

ENTREVISTA COM

JOSÉ CARLOS SERRONI

por Gilson P. Borges e Alexandre Nunes*

Em entrevista concedida em julho de 2013, José Carlos Serroni – cenógrafo e diretor de arte de teatro, televisão e cinema – fala sobre seu percurso profissional e de como o trabalho nas artes da cena surgiu em sua vida. Relembra momentos da carreira, sua experiência com Antunes Filho, entre outros encenadores, discute a formação do cenógrafo e reflete sobre o papel da tecnologia no mundo contemporâneo.

COMO TUDO COMEÇOU

O teatro surgiu na minha vida um pouco inesperadamente. Eu nunca imaginava, na minha infância e adolescência, que fosse me envolver com teatro, um dia, porque eu nunca tive ninguém na família que trabalhasse com Teatro e nunca tinha visto, até a minha adolescência, um espetáculo de teatro.

Eu não tinha contato com o teatro, mas me iniciei, um pouco, nas artes plásticas, muito amadoristicamente, no colégio. Comecei a pintar e, pintando e expondo na praça, em São José do Rio Preto, que é uma cidade que sempre teve um movimento teatral amador muito intenso, em um destes momentos, o Vendramini, que era diretor teatral, na época, estava fazendo um espetáculo e precisava que alguém pintasse alguns telões para ele. Isto eu já tinha 19 anos e acabei aceitando esta empreitada.

Eu nunca tinha pintado um telão, nunca tinha feito nada para teatro e fui lá fazer isto e fiquei um mês fazendo estas pinturas. Eram cinco telões, que ilustravam as cenas, os quais eu fiz muito com a orientação do Vendramini,

e acabei me envolvendo com o espetáculo, fazendo alguns adereços e até entrando para atuar. Foi minha primeira, única e catastrófica atuação teatral, mas eu gostei da história e fui me envolvendo, também muito pelas pessoas, e fui me inteirando com um pouco de tudo e comecei a fazer algumas coisas, depois disto, em cenografia.

Passado um tempo, eu me dei conta de que alguma coisa deveria ter mexido comigo e acabei percebendo que o circo foi muito importante, inconscientemente, porque, quando eu tinha dez ou doze anos, na frente da minha casa havia um grande terreno, onde montavam-se circos já bem decadentes (o Circo do Lambari, o Circo Bartolo), e eu estava sempre lá, sempre vendo.

Era o circo-teatro. Eles faziam aqueles dramas, com ponto ainda: *O Céu Uniu Dois Corações*, *A Escrava Isaura*, *Sansão e Dalila*, um desfile de carros alegóricos pela rua e eu estava sempre muito ali presente. Ajudei a costurar lona de circo, assistia todas as apresentações e emprestava móveis da minha mãe, meio escondido, para poder ganhar ingresso, e isto me

tocou muito, com relação ao Teatro.

Eu nunca me esqueci daquelas cenografias, daquelas apresentações, e, infelizmente, depois de três ou quatro anos, o circo começou a dar lugar para a luta livre de mulheres, apresentações com cavalos, e, enfim, acabou.

Nesse período, eu já estava fazendo teatro e gostando muito da ideia e acabei, depois de uns dois anos, querendo fazer cenografia. Fiz uma participação como ator, mas nunca me interessei, não tinha jeito para isto mesmo! Aí, fiz mais uma meia dúzia de espetáculos, sempre participando de festivais. Saindo e me apresentando com o grupo, chegamos a ir a São Paulo, no Festival do Sesc Anchieta, fizemos uma apresentação no Teatro Oficina e no Teatro Paiol.

Eu resolvi fazer cenografia e fui prestar um exame para arquitetura, em Brasília, acho que em 1969, mas acabei não podendo fazer o exame e voltei para Rio Preto. Tinha acabado de abrir a Faculdade de Matemática lá e eu fui fazer o exame só como experiência, e entrei e fui fazer matemática, muito por conta de um grupo universitário que havia lá, porque eu conhecia todo mundo. Fiquei um ano e não era matemática mesmo! Então, no ano seguinte, eu me preparei e fui para São Paulo, tentar arquitetura ou artes plásticas. Eu nem sabia das escolas de cenografia, na época. Soube, logo depois, que no Rio de Janeiro é que tinha Escola, a nível universitário: a UFRJ e a Unirio.

O CURSO DE ARQUITETURA

Acabei entrando na Arquitetura, em São Paulo, e, daí em diante, já tive sempre muita sorte nas coisas, muitas coincidências, coisas boas, na Cenografia.

Minha primeira aula na FAU foi com o Flávio Império, que eu ainda considero o nosso grande Cenógrafo, que morreu muito jovem,

antes de completar 50 anos, mas já era, para mim, ídolo, naquela época. Eu fiz cursos com ele e, dentro da Faculdade de Arquitetura, fui conhecendo pessoas e continuei fazendo teatro amador, em São José do Rio Preto, fazendo alguns cenários, e, no final do meu curso de Arquitetura, eu, fazendo o meu trabalho de graduação, de final de curso, fui orientado pela Lucrecia Ferrara.

Meu orientador seria o Flávio Império (já tínhamos acertado tudo), mas ele acabou sendo mandado embora. Houve uma reformulação e eles queriam que a Faculdade de Arquitetura formasse apenas arquitetos e urbanistas, e dava de tudo lá, menos isto. Da minha época, tem uma série de artistas: o Carlos Moreno (o Garoto Bombрил), o Gal Oppido (que é Fotógrafo), o Guilherme Arantes (que não chegou a terminar, mas era da minha turma), a Eva Furnari, os Carusos. Então, era um movimento voltado para as Artes muito importante, e eles quiseram dar uma brecada nisto e o Flávio foi dispensado da Escola.

TRABALHANDO NA TV CULTURA

Foi muito ruim tudo isto, mas eu acabei sendo orientado pela Lucrecia, que era a esposa do Ferrara, que era o chefe do Departamento de Cenografia da TV Cultura. O José Armando Ferrara, que fez Morte e Vida Severina, foi para Nancy, fez Medeia com Cleyde Yáconis. Então, ele era um cenógrafo importante e estava na televisão e aí eu fui para a televisão.

No quinto ano da FAU, eu já estava na TV Cultura, onde fiquei sete anos, já fazendo coisas profissionais, e foi muito importante, porque me deu outras bases. Eu já tinha a base do teatro amador, que é importante para quem faz teatro e cenografia. Você já aprende, naquele momento, que você tem que fazer cenografia que caiba numa Kombi, junto com o elenco todo, para viajar.

Durante a TV Cultura, eu também tive experiências com o carnaval. Então fui somando coisas sozinho. É claro que eu tinha a arquitetura como base, o que é muito importante. Eu acho que o curso de arquitetura, depois de um curso de cenografia, é aquele que mais se aproxima, é um curso que já te dá, pelo menos, metade do caminho. Mas eu comecei a ter experiências diversas, que foram me formando, e era muito assim, em meados dos anos 1970, ainda a formação do cenógrafo era muito autodidata mesmo. Era um assistente que ia crescendo e trabalhando e, na prática, as pessoas iam se formando.

PROJETO CACILDA BECKER, TBC, CER

Já no final da TV Cultura, eu participei de um projeto com o Antônio Abujamra, no TBC, que era o Projeto Cacilda Becker, em que a gente ocupou o TBC, recuperou o TBC, e eu tinha um convênio com a TV Cultura e comecei a trabalhar lá. Fiz algumas coisas por lá, e acabei saindo da TV Cultura. Já tinha me cansado da coisa da televisão. Queria era teatro mesmo, e fui convidado pelo Abujamra para fazer o cenário de *Morte Acidental de Um Anarquista*, da companhia do Fagundes, que foi um grande sucesso. O espetáculo ficou cinco anos em cartaz e, a partir daí, eu fiquei fazendo os espetáculos da Companhia Estável de Repertórios (CER). Eu fiz vários, sempre grandes sucessos, lotados sempre. Eu aprendi, lá, que não tem desculpa para teatro não. Em *Morte Acidental*, chovia e lotava, tinha jogo da Copa do Mundo e lotava, ia para qualquer cidade e lotava. Na verdade, este espetáculo me deu um impulso muito grande.

Assim, eu comecei a trabalhar com cenografia e fiquei quase dez anos fazendo cenografia “comercial”, vamos dizer assim, ou “mais profissional”. Eu não gosto de chamar de “comercial”, mas eram espetáculos em que cada espetáculo tinha um Diretor diferente, cada espetáculo em um lugar, e eu fiz muita coisa: fiz

shows musicais, fiz shows de Roberto Carlos, de Maria Bethânia, Gilberto Gil, João Bosco, porque eu fazia muita coisa de musicais na TV Cultura, e depois acabei, também, fazendo musicais fora.

REPÚBLICA TCHECA E QUADRIENAL DE PRAGA

Chegou um momento em que eu fui para a República Tcheca, ainda quando era a antiga Tchecoslováquia, isto em 1987, e conheci a Quadrienal de Praga, que é um evento que acontece a cada quatro anos, desde 1967, em Praga, e é o grande evento da cenografia mundial. Hoje, já participam 60 países. Cada país leva as suas delegações em cenografia, figurino, arquitetura teatral, escolas de cenografia, e eu tive contato com aquilo que se fazia no resto do mundo e vi que existia uma forma mais aprofundada de se pensar cenografia, de se fazer cenografia.

É tudo muito planejado: cenógrafos com quatro ou cinco anos de trabalho engatilhados, sabendo o que vão fazer no ano seguinte, no outro, no outro, ópera aqui, *Aída* em Londres, um espetáculo teatral no Metropolitan, e eu voltei um pouco desanimado com esta coisa e falei: “A gente precisa mudar um pouco este estado de coisas, no Brasil, esta coisa de pular de galho em galho, de, a cada dois ou três meses, estar em um espetáculo, em um grupo, e não ter um lugar fixo!”

CPT, FUNDACEN E SESC

As dificuldades que a gente tinha eram muito maiores que as de hoje, de espaços, de mão de obra, de formação, de publicações, e eu pus, na minha cabeça, que precisava fazer alguma coisa para tentar mudar um pouco este estado de coisas que a gente vivia. E isto coincidiu, também, com o convite do Antunes, para que eu integrasse o Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

Ele já havia me convidado outras vezes. Eu tinha trabalhado muito com o Antunes, na TV Cultura. Eu fiz muito Teatro lá. Conheci o Abujamra, Kiko Jaéz, Ademar Guerra, conheci grandes diretores, e fui lá conversar com o Antunes e falei da minha intenção; que eu gostaria de criar um núcleo para pensar cenografia, para estudar, um trabalho mais aprofundado de pesquisa, e acabei indo para o CPT, onde fiquei onze anos, e lá fiz grandes trabalhos com o Antunes.

Foram treze espetáculos. Chegamos a fazer uma montagem de Nelson Rodrigues, em Nova York. Fiz uma série de projetos, sempre com muito tempo, com muita pesquisa, com muito experimento. O espetáculo que nós fizemos mais rápido lá foi em nove meses, o que é coisa rara, no Teatro.

A gente tinha um teatro à disposição, que era o do SESC Consolação. Eu trabalhava de manhã no meu escritório, para sobreviver, e, à tarde, todo dia, das 13h às 19h, era no Sesc Consolação, no 7º andar, no CPT. Fiquei este tempo todo lá e, durante este tempo com o Antunes, eu também comecei a dar consultoria para projetos teatrais e tive um trabalho na antiga FUNDACEN, que, hoje, é a FUNARTE, e eu visitava teatros pelo Brasil todo. Isto durou cinco anos e, aonde ia se fazer uma reforma, comprar equipamento, algum projeto, eu sempre trabalhava com isto e acabei, também, me envolvendo com os teatros do SESC.

Como estava no SESC, eu comecei a acompanhar os projetos. O SESC fazia, até então, só auditórios. Tinha já dois ou três teatros, mas, cada unidade acabava tendo um auditório. Isto acabou sendo mudado e, hoje, existem mais de vinte e cinco teatros no Estado de São Paulo (só em São Paulo são dez unidades).

Chegou um momento em que o Antunes começou a fazer um trabalho chamado Prêt-à-

porter, que era um trabalho centrado no ator. O ator fazia tudo: cenário, figurino, som, luz, dramaturgia, e eu fiquei quase um ano lá. Era um projeto muito interessante, bonito, mas eu comecei a perceber que a cenografia ali estava muito sem espaço, e que o trabalho feito lá, embora de extrema importância, era um trabalho muito voltado para dentro, quer dizer, as coisas com o Antunes eram para o grupo, a gente formava pessoas para o grupo, o acervo de vídeos era do grupo. Era tudo muito fechado. Eu resolvi, então, sair de lá.

O ESPAÇO CENOGRÁFICO

Eu já tinha a intenção de criar um espaço voltado para a pesquisa da cenografia, e foi quando eu abri, então, o Espaço Cenográfico, que agora completa 15 anos, e centrei meu trabalho neste lugar, que era um laboratório permanente de pesquisa, de fóruns, de publicações, e, durante este tempo todo, tínhamos também lá um curso de formação (formei lá muita gente!). Também organizei fóruns e abri a minha biblioteca ao público: ela é aberta, é uma biblioteca bastante completa sobre cenografia e áreas afins e é onde eu, pelo menos nos dez últimos anos, me dediquei completamente a este trabalho.

Para chegar um pouco a hoje, nesse período, eu acabei, também, publicando um livro sobre os teatros do Brasil, que é um livro que documentou mais de 1.000 espaços pelo Brasil, quase cem deles documentados com fotos, com depoimentos. Foi um livro da Editora SENAC.

SP ESCOLA DE TEATRO

Quatro anos atrás, acabei me envolvendo no projeto de criação de uma escola de Artes Cênicas. Ficamos dois anos discutindo, e acabou sendo criada a SP Escola de Teatro, da qual eu sou fundador, dentre onze profissionais de teatro, todos atuantes (isto era quase que uma obrigação no projeto, que fossem pessoas que

estivessem atuando no mercado, trabalhando, artistas que fazem as coisas). Acabei ficando com a coordenação de dois cursos: *Cenografia e Figurino* e *Técnicas de Palco*, e, nestes quatro últimos anos, dediquei parte do meu tempo à Escola, que agora está se firmando e é um projeto que, para mim, é muito caro, porque a gente conseguiu criar um curso para formar técnicos de palco, que é uma coisa com a qual eu sempre me preocupei, que eu sempre quis.

Paralelamente a isso, continuei sempre fazendo cenografia. Já cheguei a 150 cenografias, nestes 35 anos, não só de teatro, mas, também, de shows, faço projetos de exposições, já fiz direção de arte para cinema, museografia, enfim, tudo aquilo que o cenógrafo precisa fazer, porque o cenógrafo deve ser um artista múltiplo. Não dá para viver de cenografia de teatro ou de cenografia de cinema! Um cenógrafo sempre está com três ou quatro frentes de trabalho, para poder equilibrar a sua sobrevivência.

EDIÇÃO DE LIVROS

Nos últimos dois ou três anos, eu também me envolvi em dois projetos de livros. Eu participo de um livro sobre a história mundial da cenografia, que é um livro que está documentando tudo o que se fez de 1975 para cá. Já saiu o primeiro volume, de 1975 a 1990, e agora estamos fechando o volume 2, que é de 1990 a 2005, e, depois, sairá de 2005 a 2015. Eu fui convidado para ser o editor adjunto do livro, cuidando da América do Sul, Central e, especialmente, Brasil. Há, também, o enfoque na Europa, Oceania, Ásia, África e América do Norte.

Paralelamente, eu já vinha, há muito tempo, pesquisando e trabalhando em um livro sobre a História da Cenografia Brasileira, que acaba de ficar pronto, depois de quase quatro anos, com o qual eu sofri muito com as autorizações para uso de imagem. Eu não

imaginava que fosse tão complicada esta coisa de direito autoral, que eu acho justa, mas que eu acho insensata demais, situações, assim, que você não acredita que possam ocorrer. Mas o livro ficou pronto e deve sair em setembro ou outubro, pela Editora SESC.

OFICINAS DE CENOGRAFIA

Eu continuo, também, com o trabalho de formação, fazendo oficinas pelo Brasil. Não é uma coisa que dá muito *Ibope*, não dá muito dinheiro, mas eu acho que é uma coisa fundamental. Alguns cenógrafos, alguns iluminadores precisam se aventurar a fazer isto por aí, porque o Brasil é imenso e, se a gente não tem um curso de Cenografia de nível universitário em São Paulo, imagine a situação de muitos lugares. Então eu vivo, também, fazendo este trabalho e escrevendo artigos. É este o panorama de quando eu comecei, lá em 1969, até hoje.

CENOGRAFIA TAMBÉM SE APRENDE NA ESCOLA

Boa parte da cenografia se aprende na escola. Eu costumo dizer para os meus aprendizes que o tempo do autodidatismo na cenografia acabou. Não dá mais para fazer o risco, o projeto, para levantar as paredes in loco. Então, é preciso, sim, conhecimento. As pessoas precisam estar informadas, precisam aprender coisas. Claro que facilita para quem tem o dom artístico, para quem já desenha, e é até possível, sim, você se aventurar fazendo, experimentando, trabalhando com um grupo amador. É possível, mas, nos dias de hoje, isto está muito difícil. Eu falo mesmo da cenografia profissional, de musicais, de óperas, de shows, de cenografias construídas, porque tudo isto necessita de um conhecimento específico, técnico, de projeto, de resistência dos materiais, estudar um pouco de história da arte, história da arquitetura, precisa saber um pouco de estética, um pouco de filosofia (por que não? Importantíssima nos

conceitos todos de pensar a cenografia). Então eu acho que é fundamental sim, e nós estamos muito atrasados.

Agora eu sei que, nos últimos cinco anos, começaram a acontecer coisas. Eu fiquei surpreso em saber que aqui em Goiânia tem um curso de Direção de Arte, hoje. Eu sei que tem no Rio de Janeiro, em São Paulo foi criada a SP Escola de Teatro, eu sei que tem curso em Belém do Pará, tem curso de especialização em cenografia em São Paulo, na Escola de Belas Artes. Então, isto é muito bom, porque, se dizem aí fora que respeitam muito a nossa cenografia, admiram muito, porque nós somos muito criativos, que bom se a gente é criativo e tem o conhecimento, a gente tem o domínio da técnica!

Não existe Arte sem técnica. Isto é fundamental! Agora, eu não diria que é impossível um ou outro cenógrafo vingar neste universo, porque o teatro é muito amplo, as possibilidades são imensas, a forma de fazer. Então, existem casos em que pode acontecer, mas eu acho muito difícil e, hoje a cenografia não é mais a cenografia só de teatro, ópera e dança. Hoje tem a publicidade, o carnaval, a museografia, os eventos, tem festas, tem uma série de novas possibilidades em que você precisa sim dominar, pelo menos basicamente, as técnicas, embora eu não considere a cenografia uma área técnica.

A gente briga muito lá na Escola, porque tem o curso de Dramaturgia, Direção, Atuação e Humor, e aí tem os cursos técnicos: Cenografia, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. Eu não gosto de fazer esta diferenciação. Eu acho que tudo é artístico (e por que não?). O Ator também não tem técnica, ou estuda técnicas? Então, tudo é criação! Acho que o processo de criação no teatro é artístico, é geral. Só que, como a gente trabalha com elementos construtivos, com elementos pictóricos, precisa ter um conhecimento específico sim, mas eu acho que é importante, que é sempre bem-vindo. A gente

tem um país imenso, muita carência de formação, e acho que quanto mais escolas a gente tiver, de formação em iluminação, cenografia, direção de arte, voltada para estas áreas, vai ser muito bom!

A CENOGRAFIA NO CINEMA E NA TELEVISÃO

Para todo pretendente a cenógrafo que eu acabo conhecendo, acabo me aproximando em oficinas, em cursos, eu sempre digo: “Quer fazer cenografia? Comece pelo teatro! Se você dominar a linguagem do teatro, com certeza, com alguns ajustes, você vai dominar as outras!”. Eu acho que o teatro dá a base, sempre.

Eu acho que, na televisão e no cinema, entra o aspecto em que você tem que ter certo aprofundamento da luz, de domínio da câmera, de posicionamento espacial da cenografia. Entram coisas técnicas aí que são coisas diferentes do teatro, e você tem que aprender um pouco que, tanto no cinema quanto na televisão (e também na publicidade), vamos dizer, o seu olhar não é mais o mesmo olhar.

Eu acho que, no teatro, a gente cria uma cenografia, inventa uma cenografia, constrói, coloca em cena e tudo aquilo que você está vendo, o público verá. Então, não tem interferência de nada, está lá presente a sua concepção, a sua espacialidade.

No cinema, televisão e publicidade, isso já muda. A gente começa a ter muitas interferências. Então, você tem que dividir muito o seu olhar. Você tem o diretor, que escolhe ângulos, escolhe imagens; você tem o câmera, que elege certas coisas para mostrar; depois, você tem o cara da mesa de corte, lá em cima (você tem oito câmeras e, de repente, ele vai lá escolher uma ou outra); e você ainda tem a edição. Depois, então, muitas vezes, aquilo que você até imaginou, você vai ver lá um pedaço, ou, às vezes, nem vê. Então, você tem que aprender

muito isto, você tem que acabar, artisticamente, sendo até mais generoso. Você tem que dividir mais as suas coisas. Você não é mais dono da ideia sozinho, embora, no teatro, também não, só que, no teatro, é diferente, o que está lá, está lá, mas você, antes, também dividiu.

O teatro é uma arte coletiva. Se você não somar com direção, atores, luz e figurino, a sua cenografia não vive sozinha, ela não vive isoladamente. Você não consegue fazer um cenário você só. Põe lá na Bienal como uma instalação, mas a cenografia só existe quando ela se transforma em cena, quando ela é vista em cena.

Então eu acho que quem domina o teatro, quem aprende a sacar as coisas de um texto, a ter a percepção de pinçar coisas, de visualizar, de transformar espacialmente um texto em ação, em cena, na televisão pode se dar bem, porque você tem que adquirir certos conhecimentos específicos que são mais técnicos.

Eu me lembro que, quando fazia televisão, eu peguei o momento da transferência do preto e branco para o colorido e, no início, a gente tinha lá, nos nossos ateliês, uma rosácea de cores com a relação do cinza, porque, muitas vezes, você imagina um verde e dá um cinza e, às vezes, um laranja dá um cinza até mais escuro. Então, a gente tinha que tomar este cuidado, porque era tudo colorido no estúdio, mas você tinha a televisão em preto e branco. Logo isto acabou, mas a gente tinha que ter conhecimento da teoria das cores. Os processos construtivos para televisão são diferentes dos do teatro, o acabamento é outro, porque a câmera entra na emenda do painel que você fez. Se você não fez bem, vai mostrar aquilo, mostra o defeito. A luz é outra.

O cinema não, mas a televisão precisa de muita luz. Hoje, já se fazem coisas importantes com luz do Luiz Fernando Carvalho, grava-

se com película de cinema para televisão, mas eu me lembro que, quando a gente fazia, tinha lá um controle de qualidade e jogava-se luz na cenografia. Não tinha conversa! O cara lá mandava: “Ali não pode, tem que clarear!”. Então, tem estas coisas técnicas, movimentação de câmera, distribuir o cenário pelo estúdio, como que a câmera se movimenta, o boom do microfone. O som é importante no cinema e na televisão. São coisas que você tem que pensar junto, para poder fazer, mas, faça o teatro bem feito e pode fazer tudo sim!

PROCESSO DE CRIAÇÃO

O meu processo de criação, de certa maneira, varia um pouco. Eu considero processo de criação o processo que eu desenvolvi lá com o Antunes. O processo de criação que eu acredito, que eu gosto, que eu busco, é a forma como eu fazia lá. Existem outros processos, por várias contingências, mas o meu processo de criação, sempre que eu posso, ele acontece no desenvolvimento do fazer.

Eu gosto de ler o texto, conversar com o diretor e acompanhar o processo desde o primeiro ensaio. Eu acho que o teatro é muito vivo, o teatro muda de um dia para o outro, e só acompanhando o processo é que você vai poder entender, com clareza, aonde se quer chegar, quais as intenções da direção, o que o ator está buscando, como é que a luz e o figurino entram juntos com você. Então, eu acho que o meu processo de criação sempre foi, eu diria, colaborativo, vamos dizer assim. Eu sempre trabalhei com o Antunes e o Gabriel Vilela e alguns outros diretores que possibilitam estar junto na criação desde o início, trocando ideias e trazendo coisas, enfim, se relacionando com os atores, experimentando em cena.

Aprendi a fazer figurino ao vivo lá no CPT, uma coisa que é importantíssima, experimentando a roupa durante os ensaios. Isto

vai se tornando orgânico. De repente, a roupa do ensaio é a roupa do espetáculo. O figurino não é um desenho no papel. O figurino é uma roupa em cena, nas suas relações todas.

Eu prefiro esse processo de criação colaborativo, às vezes mais, às vezes menos, às vezes com um peso maior da direção, porque isto é natural (como sempre foi lá com o Antunes. Um cara que tem 70 anos de teatro, é claro que ele tem um outro *know how!*). Mas existem os processos de criação em que você lê o texto, conversa com o diretor, vai para casa, fica lá uma semana, trabalha, traz ideias, mostra até para o elenco, e isto é aprovado e vai para frente; quer dizer, existem trabalhos assim, existem trabalhos em que você tem uma série de restrições de espaço, de dinheiro, você vai ter que fazer um cenário que vai ter que viajar pelo Brasil de avião, cabendo em caixas. Então tudo isto interfere no processo de criação.

A gente tem que saber o que a gente quer ou não quer fazer. Esses trabalhos existem e o processo de criação de um show de música sertaneja, por exemplo, é outro.

Eu já fiz Zezé de Camargo e Luciano. Já fiz quatro shows deles. Então é um trabalho que você faz em três semanas, que você tem autonomia quase total. Você apresenta as ideias a partir de um roteiro qualquer e aquilo vai tudo muito rapidamente, não se aprofunda muito. As questões visuais é que interessam, a questão da empatia cenográfica.

Agora, o teatro que transforma, o teatro de reflexão, que você se debruça meses em um processo, é um processo do dia a dia. A pesquisa acontece no dia a dia.

Eu cheguei a fazer *Gilgamesh*, uma peça do Antunes, em que nós fizemos sete maquetes. Foi na sétima maquete, depois de seis meses de trabalho, que a gente chegou a uma harmonia.

Então, os processos variam muito. Há cenografias e cenografias.

Quando a gente vai fazer cenografia para um estande, em uma feira de livro, ou quando você vai fazer cenografia para uma festa de debutante (porque tem isto também), o seu processo é outro, é um processo mais técnico, mais autônomo, mas o bom processo de criação, para mim, é o processo em que você interage bastante com os outros componentes da cena.

OS ESPETÁCULOS MAIS SIGNIFICATIVOS

Os espetáculos que eu fiz com o Antunes, na verdade, são os espetáculos que me agradam mais, que eu tive um retorno artístico maior. Eu fiz lá, pelo menos, *Paraíso Zona Norte*, *Vereda da Salvação* e *Nova Velha História*, que são espetáculos que ficaram na memória das pessoas. Foram espetáculos transformadores.

Fiz fora, também, outras coisas. Fiz algumas coisas com o Gabriel Vilela, que eu também gosto muito. Fiz, logo no início, *Ópera do Malandro* e *Gota d'Água*, com o Fagundes, que foram importantes.

Eu não gosto muito de fazer musicais, mas, há dois ou três anos, eu fiz dois musicais. Fiz *O Médico e o Monstro*, que é um espetáculo que eu gostei muito de ter feito, não por ser musical, mas porque tinha uma qualidade teatral interessante. Foram dez meses de processo, com um diretor americano.

Estes trabalhos que a gente faz, que consegue amadurecer, em que você pode se aprofundar, eles resultam melhor. Não adianta, não tem milagre! Você pode fazer um cenário bonitinho, que atenda, mas cenografias que são mais contundentes vêm de um trabalho e, também, de uma coisa de parceria. Dificilmente você vai fazer um trabalho com um diretor com quem você nunca trabalhou, em que tudo se

harmoniza de vez, na primeira vez. Agora, quando você já fez uma dezena, a gente já se conhece, a gente já sabe o que está se pretendendo.

Então, eu acho que os trabalhos do Antunes, que eu considero nem melhores e nem piores, são mais aprofundados, enquanto teatro. Fiz algumas coisas de Beckett, também importantes; com a Fernanda Montenegro e o Fernando Torres fiz *Dias Felizes*; depois eu fiz *A Última Gravação de Krapp*, do Petrin, que já é uma outra cenografia, mais minimalista, muito mais simples e, por ser assim, mais difícil, também. Porque quanto mais você busca a síntese, mais difícil é. É muito difícil você falar tudo com uma coisa só, com um elemento, ou sem nada.

Quando a gente faz cenografias grandiosas, com movimentos, que mudam a cena e sobem, você está sempre se salvando de alguma maneira, porque a gente está sendo mais descritivo. O Teatro não gosta de descrição. O público não gosta. Ele quer ler. Você tem que dar os elementos e proporcionar que ele faça a reflexão, que ele faça o jogo, que ele faça as suas relações. Quando a gente traduz tudo, um consultório médico, uma sala de visita de uma família nobre, um palácio do Século XIX, você está traduzindo a cena, o espaço, você está dando de bandeja. Então estas cenografias em que a gente trabalha mais com signos, poucos elementos, em que você é econômico e consegue criar uma atmosfera, um clima, conseguem traduzir, especialmente, a cena, o texto, são mais importantes.

CENÓGRAFOS BRASILEIROS

O Brasil tem bons Cenógrafos! Eu diria que eu posso citar uma meia dúzia, tranquilamente. Eu gosto muito do trabalho da Daniela Thomas. Conceitualmente, ela é muito boa! Eu acho que ela dialoga muito bem com a luz. É claro que ela tem diretores, que ela tem uma parceria, tanto no período do Gerald

Thomas, como com o Felipe Hirsch, agora.

Hélio Eichbauer é um grande cenógrafo, um cenógrafo que estudou com o Svoboda, em Praga, nos anos 1960.

Eu acho que tem Fernando Melo da Costa, um grande Cenógrafo do Rio, que tem trabalhado muito com o Aderbal Freire. Ripper, que já morreu, infelizmente. Tivemos o Flávio Império, um grande cenógrafo, e Gianni Ratto. José de Anchieta fez coisas muito importantes com o Cacá Rosset.

Hoje, tem aí uma geração nova pintando, que tem muito talento: André Cortez, Simone Mina, Renato Bolelli e Márcio Medina, que é um grande cenógrafo que tem trabalhado muito com o Grupo Galpão, de Belo Horizonte.

A gente tem muita gente boa, embora a gente tenha todas essas dificuldades que a gente falou: a formação, a falta de escolas. Apesar disso, a gente tem bons cenógrafos.

Para você ter uma ideia, a gente recebeu, em Praga, duas vezes, o grande prêmio da Quadrienal, que é o *Oscar* da cenografia. Nós ganhamos em 1995 e ganhamos agora, em 2011. Quer dizer, se você considerar que, em onze quadrienais, o Brasil, duas vezes, ganha a Golden Triga, concorrendo com Rússia, Inglaterra, com países que têm tradição, a própria República Tcheca, os países do leste europeu, que têm grande tradição cenográfica, Polônia, Hungria... o Brasil vai bem.

Não que a premiação seja um aval preciso, mas, alguma coisa tem, né? Se você vai lá e, frente a um júri internacional, a cenografia brasileira se destaca (já ganhou lá a medalha de ouro, também, Hélio Eichbauer; ganhou o BR-3, que foi um espetáculo feito no Rio Tietê; nós já recebemos lá, também, a medalha de arquitetura, por duas vezes), então, o Brasil, neste sentido, eu

acho que está muito bem!

Eu acho que a gente também tem muitos artistas plásticos importantes. Eu acho que tem este lado do artista, também, que pesa. Não é só a formação, mas a formação é importantíssima! Eu acho que a gente tem uma boa base. Eu acho que, daqui a duas ou três décadas, a gente vai ter muita gente fazendo cenografia e fazendo bem!

CAMINHOS PARA SUPRIR LACUNAS NA FORMAÇÃO

Eu estava até conversando aqui, na oficina em Goiânia, ministrada para vinte e três pessoas das mais variadas áreas, sobre um caminho para suprir lacunas na formação do cenógrafo, que é o caminho mais demorado. É este caminho de uma formação se aliando a algum grupo de teatro, mesmo que seja amador, e buscando estas oficinas temporárias de uma semana ou duas, cursos que são meio espaçados, mas que, com o tempo, você vai adquirindo informações, e isto ajuda muito!

Uma outra possibilidade é você vir pelo caminho da arquitetura. Você faz a faculdade de arquitetura e vai complementando, de alguma maneira, com um conhecimento de dramaturgia, de produção teatral. Tem sempre que se envolver com o universo do fazer. De alguma maneira, você tem que estar ali, vendo e fazendo, mas é possível!

Hoje, também tem muita gente das artes plásticas, tem gente do design e tem gente da moda, que faz faculdade de moda, porque são cursos que te dão uma formação básica de estética, uma formação em que você educa o olhar um pouco mais e, então, depois, você vai Tateando.

Agora, a melhor maneira, hoje, com algumas possibilidades, é fazer um curso de cenografia, seja no Rio de Janeiro, seja em

São Paulo. Aqui em Goiânia abriu este curso de Direção de Arte. Eu até fiquei curioso para saber quem dá aula aí, porque este é um outro problema que a gente tem: faltam mestres, porque, nesta área, às vezes, só a formação acadêmica não sustenta, e a gente sabe que, hoje, nas universidades, a concorrência toda é com base no seu currículo, nos cursos que você fez, artigos que você publicou, seminários que você participou, e, muitas vezes, existem profissionais que são ótimos academicamente, são estudiosos, mas não têm noção da prática, e em direção de arte, cenografia e iluminação, você tem que saber a prática! Tem que ter vivência nisto! Isto tem sido um problema.

A própria ECA tem concursados que estão dando aula, mas que nunca fizeram um espetáculo. Isto é mal? Não, não é! Só que eu sinto que os aprendizes sentem falta disto, nestes lugares, mesmo lá no Rio de Janeiro, que é uma faculdade mais tradicional e já tem quase 40 anos de cenografia. Tem José Dias, tem Lídia Kosovski, todos lá envolvidos, mas, quando a gente tem encontros, eles sentem muita falta da prática, do fazer. Mas existem estes caminhos.

Eu acho que o caminho do teatro amador é muito bom! Se puder ter experiências com Escola de Samba, com trabalhos artesanais, tudo isto vai ajudando, porque um certo conhecimento teórico, bem ou mal, sem orientação, você consegue lendo livros.

Hoje tem aí esta coisa da Internet, que pode até ser um pouco superficial, às vezes, mas tem muita informação ali. Hoje, a pessoa pode estar sabendo o que estava sendo feito em Nova Déli, ontem à noite, na área de teatro. Isto, na minha época, era impossível! Agora, isto é bom ou é ruim? Não sabemos!

Eu aconselho todo mundo aqui e aonde eu vou: leiam o livro, folheiem o livro, visitem museus, olhem as coisas ao vivo. Vem um cara

falar de cenografia, vocês vão lá ver! Não adianta entrar lá no Google e ficar vendo. Isto é uma informação imediata. Você precisa tatear estas coisas, você precisa se relacionar com elas.

Uma vez, lá na Escola, a gente ficou muito bravo com alguns aprendizes, porque foi lá o José de Anchieta fazer uma palestra, e algumas pessoas saíram. Depois, a gente conversando sobre o que tinha acontecido, eles disseram: “Ah! Tudo o que ele tava falando eu li lá na Internet!”. E a gente falou: “Você acha que é a mesma coisa você ler na Internet e ter o cara ao vivo, na sua frente, que você pode perguntar coisas, que você pode se relacionar, pode questionar?”.

Hoje, isto é um grande problema. Os estudantes, em geral, hoje, tem uma certa preguiça. É difícil! É duro! Você tem que tirar a fórceps. Chegam atrasados, não entregam trabalhos. Na minha época, não era assim! Eu entrava às 7h30 na Cidade Universitária e não atrasei um dia da minha vida. Hoje, tem esta dispersão. Não sei se é fruto deste próprio avanço tecnológico todo, em que tudo está muito à mão, e isto atrapalha um pouco.

Agora, a gente tem que ter bom senso com as tecnologias e mídias, tem que saber usar, tem que saber tirar proveito. Se você achar que está sabendo ali, está perdido!

* GILSON P. BORGES é licenciado em Letras: Português/Inglês e bacharel em Biblioteconomia, pela Universidade Federal de Goiás; mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade do Novo México (EUA); e Editor-Chefe da revista “Bastidores do Teatro”.

*ALEXANDRE NUNES é doutor em *Artes Cênicas*, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, mestre em *Artes* pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e licenciado em *Artes Cênicas*, pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. É professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde leciona nos cursos de *Artes Cênicas*, *Direção de Arte e Dança*, e ocupa a função de Vice-Diretor da Unidade Acadêmica. É editor-chefe da revista *Arte da Cena* e líder do grupo de pesquisa ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena. Coordena o LABORATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena e é autor do livro *ATOR, SATOR, SATORI - Labor e Torpor na Arte de Personificar*, publicado pela Editora da UFG.