURINO para "Gota d'água", de Chico Buarque de
lenda e Paulo Pontes. Direção de Gianni Retto. Teatro Tere
nel
- 1977 - Concepção e execução de 13 FIGURAS TOTÊMICAS, baseadas nos
tuais afro-brasileiros (candomblé), para a Escola de Samba
dêmicos do Salgueiro

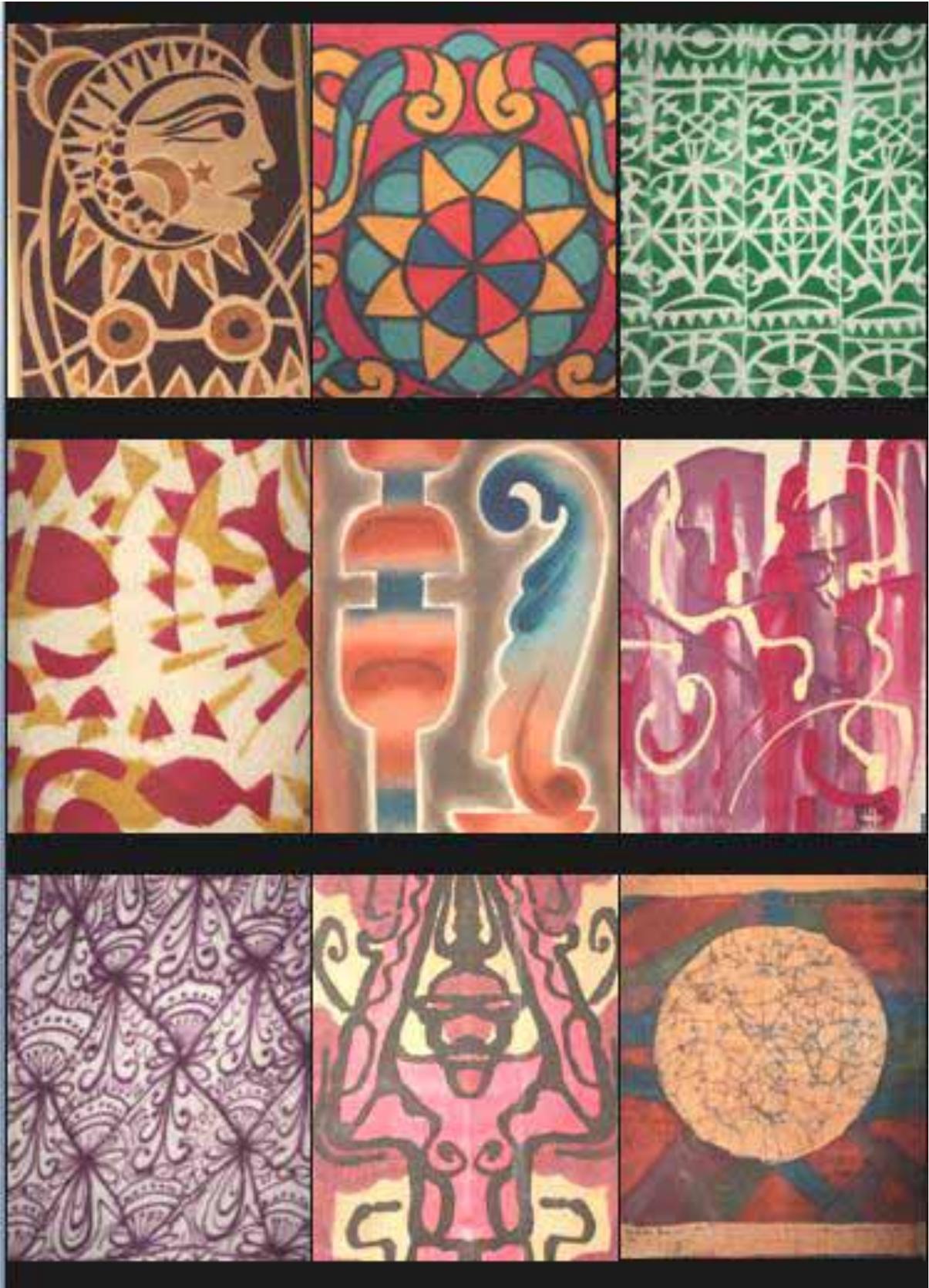
PRÊMIOS

- 1964 - Bolsa de Viagem à Europa, da Aliança Francesa do Rio de Ja
pelo cenário e figurinos de "George Dandin", de Molière
- 1965 - Menção Honrosa na Ia. Bienal de Artes Aplicadas, em Punta
Este, Uruguai

ENSINO

- 1979 - "Curso de Estampagem em Tecidos", no Centro de Atividades
SESC, Niterói

ANEXO D



ANEXO E

galeria mobilínea

rua augusta 875 tel 25 4210 são paulo

novembro - dezembro 1964
abertura 23 de novembro às 18,30 hs.
exposição de lonas pintadas de



TAPEÇARIAS DE WALTER BACCI

As obras de Walter Bacel, brasileiro filho de italianos, fogem e se recusam (graças a Deus) a qualquer definição de caráter estético ou de ordem prática. Se as chamamos de tapeçarias, é mais por um instinto tranquilizador do que por uma exigência imperiosa.

Na realidade as telas de Walter poderão ser penduradas numa parede, postas ao lado de uma cerâmica, guardadas com uma coleção de gravuras, emolduradas, encaixadas no painel de um móvel ou colocadas sob o vidro de uma mesa. Elas estão aí, resplandecentes, convite a um prazer singelo, luminosas em sua concepção formal, ricas de sabedoria técnica e, todavia, puras. Elas entram em nossa vida

com a candura de um canto popular cujo tema nunca esqueceremos nem nunca nos cansará.

É fácil perceber as raízes que alimentam a obra de Walter. Mas o humo desta linguagem formal é filtrado e sublimado num resultado que tem o mesmo fascínio do instrumento que o homem constrói para realizar seu trabalho.

Walter ama seus instrumentos. Artesão filho de artesão, transforma seu instrumento em obra de arte.

Artesão e artista são sinônimos. «Artífex», o que exerce uma arte. Walter, artista-artesão. Não são muitos, não, os de verdade. Mas os que o são, são os melhores.

Gianni Ratto

ANEXO F

Entrevista Max Hauss (1935-2013) dia 20 de junho de 2012 no Rio de Janeiro

O Bacci não era um cenógrafo era um artista plástico. Ele conheceu um grupo teatral em Niterói do qual o diretor era Paulo Afonso Grisolio, acredito que foi assim que ele chegou no Teatro Casa Grande.

Quando estávamos para montar o espetáculo a Gota D'Água, do Paulo Pontes e do Chico Burque ele foi indicado pelo Gianni Ratto, que já era cenógrafo, diretor e uma pessoa de teatro. Gianni deu apoio, apontou o que poderia ser feito na cenografia.

Bacci não se relacionava muito com o elenco, muito tímido, ia aos ensaios e ficava na dele, não era uma pessoa do nosso cotidiano. O Ratto tinha o melhor relacionamento com o Bacci, Gianni era uma pessoa muito generosa e de profundo conhecimento, e de uma raiz teatral muito forte.

Um texto passado em uma camada popular pedia aquele figurino muito despojado. Era um cenário gigantesco e uma volumetria bem grande pesava cinco toneladas! Com três pisos de madeira por onde passava toda a comunidade da favela. O piso de baixo com a casa da Joana, a casa do Creonte era no primeiro piso, suntuoso, para o homem poderoso. O cenário ocupou muita gente (cenotécnicos, carregadores) era vazado e tinha que ter o cuidado e segurança com os atores. Fomos muito audaciosos, eram mais de trinta pessoas no palco, para época era novidade!

A cenografia estava muito ligada ao texto, era completa. Uma comédia de costumes na época de uma fase política muito conturbada no país, a ditadura. Com exceção da família do Creonte o restante eram pessoas humildes, moravam em conjuntos habitacionais. O cenário do Bacci passava com muita tranquilidade todas as questões políticas que rodeavam a peça, não era um cenário hermético, era facilmente compreensível pelo público. E se o diretor, nesse caso o grande Gianni Ratto, gosta do cenário está tudo resolvido!

Foi um grande sucesso, além de ter o nome do Chico Buarque - porque o Paulo Pontes queria uma pessoa conhecida para ajudar a comercializar a peça – ela tinha um sentido político e chamou a atenção do grande público.

ANEXO G

Entrevista realizada com Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira e seu esposo Fernando Madeira, em Brasília no dia 03 de dezembro de 2012.

Angélica: Conheci o Walter através do arquiteto Boris irmão do Gastão (Manoel Henrique), todos artistas, amigos de São Paulo. Gastão foi colega de turma do Walter na faculdade de Belas Artes.

Conhecemos o Walter em Piratininga (RJ), e logo ficamos amigos. Isso aconteceu quando nos mudamos para Piratininga em 1971. Em 1970 foi o auge da produção do Walter. Nos fins de semana recebíamos muitos amigos e íamos até Tribobó buscar o Walter para passar o dia com a gente.

Quando nos mudamos para Paris de 1974 a 1979, nos comunicávamos com o Walter de vez em quando através de uma carta ou outra. Quando vim para ao Brasil nos vimos, e ele já havia mudado para Pedro Américo. Depois que voltamos ao Brasil, ele vinha nos visitar aqui em Brasília. Quando íamos a Niterói entrávamos em contato com ele, e sempre nos encontrava onde estivéssemos.

Quando nos mudamos para Paris a casa de Piratininga ficou com os amigos dele, mais um arquiteto. Eram em três e o Walter continuou frequentando a casa. Ele ficou muito triste quando vendeu pois tinha muito vínculo, tinha a marca dele, papel recortado, impressões nas paredes. Temos um objeto dele na casa de chácara que é uma espécie de tabua com uma escova de dentes.

Das produções de Walter, eu pude ver o Bicho (Se correr o Bicho pega, Se Ficar o Bicho Come), mas antes de conhecê-lo e adorei!

Fernando: Quando me formei em 1962, e morei em muitos lugares. Quando fiz concurso morei dois anos com o Boris. Já conhecíamos o Walter de nome, porque o Boris sempre falava do Walter, porém levou algum tempo para nos encontrarmos. Sempre nos falava que era um cara bacana, e que produzia coisas muito bacanas. Porém se mudava demais e nunca tinha a oportunidade de encontrá-lo.

Angélica: O Walter sempre teve uma vida reservada, tímido. Gostava de viver isolado. Uma vez ele nos disse que gostava de ir ao Botequim ao lado porque ficava dias sem ouvir a própria voz. Ele gostava muito dos gatos, tinha apenas um de estimação, mas alimenta todos os gatos de rua para os gatos aparecerem. Dizia

que as pessoas achavam que gato era bicho doméstico, mas não, gato só vinha para casa por interesse por comida, não tinha nada de apego. Ele gostava muito da personalidade do gato.

Aconteceu um episódio em um carnaval. Passamos dois carnavais juntos, um deles em Piratininga mesmo, ele decorou a sala toda, fez fantasias para todos. Trabalhamos o dia todo nas fantasias e acabamos em um banho de mar á fantasia. No outro dia fomos ver a escola de samba, e quando chegamos no centro nos perdemos e voltamos pra casa.

Lembro de um jantar que ele fez na casa dele com uma salada de soja que era uma delícia, ele tinha muitas habilidades. Morava em uma casa toda arrumada, a varanda era toda estampada. Onde ele trabalhava ele imprimia tinha um balcão com coisas espalhadas, mas era a oficina dele, o resto tudo arrumado.

Quando voltamos uma vez da França em 1976, participamos de uma festa ele estava presente, mas todo reservado. Tínhamos uma amiga Samira, e ela me chamou a atenção falando que o Walter meu amigo estava um pouco isolado, que eu deveria conversar com ele, ai fiquei ao lado dele. Depois nesta mesma viagem fui até a casa dele, fizemos uma noitada e cantamos samba e marchinha até de manhã. Era verão, e um pessoal meio sisudo os amigos em comum e essas pessoas eram todas minhas amigas do tempo que trabalhei no Centro Educacional de Niterói, onde todos os professores eram escolhidos a dedo inclusive na parte de arte, e apresentei o Walter a algumas amigas.

Me recordo muito dele falando pra mim que não era mais muito jovem, que ele não tinha mais a disposição, de colocar um portfólio em baixo do braço e sair para as galerias, mas que tinha que viver do trabalho dele, apesar das dificuldades. O tipo de arte que ele fazia, era algo que todo mundo gostava e era utilitário. Então as pessoas compravam porque era útil e muito lindo. Ele sentia muito prazer quando ele nos mostrava e nós elogiávamos o trabalho dele, e sempre estava com os olhos brilhantes, o que a coisa de uma vida interior.

Walter gostava muito de filmes, assistíamos alguns juntos. Dois filmes assisti por influência dele, um deles foi o Lua de Mel de Assassinos do Leonard Kastle. Ele gostava muito de Zé Fidélis, gostava muito de ópera. Ficava com o rádio ligado ouvindo ópera sempre. Os dois que nos apresentaram Walter eram descendentes de Italianos e ouviam muita opera.

Também não gostava de conversar apenas sobre arte e cinema, ele conversava sobre tudo, dava palpites. Por isso que eu acho que quando ele ia para Piratininga eram dias alegres, era muito agradável tudo aquilo. Porém sempre muito discreto, sobretudo acredito que o Walter era uma pessoa muito humana, prestativo preocupado, ligado com o cotidiano e tinha sensibilidade. Ele era introspectivo com relação a ele, mas atento aos movimentos das pessoas que estavam em volta.

Ele fez uma viagem para a Itália, pois ele queria conhecer seus antecedentes, mas parece que foi uma decepção, conheceu todas as cidades que queria, mas não foi da maneira como ele esperava.

O Walter como artista não teve reconhecimento, mas ele teve outra postura diante disso.

Lembro-me de uma vez que usei um vestido com elementos afros em Paris, todos ficavam olhando, admirados. E eu sempre pensava: Quando uso esse vestido o sol nasce! Um amigo português uma vez me disse: “Esta roupa que você usa é mais bela que muitos quadros que as pessoas colocam na parede”. Eu nem imagina que estava vestindo obras de arte!

Ele vestia uns sapatinhos de papel nos dedos, colocava um *panneaux* na mão e fazia como uma bailarina, as crianças ficavam encantadas! Quando a minha filha Mariana nasceu, ele fez o enfeite de porta, dois iguais. Tenho um, mas o outro não sei onde foi parar.

Quando voltamos ao Brasil, ele trouxe duas malas cheias para Brasília e fizemos uma exposição no nosso apartamento na Colina Penduramos no teto, ficou lindo e ele vendeu muito. Walter tem um vocabulário que se repete e que ele combina com outras formas e elementos vindo de outras tradições e traduz em uma riqueza de estampas. Temos um amigo que tem um quadro lindo do Walter e mantém até hoje na casa dele, em umas das cartas ele me perguntou como tinha ficado o quadro e se Geraldo tinha gostado. Isso foi na década de 80.

Temos um amigo que tem um quadro lindo do Walter e mantém até hoje na casa dele, em umas das cartas ele me perguntou como tinha ficado o quadro e se Geraldo tinha gostado. Isso foi na década de 80.

Quando Walter faleceu eu estava nos Estados Unidos, encontrei com ele uma semana antes de embarcar, fui com ele até o ponto de ônibus e ele sempre com uma bolsinha com as suas artes para venda. Mandeí um cartão pra ele muito bonito, grafitado. E escrevi que queria um favor dele tirei as medidas do apartamento, mas

acredito que ele recebeu o cartão já no hospital. Eu não sabia que ele estava com AIDS, em novembro quando ele encontrou comigo ele já estava doente, mas eu não sabia. Naquela época não existia muito recurso e jeito para a doença.

Fernando: Ele trabalhava muito, lembro de uma vez que Walter comentou que havia quinze dias que não saía de casa, ficava lá, pintando.

Foi uma amizade longa de trinta anos, estivemos juntos mesmo longe, juntos.

ANEXO H

Entrevista Telma Portugal (1937) dia 12 de agosto de 2013.

Ele era muito ligado à família, mas tinha o outro lado, muito brincalhão e piadista. Com as pessoas da Escola de Belas Artes, era outra vida dele. Era uma vida sem preconceito onde ele podia ser ele mesmo, e todo mundo podia, muito natural. Ele era assim e pronto (falando do fato de ser gay). Podia ter olhos azuis ou verdes, mas ele era assim e do jeito que era a gente gostava. Em casa podia até ficar isolado, mas conosco era brincalhão!

Morávamos em Niterói e ele vinha nos ver, era uma casa grande onde eu recebia pessoas. Volta e meia ele aparecia por lá e pintava. Nós nos mudamos muito, mas o Walter estava sempre em casa.

Lembro que ele fez uns panos para dividir os ambientes de uma feira sobre a Bahia por volta 1971 em São Paulo, acho no Anhembi. Ele produzia muito. Tenho um pano grande, que uso como toalha de mesa sempre que recebo alguém especial. O Walter deve ficar orgulhoso com isso. Era uma briga com meu ex-marido (Gastão), por que eu queria lavar e ele não deixava. Mas eu lavava frequentemente, as cortinas e os jogos de toalhas de mesa porque eu gostava de ver a casa enfeitada, mas do uso muitos já perderam a cor e hoje guardo alguns com muito carinho.

Ele trabalhava muito com aquelas máscaras vazadas, mas nunca acompanhei um processo, mas me lembro de ver algumas vezes ele preenchendo com tinta seus *panneaux*, e ele fazia tudo num quartinho pequeno da sua casa.

Eu fui na montagem da Gota D'Água que ele fez o cenário e o figurino, e me lembro até hoje. Era muito lindo, deslumbrante!

ANEXO I

Entrevista Alexandre Bacci (1971) dia 09 de fevereiro de 2013.

Walter Bacci era meu tio, o irmão mais de novo de meu pai, Renato Bacci. Como eu me lembro do meu tio? Ah! Depende da época. Quando pequeno, via meu tio como alguém absolutamente alheio a tudo. Eu o via quanto visitávamos os parentes em Tribobó, anualmente. As primeiras lembranças que tenho dele são de uma casa muito antiga, em uma espécie de vila, se não me engano no catete, ou no Flamengo, lá no Rio de Janeiro. A casa era cheia de objetos relacionados à arte, livros e uma mesa com muitos recortes e pincéis e latas de tinta. Dezenas delas e deles. Chegava até a ter medo dele porque ele não conversava com a gente (as crianças) e quase nunca sorria.

Essa impressão mudou quando fomos visitá-lo em uma casa em Piratininga, uma praia em Niterói. Não me lembro se ele morava lá, ou se estava passando um tempo por lá, só sei que a casa me passou uma impressão muito positiva, alegre. Eu era muito novo, mas lembro de pinturas muito coloridas pelas paredes e uma espécie de mosaico (eu acho). Lá ele parecia mais relaxado, mais comunicativo...ia com a gente para a praia para pegar tatuí (uma espécie de camarão).

As lembranças posteriores já eram da casa e ateliê dele em Tribobó, mas aí acho que eu já estava com uns 10 anos de idade. Eram três casas de meus parentes e em uma delas ele morava, na parte de baixo da casa. Eu quase nunca ia lá, acho que não mais por medo dele, mas porque eu sabia que não era meu território. Só de vez em quando íamos e me lembro que toda a casa, sem exceção, era coberto de arte, principalmente os moldes de papel. Não papel fino, nem cartolina, era uma espécie de cartolina fina. E de novo livros, muitos livros. Em algumas poucas ocasiões ele nos deixava brincar com os moldes. Pintávamos corujas, grandes e redondas faces sorridentes que lembravam astros, samurais, muitos peixinhos (risos.). Acho que ele queria saber se alguém de nós levava jeito para a arte...parece que não (risos).

Naquela época já estava entendendo que ele era diferente, quase uma entidade, um artista, por isso a distância que ele mantinha de todos. Ainda achava ele meio estranho, mas não tinha medo não.

Também naquela época aprendi a identificar o trabalho dele por todas as casas de nossa família. Em nossa casa em São Paulo haviam almofadas, *panneaux*, vestidos, quadros, detalhes em roupas, não lembro direito se eram em algumas golas ou barras de camisas e vestidos. Nas casas dos parentes no Rio de Janeiro então nem se fala. Tudo tinha a marca Walter Bacci. Até no banheiro com suportes para papel higiênico. Na cozinha com aqueles paninhos para apoiar panelas quentes, brinquedos para crianças...tudo o que se possa imaginar, inclusive os quadros nas paredes, alguns bem grandes e sempre muito coloridos.

Eu me lembro de uma passagem curiosa sobre ele. Em um belo dia apareceram os caras da prefeitura para vacinar os cães e gatos contra a raiva. Meu tio tinha muitos gatos e ele foi trazendo um por um para a calçada para vacinar. Foi uma farrá. Os gatos fugiam e ele ia atrás dos gatos...e as crianças também. Rimos muito. Acho que foi o dia que vi o meu tio mais alegre. Era muito raro ver ele tão alegre. Parecia que ele estava sempre com um sofrimento no peito, uma angústia.

A outra passagem que lembro foi um pouco diferente. Dessa vez eu já morava lá. Passei um ano por lá, no ano de 1986. Ele não tinha telefone e foi fazer uma ligação na casa da minha tia. Estávamos todos na sala assistindo televisão e ele falando ao telefone no canto da sala, bem baixinho e tentando ser discreto. De repente ele estoura...dá um grito bem agudo...diferente...irritado. Começa a discutir com uma voz bem afetada com a pessoa e todos nós estranhamos muito porque ele nunca havia se comportado daquele jeito com ninguém. Daquela vez me lembro de também mudar um pouco meus conceitos sobre meu tio. Percebi que poderia haver um monte de sangue quente naquelas veias (risos).

Ah! Me lembro de mais uma coisa, no ano de 1987 meu pai morreu e ele veio para São Paulo para o enterro, mas quase não lembro dele no funeral. Logo depois começaram a aparecer as notícias que ele estava muito doente e que a situação era muito séria. Falaram em uma infecção pulmonar, mas ninguém deu mais nenhum detalhe da condição dele, e logo depois veio a notícia da morte. Acho que em 1988.

Gosto de imaginar Walter como uma serpente de duas cabeças ou como um esfinge que guarda um segredo.

ANEXO J

Entrevista Évelin Bacci (1970) dia 20 de março de 2014.

As lembranças são as mais doces e saudosas possíveis. Marca um tempo de recordações e de aprendizagens diversas, por conta do tio Walter ser uma pessoa muito inteligente, muito criativo, de gostos singulares e próprios. Nem tinha me dado conta que aprendi a olhar diferente a partir do que ele me propunha a enxergar. Nunca o óbvio, isso é fantástico e acredito carregar até hoje na vida! Cozinhas muito bem, e inventava cardápios exóticos. Amava ficar no atelier/casa dele, todas as paredes expressavam a sua criatividade e personalidade. Cada canto era especial. Ele lia muito e a sua estante era riquíssima de diversidades, dava para viajar pelo mundo todo. O trabalho que fazia em tecido, sempre nos presenteava (eu e a Érica). Falar desse meu tio que faz tanta falta, trouxe-me neste exato momento, emoções e sentimentos ora guardados, veio uma história da minha infância e adolescência, passou um filme do momento da doença e da sua ausência. Ele, o irmão (tio Renato) e a minha avó paterna (Enrica) deixaram uma lacuna na nossa família, eu diria que uma lacuna de saudade e de momentos felizes, mas de uma afetividade incomensurável, cada um com o seu jeito peculiar. Esses irmãos também eram muito unidos e esse espírito de união também aprendi com eles.

As lembranças que eu tenho do trabalho dele são lembranças de um artista tímido, recolhido, com rotina de trabalho, inovando sempre, com a leitura da sua arte visionária. Acredito que a sua arte estava diretamente ligada ao seu momento interno, onde expressava os seus medos, timidez, solidão, alegrias, anseios. Peculiar aos artistas. Os seus trabalhos me remetem para algo lúdico, belo, próprio, detalhista, rebuscado. Amava vê-lo criando, montando os desenhos, usando materiais reciclados, etc. Admirava muito a sua fonte imaginária de diversificar materiais, texturas, montar novas propostas. “Aquilo que é não podia ser”! Inquietudes de artista. Eu adorava ver esse lado dele meio “louco” de encarar a arte, as pessoas, a vida!

Tenho uma lembrança curiosa sobre ele, eu amei quando meu tio montou uma burrinha (animal) para um tio que iria desfilar no carnaval de rua, não me

lembro bem o ano, mas ficou maravilhosa, folclórica, rica de detalhes. Uma referência do Boi - Bumbá. Esse tio nunca se esqueceu do momento que tio Walter lhe proporcionou. Foi uma festa! Ele ficou tão envolvido neste trabalho e nós ficamos encantados de descobrir mais uma das suas facetas artísticas. Além dos adereços, tio Walter fez uma espécie de coreografia para dar vida ao animal e naquele dia a sua timidez era assolada por um espírito carnavalesco, profano, mágico, fantasioso.

Nossas quantas coisas que ele fez! Eu diria futuristas e talvez curiosas para quem não o entendesse. Sinto muito orgulho de ser sobrinha de uma pessoa tão diferente, porém muito especial!

ANEXO K

Entrevista Érika Bacci (1969) dia 20 de março de 2014.

Muitas e maravilhosas são as lembranças sobre meu tio. Pessoa culta, introspectiva, simples, de poucas palavras, mas de uma genialidade que até hoje vi em poucos e não convivi com nenhuma igual. Tentou nos mostrar algumas vezes o diferente, com a sua sensibilidade, a forma excepcional de ver as coisas, a maneira de se posicionar sobre outras, mas com a minha pouca idade e maturidade só consegui refletir e enxergar tudo isso quando ele já não estava entre nós. Tudo tinha um jeito especial, a decoração da sua casa, a forma despojada de se vestir. Quando estava na casa dele era fascinante, muito diferente de tudo que estávamos acostumados. Muitos trabalhos em tecido, basicamente, vários panos pendurados no varal, formatos e cores das mais variadas possíveis. Outros tantos moldes em papelão criados e recortados por ele. Foi através dele que começamos a ter contato com o universo da arte, do teatro, dos museus e isso teve forte influência na nossa adolescência e reflete até hoje na minha vida. Só agora posso perceber. Ah! Que saudade, revivi com muita emoção escrevendo essas poucas palavras momentos únicos e muito felizes da nossa “Grande Família”.

Tenho lembranças de uma arte diferente, singular, onde a imaginação e a criação não tinha limite, muitas vezes o seu trabalho retratava e expressava o momento de transformação do pensamento e comportamento social, da diversidade. Até porque vivíamos uma época de repressão, tempos difíceis. Então ele usava a sua arte para representar toda essa necessidade de mudança. Um artista muito sensível que tinha uma visão ampliada e inovadora para a época.

Eu me lembro de algumas situações em que ele explodia, se irritava e brigava com alguém, aquilo me causava muita estranheza, porque era uma pessoa tímida, calada, mas de personalidade forte. Outra lembrança, minha avó Enrica, irmã mais velha dele, quando eu perguntava por que ele era assim, ela me respondia “artista é diferente”. E naquela época era tudo o que conseguiria entender. Sem falar na confecção junto com a minha avó das nossas roupas de carnaval, eu e minha irmã Évelin tínhamos o privilégio de usar short, top entre outras fantasias criadas por ele. Os vestidos pintados, as camisetas que ninguém tinha igual. Nem mesmo nós,

porque ele fazia peças únicas, mesmo que usasse o mesmo molde sempre mudava alguma coisa, posição do desenho, cor.

Ah! Quantas lembranças!!