

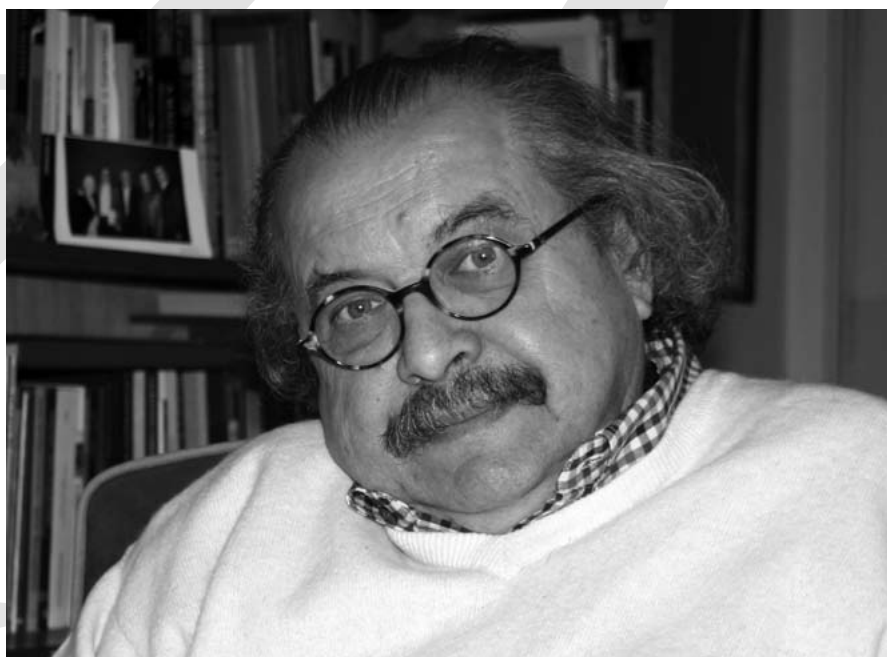
ENTREVISTA COM

José de Anchieta (Costa)

- O Mito e o Homem -

por Gilson P. Borges*

Foto: Gilson P. Borges



RESUMO: Em entrevista concedida a Gilson P. Borges, em São Paulo, no dia 14 de agosto de 2014, o cenógrafo e figurinista José de Anchieta (Costa) fala sobre sua carreira no teatro, relembra algumas memórias de infância, reflete sobre seu processo criativo, sobre sua parceria teatral com o ator e diretor Cacá Rosset e descreve algumas de suas experiências de trabalho nos Estados Unidos. Revisão e notas de Alexandre Nunes.

Palavras-chave: cenógrafo; cenografia; figurino; Cacá Rosset; direção de arte.

ABSTRACT: Gilson P. Borges interviewed the scenographer and costume designer José de Anchieta (Costa), in São Paulo, Brazil, on 08/14/2014, when he talked about his childhood memories, career, creative process and his experience in the United States, in plays directed by Cacá Rosset. Review and notes of Alexandre Nunes.

Keywords: Scenographer; stage design; costume design; Cacá Rosset; art direction.

Eu estou escrevendo um novo livro, chamado *Cenografica(mente)*, que é sobre a minha produção em teatro, no sentido de uma iconografia de trabalho para a produção de teatro, o que eu chamo de Cadernos de Cenografia e Cadernos de Figurino. Quando eu faço espetáculos de teatro, eu procuro, por meio desses cadernos, planejar o que vai ser a cenografia, do ponto de vista da planta alta, planta baixa, desenhos, rabiscos, etc. E o primeiro capítulo desse livro é justamente sobre as coisas que me marcaram profundamente na vida, para chegar à cenografia.

LEMBRANÇAS DO AVÔ

O meu avô era holandês e, quando ele tinha cinco anos de idade, por volta de 1866, na Holanda, houve uma revolução social e, no porto, perto de onde ele morava, no meio de um tiroteio, escondido com a mãe e com os irmãos e parentes, ele se desgarrou da família e entrou em um navio, para se esconder e se proteger do tiroteio. Só que esse navio estava zarpando, justamente para o Brasil, e ele foi descoberto durante a viagem. Os comandantes descobriram um menino de cinco anos, chorando, desesperado, e o entregaram em Recife.

Naquela época, não existia um Juizado de Menores. Existia o que os portugueses introduziram no Brasil, sob o nome de *Casas de*

Suplicação. E ele foi encaminhado a uma *Casa de Suplicação*, só que, no meio do caminho, fugiu de novo e uma família o encontrou e o levou para o que era, até então, o começo da província de Caruaru, no sertão de Pernambuco. Uma cidade muito pequena, mas já com um traçado bem organizado. E, por ser um lugar que, climaticamente, era muito bom, e por ser uma passagem entre o interior e a descida do Planalto da Borborema para o Recife, para o mar, ali ele cresceu e se desenvolveu.

Durante a juventude, em um determinado período, ele começou a ter um sonho, e aí entra a coisa da fantasia das minhas tias que contam esta história, mas que eu adoro justamente pelo lado fantasioso e encantado. Ele começou a ter um sonho, durante 15 dias seguidos, no qual chegava a uma praia, à procura de um homem de terno de linho branco, o qual lhe dizia qual era sua fortuna. E, com aquilo na cabeça, ele um dia resolve ir para Recife, para a praia, querendo ver se encontrava o tal do homem lá. Assim, desceu a cavalo a Serra das Russas¹, rumo a Recife, onde perambulou por dias na praia, procurando o tal homem de terno de linho branco, sem o encontrar. Até que, um dia, ele falou: “Eu tô aqui perdendo tempo. Eu vou é voltar pra minha casa, porque isto aqui não vai levar a nada!”. E, no que ele resolve ir embora, esbarra em um senhor e pede desculpas: “Olha, foi sem querer!”. E como o homem ficou

lhe observando, ele perguntou: - “Por que que o senhor tá me olhando?”. O homem então lhe responde: “Mas menino, não é que eu tenho um sonho, que sonho há 15 dias, em que encontro alguém a quem preciso dar um recado!”. E, aí, meu avô ficou pasmo, estonteado diante daquilo:

- Mas qual é o seu sonho?, pergunta.
- Eu não sei porque, mas sonho que chego a um lugar, onde tem uma pedra sob um pé de umbuzeiro e uma cabra preta em cima. E eu não sei o que isso quer dizer!

No ato, ele lembrou de uma fazenda em que viveu em Caruaru, da família que o acolheu quando chegou ao Brasil, onde existia um pé de umbuzeiro e uma pedra sob ele. Aí, despediu-se do homem, agradeceu e voltou como um vento pra Caruaru. E, numa noite, pegou enxada, pegou pá, pegou tudo e foi atrás da pedra, porque ele sabia que tinha uma pedra e que tinha um pé de umbuzeiro, mas não tinha a tal da cabra preta. Mas quando ele levantou a pedra, percebeu que ela estava forrada de moedas de ouro.

Há uma tradição de que, na segunda invasão holandesa ao Brasil, sobretudo em Pernambuco, as pessoas tinham o hábito de enterrar botijas de ouro, que eram peças de cerâmica com ouro dentro, florins. Isso era uma tradição no Nordeste,

porque não tinha banco na época. Muitas fortunas foram esquecidas naquela região, justamente por que as pessoas não se lembrarem onde as tinham enterrado. E ele, por acaso, encontrou essa pedra.

É claro que isso tudo é muito fantasioso, que tem um lado de mito que a minha família criou. Mas eu acho fantástica essa história, acho genial, pelo encantamento da coisa, que já gerou, em mim, uma influência muito grande.

Esse meu avô teve 45 filhos, com três mulheres, e, com essa fortuna toda, acabou comprando três fazendas, de Pernambuco à Paraíba, e contratou um tutor para lhe ensinar o básico, porque ele era um homem bronco, que não tinha formação nem *cultura* nenhuma.

Ele tinha muito interesse por História Universal e História Brasileira. Então foi descobrindo nomes e, para cada neto que nascia, destinava a vocação. Ele dizia assim: “Este vai ser militar, este vai ser médico, este vai ser engenheiro, este vai ser padre!”. Meu nome é José de Anchieta porque ele escolheu que eu fosse padre, assim como eu tenho primo chamado Duque de Caxias, Hermes da Fonseca, Rui Barbosa, os nomes mais estranhos (estranhos não, porque são nomes históricos). E assim eu fui para o seminário, obedecendo à vontade dele.

Então na história desse meu avô encantado, eu sinto que a primeira influência que tive, de certa forma, foi a influência desse encantamento, dessa coisa de fábula, na minha formação intelectual e visual.

INFÂNCIA EM CARUARU E A VIDA NO SEMINÁRIO

Eu nasci em Caruaru, em uma das fazendas do meu avô, chamada Fulorina. Morava numa ruazinha chamada São Roque. Numa casa pequena, geminada, e eu lembro que dormia numa cama embaixo da janela e, do outro lado da rua, havia um latoeiro que pendurava chapas de alumínio, de zinco e de cobre, na fachada da porta. E aquilo ficava balançando, com a luz do pôr do sol. Era um dos maiores espetáculos na minha cabeça: aquelas coisas balançando, aqueles metais e luzes e o reflexo das luzes. Eu ficava alucinado com aquilo.

Meu avô fazia brinquedinhos de lata, moldava e, depois, pintava, e eu, às vezes, passava a tarde olhando aquilo. Só olhando, porque ele não me deixava entrar, por causa do cheiro da tinta. Eu tinha quatro ou cinco anos de idade.

Havia uma coisa forte em Caruaru, que era o Carnaval. Em Bezerros, que é uma cidade próxima a Caruaru, se desenvolveu uma brincadeira popular, que veio de Portugal, chamada *Papangu*².

Figuras de dança do carnaval, como no *Bumba Meu Boi*, só que o sujeito vestia o corpo do animal e, com uma vara comprida, fazia como se fosse uma girafa, e a cabeça era sempre uma carranca muito feia, muito assustadora. E, um dia, eu deitado nessa cama perto da janela, entra um desses pela janela... Eu entrei em pânico total e fui parar no hospital, de tão assustado.

Mas as cores que eu vi ali, os amarelos, os azuis e os verdes, nessa roupa de Papangu, me marcaram muito. Foi uma coisa que me deixou muito, muito impressionado. Porque não existiam cores como as que a gente conhece hoje, como o degradê. Eram cores puras: vermelho vermelho, azul azul, roxo roxo. Eram roupas que, hoje, a gente vê muito naquele tecido chitão, que é um tecido clássico para forração de colchão. Aquilo foi feito para forrar colchão.

Quando eu vim para São Paulo, por causa desse avô que determinou que eu fosse Padre, vim para o seminário em São Roque. Eu estudei ali durante seis anos. Era um seminário muito rígido, muito fechado. Eu só via meu pai, minha mãe e minha irmã uma vez por ano, no fim do ano. O ano inteiro, a gente passava internado, sem acesso ao mundo. Estudávamos. Eram quatro aulas de manhã e quatro aulas à tarde. Então, a vida era estudo e leitura. Nós tínhamos o sábado livre para ler e não para brincar. Todo santo dia,

durante o almoço, não se podia abrir a boca, não se falava, e a gente só ouvia música clássica. Um aluno era escolhido para dissertar sobre a vida de Mozart, Beethoven, Haydn. Cada dia era uma música. Então, isso tudo foi influenciando meu gosto, minha formação auditiva, minha formação cultural. Não me arrependo de ter feito seminário. Era muito triste, sofrido, mas me deu uma carga de vida, de conhecimento de vida, muito legal. Até hoje, não reclamo disso, porque o seminário me deu muito essa coisa da formação, talvez até da formação humanística.

Uma coisa que me marcou muito, no seminário, além, é claro, do lado conservador e da rigidez, é que eu adorava os santinhos de igreja. Aqueles santinhos me deixavam malucos, porque eram peças muito bem desenhadas, muito bem impressas, sobretudo as santas. Eu adorava as santas, as roupas, as túnicas, as cores. Santa Teresa D'Ávila era lindíssima...

Mas eu era muito rebelde. Eu fui expulso do seminário porque, um dia, o Padre disse que eu nasci em estado venial, e eu falei: "Não! Eu nasci em estado de graça!". Aí, imediatamente, me expulsaram: "Você não serve para seguir a vida de Cristo!". Mas lá no seminário, eu tive uma coisa que, na minha vida de estudante, foi muito forte: um dia, o Padre me chamou e eu pensei: "Lá vou eu levar uma bronca, por causa de alguma coisa

errada que fiz!". E ele falou: "Você vai descer agora para o teatro, porque estão começando a ensaiar uma peça, e você vai trabalhar como ator!". Eu não entendia nada daquilo! Aí, eu desci para o teatro e, quando cheguei lá, estavam todos os padres e alunos preparando um cenário, formado por sacos de cimento, que eram abertos, lavados e limpos, colados com cola de óleo de peixe e pintados à mão. Eu cheguei, justamente, na hora em que estava ocorrendo essa pintura. Aquilo, então, foi uma benção para mim! Eu acabei fazendo teatro, provei roupa e fiz o papel do filho de um paxá. Porque o seminário só montava peças sobre os santos, as vidas beatificantes de São Xavier, São Domingos, São João Bosco. Eram só vidas de santos. Nem tinha fala, mas, o fato de experimentar um sapato, colocar uma meia comprida até o joelho, uma calça bombacha, um gibão, um chapéu com penacho, aquilo me encantou. Aquilo me despertou para a vida da arte, o que, de fato, aconteceu.

Então, essa história toda tem muito a ver com o começo da minha carreira, quer dizer, Caruaru, meu avô, a história do *Papangu*, o seminário. As influências que eu tive foram essas e, até hoje, quando eu faço figurino, eu tenho essa coisa daquele Papangu, que entrou no quarto com as cores. O meu figurino sempre tem muito dessa coisa marcada da cor, assim como o cenário. Mas eu também tomo cuidado, porque com muita cor,

com cor em excesso, você acaba atrapalhando ou o figurino ou o cenário, ou a própria luz.

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL EM TELEVISÃO, TEATRO E PUBLICIDADE

Quando eu fui expulso do seminário, em junho de 1962, minha mãe ficou desesperada, meu pai também. Ele me arrumou um emprego na Cobrasma³, que pertencia ao Luiz Eulálio Vidigal Bueno, e ficava aqui no centro da cidade. Mas eu não queria trabalhar naquilo. Aí, descobri a TV Cultura, que ficava na Rua 7 de Abril, em cima do Museu de Arte Moderna, nos Diários Associados. Bati na porta da TV e falei: “Olha, eu tô querendo ser ator!”. Quem me recebeu foi uma atriz chamada Lúcia Lambertini, que tinha um programa chamado *Sítio do Picapau Amarelo*, em que ela fazia a *Emília*⁴. Ela olhou pra mim e falou: “Você vai fazer um chinês! Já pra mesa de maquiagem e depois nós conversamos!”. De repente, estava eu em uma mesa de maquiagem, com um maquiador puxando o meu olho. Eu, de olho verde, pernambucano, fazendo um papel de chinês. E entrei em cena. Era uma época em que não tinha videotape. Era tudo ao vivo. Então, montava-se e desmontava-se cenário, e eu, naquele mundo, naquele universo que eu nunca tinha visto, acabei ficando como contratado da empresa e trabalhando também na Cobrasma.

Foi ótimo e a minha trajetória começou aí, na TV Cultura, onde eu fiz alguns amigos. Todo dia eu descia da Cobrasma e encontrava meus amigos, e todos nós tínhamos o mesmo sonho, que era fazer teatro. Esses amigos eram o Carlos Augusto Strazzer (que faleceu há uns 30 anos), o ator Antônio Fagundes (que vendia curso de inglês, em fitas cassetes enormes, que existiam, antigamente, para pôr no carro), e o Semi Lutf, que trabalhava no Banco Mercosul.

Nós nos reuníamos na Praça Antônio Prado e íamos a pé até o Teatro de Arena, quando, um dia, o Afonso Gentil, que era do grupo do Arena, nos recebeu. Assim, acabamos sendo contratados pelo Arena para fazer uma peça chamada *As Artimanhas de Scapino*. O (Augusto) Boal assistiu, gostou muito do espetáculo e me convidou para fazer o cenário de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht, com Guarnieri, Célia Helena, Sílvio Zilbert e Fagundes. Foi o meu primeiro cenário, digamos, profissional, nesse período de 1964-1965.

Dentre os meus sonhos estava o de fazer cinema. Dirigi dois longas e vários curtas-metragens. Trabalhei muitos anos em publicidade, que era o que dava a retaguarda financeira, a famosa sobrevivência. Porque o teatro, na verdade, sempre foi um diletantismo. O teatro sempre foi uma coisa da qual, até hoje, não posso

reclamar, mas, até os dias de hoje, é impossível você viver de teatro. Eu tive três filhos, que hoje já são senhores, e, para sustentá-los, eu vivia da publicidade, fazia cenários de publicidade, e, depois, passei a dirigir comerciais de televisão.

CONDIÇÕES DE TRABALHO NO INÍCIO DA CARREIRA E ATUALMENTE

Eu sempre procurei me desvincular de uma coisa que eu comecei a perceber, a odiar profundamente, que é a história do *improviso*⁵. Quando eu comecei, tinha muito essa coisa do *improviso*. Só anos depois é que eu fui descobrir o que era esse *improviso*: era a falta de grana. Eu sempre achei o seguinte: “Se você não tem competência, não adianta! Não faça!”, porque, no rodapé do espetáculo, no que for, vai aparecer: “Este espetáculo foi feito sem dinheiro”. E a base de tudo ainda é o dinheiro. Não adianta.

Você precisa do compensado: “Ah, vamos pedir compensado pras empresas, madeira!”. Nenhuma empresa madeireira dá, gratuitamente, madeira para se montar cenário e, quando dão, dão o refugo, dão aquilo que eles não querem mais. É chapa compensada estourada, com água, sarrafo torto, mal aparelhado, e isso, quando você trabalha com cenografia em teatro, na hora você percebe. O público já percebe isso.

A diferença que eu vejo daquela época para hoje pode ser ilustrada por meio de duas personagens que, uma vez, eu e o Fagundes criamos, que são o Seu Zé e a Dona Maria, que são aquele caszinho que adora ir ao teatro. Junta o dinheirinho da aposentadoria do mês para comprar ingresso para assistir teatro, exemplificando o público que vai ao teatro. Vamos partir desse Seu Zé e Dona Maria, que, naquela época, iam assistir qualquer coisa.

Havia uma coisa terrível, em São Paulo, que era montar um espetáculo e levar para o interior. Só se levava para o interior um banquinho, um refletorzinho e um paninho, e isso, para mim, era um profundo desrespeito com o público do interior.

Eu lembro que o Altair Lima, que produziu *Hair*, aqui em São Paulo, um espetáculo fantástico, com Sônia Braga, Armando Bógus, Antônio Fagundes, tomou prejuízo com o espetáculo *Altahair*, que era a fusão do nome dele com hair. Nesse *Altahair*, ele ficava sentado, com um pano preto atrás e um foco de refletor, contando como foi a montagem do *Hair*, em São Paulo. Ele cantava as músicas sentado. Era de uma picaretagem absoluta!

Então, essa coisa do *improviso* sempre me incomodou muito. Naquela época, a gente vivia

muito sob a égide dessa coisa que é o *improviso*, que, até hoje, ainda existe. Existem grupos que têm, claramente, a dificuldade de levantar subsídios, de levantar patrocínio para montar um espetáculo, seja porque o espetáculo possui teor anticomercial muito forte, seja porque não tem gente competente para ir atrás de patrocinador. E tem outros espetáculos que são absolutamente providos de altas verbas, porque o Produtor é amigo de não sei quem ou do banco X, ou da empresa tal, e consegue levantar grandes verbas.

Esse problema na forma como era feito o espetáculo acontecia muito no início das décadas de 1960 e 1970, por exemplo, no Teatro de Arena e no Teatro Oficina. O TBC jamais entrou no esquema do *improviso*. O TBC, quando montava o seu cenário, os cenógrafos Aldo Calvo e Campello Neto montavam cenários mesmo. Não era paninho. Não era o Jersey que estica e forma não sei o que. Era cenário. E tinha coisas geniais. Não quero, com isso, abominar de vez esse esquema do *improviso*. Eu mesmo fui o Rei do Improviso.

Eu fui assistir ao Bob Wilson (*A Velha*), agora, com o Baryshnikov e Willem Dafoe, e você sai encantado com o espetáculo, porque é de uma precisão cirúrgica.

Eu me lembro que, em 1972, eu fiz o cenário de *O Evangelho Segundo Zebedeu*, que foi aqui no

Parque do Ibirapuera, uma montagem do Grupo de Teatro 11 de Agosto, da Faculdade de Direito 11 de Agosto do Largo do São Francisco. Alunos montaram um grupo, e o Silnei Siqueira, que tinha acabado de ganhar um prêmio, na França, por *Morte e Vida Severina*, dirigiu esse espetáculo e foi um sucesso danado. Nesse espetáculo, eu exerci a coisa do improviso totalmente, com restos de lixo, e nós fomos convidados para apresentar esse espetáculo em Nancy, no norte da França, no Festival de Teatro Universitário de Nancy. E o Jack Lang, que era o Diretor desse Festival, e depois virou Ministro da Cultura da França, chamou todos os cenógrafos para uma reunião, em que ele queria saber o que cada um precisava, em termos de produção, de madeira, de prego, disso e daquilo. E reuniu todo o mundo em uma sala para discutir.

O Bob Wilson estava acabando de fazer o seu primeiro sucesso, que ele trouxe para cá, em 1970, e eu assisti junto com o Antunes Filho. Nós fomos assistir, no Municipal, oito horas de espetáculo. Começou às 9 horas da noite e terminou no dia seguinte, de manhã. E aquilo foi uma hecatombe na vida de todo o mundo, sobretudo na do Antunes. Eu fiquei pasmo. O Bob Wilson estava começando a aparecer no mundo, e ele foi convidado para apresentar esse espetáculo em Nancy.

Então, quando eu cheguei a essa reunião, estava o assistente de cenografia dele, porque ele era o próprio cenógrafo. O Bob Wilson, além de diretor, tem a coisa das artes plásticas. Ele é um cenógrafo brilhante. Então, ele mandou o assistente dele para discutir, e, quando chegou a vez do assistente, ele disse: “Eu quero 30 peles de urso branco do Alaska. Eu quero 30 não sei o que!”. Ele só ia pedindo. A lista do assistente do Bob Wilson era um negócio, páginas e mais páginas, não tinha computador na época, era tudo datilografado. Eu sei que, depois de todo o mundo, chegou a minha vez. “E você José? O que que você precisa para o seu espetáculo?”. Eu falei: - “Eu preciso ir ao lixo de Nancy!”. - “Como?”. - “É! Eu quero ir ao lixo de Nancy, porque o meu cenário vai ser feito com lixo. Eu gosto de trabalhar com lixo!”. Estranharam, mas, no dia seguinte, mandaram me buscar no hotel e fomos para o lixo de Nancy. Foi o lixo mais fantástico que eu já vi na minha vida, as coisas que eu vi ali. Eles pegam um rádio da década de 1930 e jogam no lixo. Não é reciclado. Ali, eu fiz a festa. Fiz o cenário todo *improvisado*.

Só que dessa questão do *improviso*, eu fui, pouco a pouco, me desligando, por perceber as falcatruas, por perceber os descaminhos em que estava entrando a produção do teatro brasileiro. Eu comecei a perceber que alguns produtores conseguiam levantar milhões para uma peça e

diziam para o elenco: “Olha, gente! O teatro está pobre! Nós não temos dinheiro!”. Então, o sujeito levanta 8 milhões para fazer um espetáculo e gasta 200 mil reais. E o resto? E isso, cada vez mais, eu vi crescendo, aumentando, e hoje, sobretudo hoje, eu estou vendo muito esse tipo de acontecimento. O produtor levanta milhões e gasta um tostãozinho. Paga mal aos atores, paga mal ao cenógrafo. E aí aparece no rodapé. Tá lá: “Espectáculo feito com pouco dinheiro”. Não importa se teve muito. Se teve muito, vai para o bolso do produtor. Então, nessa questão do *improviso*, eu me bati muito e me bato até hoje. Eu não aceito mais montar um cenário que esse povo tem a mania de dizer: “Ah, eu quero um cenário que caiba numa Kombi!”. Primeiro, porque não existe mais Kombi. Segundo, que eu faço questão, até contratual, eu quero que o cenário vá inteiro para cada cidade do interior. “Ah, não vai poder!”. Eu falo: “Então, chama outro cenógrafo que eu não faço!”. Eu respeito muito o pessoal do interior, ou de qualquer cidade do Brasil, que merece a qualidade visual que o espetáculo tinha no seu nascedouro, em São Paulo ou no Rio, ou seja onde for.

Então, o que eu vivi, quando eu comecei a carreira, lá na década de 1970, até os dias de hoje, não vi mudar muito. Vi o seu Zé e a Dona Maria, que são aqueles dois personagens que eu disse no começo, mudarem a atitude. O Seu Zé e a Dona Maria, hoje, leem jornal, têm televisão, têm

rádio, têm computador para informá-los do que é bom, do que é médio ou do que é ruim. Então, eles já têm, a priori, uma formação intelectual. Não completa, mas uma formação boa, porque, se ele paga oitenta reais em um ingresso, ele quer ver coisa boa. Ele não quer ver o paninho e o banquinho mais. E se acontecer isso, ele sai reclamando. E é aí que a gente vê muito espetáculo indo para o buraco por causa disso. Por achar que o Seu Zé e a Dona Maria vão aceitar qualquer coisa. “Ah, porque é o ator, é o espetáculo do ator!”. Mas cadê esse ator? É importante o cenário sim!

Eu já fiz cenário, por exemplo, com o Klaus Vianna, no Rio, em que não tinha cenário. Um dia, conversando com o Klaus, quando eu cheguei ao Teatro Glória, eu comecei a riscar com giz a parede preta do Teatro. O Klaus chegou e falou: “Zé, tá aí! Não precisa mais cenário! E isso aí!”. E foi isso. Era um espetáculo com o Paulo Gracindo e a Marília Pêra. Não tinha mais nada. Foi só risco de giz, projetos, plantas, medidas, tudo nas paredes. Tinha dois atores excelentes. O cenário era isso. Então, o que eu quero dizer é o seguinte: o público brasileiro, hoje, está muito à frente do que era o público na minha época. O público brasileiro, hoje, sabe discernir o que é bom do que é médio, do que é ruim, coisa que, naquela época, não tinha. Primeiro, porque, naquela época, vivíamos uma ditadura militar, e o lema dos militares era: “onde há vida inteligente, urge

que se mate”. Então, esse dado, em si, já tem uma importância muito grande. Esse público que viveu no período de militarismo, a geração que veio depois, cuja educação os militares já fizeram questão de assassinar e destruir, esse público se ressentiu muito, e até hoje se ressentente.

Eu tenho um amigo, meu vizinho, Sérgio Martinelli, que é produtor de cinema, e que deu aula de cinema na Universidade Mackenzie, durante vinte anos. Eu encontrei com ele na semana passada, na padaria, e ele disse:

- Zé, eu me demiti! Pedi demissão!
- Por quê? O que aconteceu?, perguntei.
- Em uma aula, eu perguntei a um aluno quem era Akira Kurosawa. Ele disse que era uma marca de moto. Eu fui para a diretoria e pedi demissão, porque não tem mais sentido!

Mas o Seu Zé e a Dona Maria, mesmo em sua precariedade cultural, mas tendo acesso à informação de todo o tipo, já têm uma formação melhor e um discernimento melhor para ver teatro, cinema, balé ou ouvir música clássica.

A UTILIZAÇÃO DE MULTIMEIOS NO TEATRO

Se a utilização dos multimeios for consoante

com o teor do espetáculo, com o que o diretor tem na cabeça, eu acho extremamente válido. Eu mesmo já usei. Eu fiz um espetáculo, uma ópera, com Iacov Hillel, chamada *O Homem Que Confundiu a Mulher com Um Chapéu*, que é uma ópera do Michael Nyman, um compositor americano, baseada em uma história verídica⁶, a história de um homem que teve um problema no cérebro e ninguém descobriu o que era, e ele achava que a mulher dele era um chapéu. Então, todos os dias, ele chegava em casa e tentava tirar a cabeça da mulher. E o Nyman escreveu uma ópera belíssima. Então, o cenário todo eram telas de projeção, onde eu projetava todo esse universo interior da cabeça desse homem. Deu muito resultado. Foi muito bom e eu achei ótimo!

Para mim, todos os recursos que a gente tiver à disposição para contar uma história são válidos. O que eu não acho válido é o excesso. O excesso, em qualquer caso, é terrível. O excesso de álcool, de drogas, do que for, é sempre muito ruim. E no teatro também. Quer dizer, eu acho que há uma geração, agora, que está se excedendo nessa coisa da multimídia. Até por questões como essa que eu falei, do *improviso*.

Eu ainda acho que o teatro, a cenografia, no futuro, vão ser todos dominados pela computação. Com a escassez de madeira, no Brasil e no mundo... Por exemplo, nos Estados Unidos, já

não se usa mais compensado. Eles usam chapas de plástico reciclado, leve. Não existe mais sarrafo. Existe plástico. E eu acho que, no futuro, o nosso sistema de montagem de peça vai se resumir, única e exclusivamente, a projetores, a megaprojetores. Eu posso montar um cenário com perfeição, um cenário realista, um gabinete e, em um segundo, mudar para outro cenário todo em projeção, retroprojeção, projeção lateral e projeção frontal. Mas, e a luz? - você pode ser perguntar. Não. Não interfere. Eu já usei, agora em um evento, um projetor de 35.000 lúmens, e já existe um projetor que, está chegando ao mercado brasileiro, de 60.000 lúmens, em que se pode projetar a luz do dia. Então eu acho que, no futuro, num futuro bem próximo, a cenografia vai se restringir a isto: telões ou não telões, a um sistema de holografia muito bem feito, onde você não precisa mais gastar dinheiro nem com tecido, com cola, com maquinista, com cenotécnico. O que é uma pena, porque eu ainda sou apaixonado por esse grupo de montagem de cenografia. Mas, assim como ocorreu com a indústria automobilística, em que os robôs tomaram conta, eu tenho a impressão de que os cenários de teatro, no futuro, vão se restringir a isto: a megaprojetores. E o especialista em cenografia já não vai ser mais o cenógrafo, vai ser um especialista em computação. Que vai criar, desenhar, fotografar e reproduzir, em uma tela, o cenário.

Ainda outro dia, eu vi um filme, chamado *O Guardião de Lincoln*, um longa-metragem sobre a vida de Lincoln e o guarda-costas dele. E era todo em plotter, todo o cenário recortado e impresso em papel fotográfico. Não era nem projeção, mas o resultado era belíssimo. De móvel, era uma mesinha e uma cama, e o resto era tudo impresso em plástico, em papel fotográfico, etc.

APRESENTAÇÕES NOS ESTADOS UNIDOS

Eu trabalhei com o Cacá Rosset por trinta e tantos anos. A nossa primeira montagem foi *O Doente Imaginário*. O processo de criação do Cacá é muito prolongado. Ele levou um ano para preparar *O Doente Imaginário*. Eu tive um ano para pensar no cenário, nos figurinos todos, e foi uma delícia esse trabalho! Foi uma coisa incrível na minha vida, do ponto de vista da criação e desenvolvimento do projeto. Nós estreamos em Sertãozinho, que é aqui no interior de São Paulo. De Sertãozinho, foi tudo embalado e foi para Nova Iorque, e lá estreamos, em um teatro chamado Sala Newman, do *The Public Theater*, que é no Soho, ao sul da ilha de Manhattan.

Esse teatro está instalado dentro de uma biblioteca antiga. São cinco salas de teatro e tem uma coisa curiosa: embaixo dele, passa o metrô. Então, *O Doente Imaginário* estava sendo representado e o metrô passando. Assim,

tínhamos que interromper o espetáculo para o metrô passar. Aí, voltava o espetáculo.

O Joseph Papp, que foi o maior produtor de teatro americano (produziu *Hair*, produziu uma série de musicais famosos, como *Amadeus*), formou, nesse Public Theater, um grupo de atores que vão de Al Pacino, Robert De Niro, Susan Sarandon, Kevin Kline a Willem Dafoe. Enfim, uma gama de atores americanos de altíssima linhagem, que foi formada, ali dentro do Public Theater. Até hoje, o Kevin Kline é o presidente do *board* do Public Theater, depois que o Joseph Papp morreu.

E o Papp tinha, e até hoje ainda existe (precariamente, mas ainda existe), o *Shakespeare in the Park*, que é um Festival só de peças de Shakespeare, no Central Park, em um teatro chamado Delacorte Theater. É um teatro ao ar livre, belíssimo, para 4.500 pessoas, com ingressos gratuitos, pagos por *sponsors* americanos, que, até hoje, ainda têm a tradição de oferecer doações que variam de cinco a trezentos mil, a um milhão de dólares. Essas montagens acontecem em julho, durante o verão, em Nova Iorque. Então, ele convida, todo ano, três diretores de qualquer parte do mundo: da China, do Brunei, do Brasil, que nesse ano foi o Cacá Rosset. Ele também tem a fama de ser um dos maiores entendidos em Shakespeare do mundo, tendo escrito mais

de quinze livros sobre Shakespeare.

Então nós levamos *O Doente Imaginário* para lá. Não no Festival do Shakespeare, mas no Public Theater. E o Papp nunca foi a um camarim para cumprimentar ninguém, depois de qualquer espetáculo. Estreamos em Nova Iorque: sucesso absoluto! Eu estava no camarim, Cacá sentado ao meu lado, depois do espetáculo, e uma mão pousa no meu ombro e no ombro do Cacá. Era o Joseph Papp. Eu tremia feito uma vara verde, e ele rindo. Adorou o espetáculo. Ficou horas falando sobre a apresentação e aí virou para a gente e disse: “O que é que vocês vão montar agora?”. Eu não tinha ideia e o Cacá também não. Aí o Cacá chutou:

- *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare.
- Verdade?
- É!
- Eu vou produzir!

Naquela noite, eu e o Cacá tomamos um porre para festejar, e ele, realmente, produziu. Joseph Papp entrou com o dinheiro, entrou com toda a equipe e fizemos o *Sonho de Uma Noite de Verão*, que estreou aqui e, depois, fomos para lá, e foi um tremendo sucesso.

E ocorreu que o Cacá fez as fotos do espetáculo aqui, das fadinhas só de sunga, peito

de fora (quem fotografou foi o Bob Wolfenson), e eu estava indo para Nova Iorque justamente para cuidar da montagem do cenário, e ele falou: “Zé, já leva estas fotos e entrega pro assessor de imprensa do Papp!”. Eu disse: “Tá bom!”. Aí, eu fui para Nova Iorque e entreguei para ele e, quando o cara abriu o envelope, e começou a ver as fotos, ele começou a arregalar o olho e disse:

- Zé, eu não vou mandar isto pra imprensa!
De jeito nenhum!
- Faça o que você achar melhor!
- Eu vou consultar Mr. Papp!

No dia seguinte, após a consulta, Papp mandou ele enviar para a imprensa. Porque o Papp era um sujeito inteligente. Ele sabia que aquilo ia criar uma polêmica: “Nudez em Shakespeare?”. No dia seguinte, manchete de jornal! Tinha um programa de televisão, tipo Sílvio Santos, o dia inteiro, e, no rodapé, assim: “Você é a favor de nudez em Shakespeare, ou não?”. E, ao final do dia, o relógio marcava 71% contra e o restante a favor. Chegou a 98% contra. Eu sei que estreou o espetáculo e nós tivemos que fazer 12 apresentações, porque era tanta gente para ver! E a Moral Majority de Nova Iorque cerrou fileira na frente do teatro para protestar, com bandeiras, contra aquele escândalo de as fadas estarem nuas em um espetáculo de Shakespeare.

Aquilo foi uma comoção geral em Nova Iorque. Gerou matéria polêmica, briga, achincalhe, foi um negócio fantástico. Mas o espetáculo foi muito bem falado, foi um sucesso danado, a ponto de, ao final da temporada de *Sonho de Uma Noite de Verão*, o Papp nos convidar para montar o próximo espetáculo: “Só que agora eu quero que você e o Zé de Anchieta venham para Nova Iorque pra fazer uma produção americana”. E nós fomos e fizemos *A Comédia dos Erros*, em Nova Iorque, com a Marisa Tomei, que ganhou o Oscar por *My Cousin Vinny*, e um elenco gigantesco de atores americanos, do teatro e do cinema. Um elenco muito bom. Foi inteiramente produzido em Nova Iorque e só eu e o Cacá de *cucaracha*.

A CENOGRAFIA NO BRASIL E EM OUTROS PAÍSES

O americano, pela sua formação protestante, talvez, tem uma coisa chamada planejamento. Para *A Comédia dos Erros*, por exemplo, eu levei uma maquete imensa, levei desenhos, levei plantas muito bem feitas, em polegadas, e, quando eu cheguei lá, o *staff* olhou e disse:

- Mas vocês trabalham assim no Brasil?
- Trabalhamos! Perfeitamente! É assim que a gente faz no Brasil!

E eles caíram de queixo com o trabalho que

eu levei de planta, de desenho, de figurino, tudo muito bem detalhado. Porque eu tenho mania de desenhar de frente, de lado e de costa.

Então o Mr. Millow, que era o diretor técnico e financeiro do teatro, chegou para mim e falou: “Zé, nós vamos fazer um *bidding* deste teu cenário e deste teu figurino”. No dia seguinte, teve um café da manhã e ele trouxe várias empresas: Metro Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox e Acade, que era de New Jersey. Eles vieram e viram a maquete do cenário, viram todas as plantas, ouviram o que eu queria e como eu queria, tomaram café e foram embora. Três dias depois, voltaram, cada um com seu envelope, com o seu preço. Então, abriu um, abriu outro, abriu outro, com um auditor relatando os números de cada um. O impressionante é que a diferença de um orçamento para o outro era de 100 dólares (a maior diferença). É diferente do Brasil: você orça um milhão e meio e o Zé da esquina faz por 200 e, se procurar mais, você vai achar um que faz por 5, tal a discrepância, a falta de noção e a falta de profissionalismo no nosso mercado. Eu sei que quem ganhou foi a Acade, com coisa de 800 mil dólares. Era uma fortuna! Era uma grana razoável para montar um cenário e, aí, o Mr. Millow me chamou e falou: “Olha Zé, não tem um tostão a mais. É este o dinheiro que você tem!”.

Para o figurino, houve três concorrentes:

uma costureira do Scala de Milão, uma costureira belga e uma costureira americana chamada Barbara Mattera, que eu, desde moleque, ouvia falar. Ela fez o figurino do *The King and I*, com Yul Brynner, fez figurinos para Hollywood e tinha um ateliê em Nova Iorque. E meu sonho era fazer com ela. Aí as três foram lá (não elas, mas mandaram as representantes). Uma saiu de Milão, a outra da Bélgica, e a Barbara. Eu falei com todas, sobre como eu queria o figurino, e, no dia seguinte, elas trouxeram os custos, com diferenças, também, mínimas. Só que quem ganhou foi a da Itália. Aí, eu falei: “Mr. Millow. No Brasil, a gente tem a *little talk here, a little talk there*, e tem um jeitinho brasileiro. Não tem como a Barbara fazer?”. Ele ficou olhando para mim e disse: “Tá bom! A diferença foi muito pequena, a Barbara ganhou!”. Aí, no dia seguinte, eu fui conhecer a Barbara Mattera. Era uma senhora que era uma graça de pessoa. Encantadora, genial, e que acabou fazendo um belíssimo trabalho de figurino. Até hoje, parte dele está aqui, porque, como era coprodução americana, eles mandaram para cá. Está no estúdio do Cacá. Então o que eu aprendi, na verdade, com essa história toda, é o seguinte: PLANEJAMENTO.

Durante o ensaio, o Cacá chamou uma atriz do Metropolitan de Londres, uma cantora negra fantástica. Ela tinha um metro e quarenta centímetros de diâmetro. Uma preta retinta

linda, engraçada, uma figura ótima. Durante o ensaio, os atores estavam sentados no tablado do cenário, e tinha um espaço vago onde ela sentou. E, quando ela sentou, os que estavam em volta, para brincar, fizeram um movimento com o corpo e todo o mundo caiu na risada. Foi uma gargalhada geral, porque ficou muito engraçada a cena. Aí, inspirado nesse fato, o Cacá virou para mim e falou que queria que as torres do cenário balançassem. As torres do cenário tinham treze metros de altura. Eram sete torres de treze metros de altura. Eu falei: “Cacá, não tem como fazer isso! Primeiro, porque o Mr. Millow me autorizou uma verba que está fechada. Eu já assinei com ele isso. Não tem um tostão a mais!”. - “Não, mas você é amigo dele. O Papp te respeita e você vai conseguir!”. Eu falei: “Eu não vou conseguir! Primeiro, porque não dá tempo. Segundo, porque, imagine uma torre de treze metros de altura. Como é que eu vou movimentar? Se você tivesse pensado nisso lá no Brasil, quando eu estava fazendo a cenografia, a maquete, seria possível. Eu poderia, do ponto de vista da engenharia, pensar em uma forma de essas torres balançarem. Teria outro custo!”. O Cacá ficou quinze dias lá em Nova Iorque, com um bico deste tamanho, e não falava comigo. Ele ficou bravo, porque eu não consegui. E aí eu entendi direito essa questão, que é o planejamento.

É uma coisa até desagradável o que eu vou

falar, mas até a criatividade tem que ter um limite de planejamento. Claro, o criador, o pintor, o escritor, o diretor de teatro tem toda a liberdade para fazer o que quiser. A mente, a criação, é uma coisa infinita, mas quando você lida com questões financeiras, há que ter um limite. É chato falar isso, mas é uma realidade. Então, por exemplo, quando se planeja um espetáculo de teatro, ou um cenário, o cenógrafo tem, por obrigação, também, que saber o custo, em que águas ele vai andar, onde vai nadar. Ele vai ter dinheiro? Não adianta ele fazer uma maquete, um belo projeto, um belo esboço, sem saber se você vai ter dinheiro para aquilo. Então, a diferença que há entre a produção americana e a nossa é isso: planejamento. É tudo muito bem planejado! Tudo bem medido e pensado! Chega a ser chato! É diferente do nosso problema aqui, porque, além da falta de planejamento, nós temos uma burocracia inútil. Nós temos uma burocracia babaca, uma burocracia fajuta.

Este Ministério da Cultura, sobretudo quando estava nas mãos da Ana de Hollanda, é terrível, porque este Ministério da Cultura, hoje, fez com que a arte brasileira ficasse feito vaquinha de presépio para o Tribunal de Contas. Nós trabalhamos, hoje, para o Tribunal de Contas. Nós não trabalhamos para a arte. Eu vejo espetáculo de teatro, hoje, e fico assustado. Quando eu falo do rodapé é isso.

Eu fiz uma peça, no ano passado, e, de repente, chegou uma ordem de Brasília, que o produtor me mostrou, proibindo custos de caminhão, de táxi e de ônibus. Tudo tinha que ser feito de metrô. Aí, eu falei: “Eu vou escrever já para o Ministério!”, porque o estúdio do meu cenotécnico, com quem eu trabalho há 35 anos, que é o Fernando Bretas, é em Carapicuíba, na aldeia de Carapicuíba, que fica a 33 km de São Paulo. Como é que eu vou levar quarenta chapas de compensado, de MDF, dentro de um metrô, para onde quer que seja? Quer dizer, o Ministério da Cultura contrata um bando de imbecis, de filhos de senador e filhos de deputado para ocupar um cargo dentro de um Ministério e eles não têm o que fazer e ficam baixando ordens. Até que, um mês depois, perceberam a burrada e voltaram atrás.

Então, isso a gente vê no Brasil, e isso não é planejamento, isso é bagunça, é desrespeito pelo artista. Quer dizer, hoje, nós temos que trabalhar para o Tribunal de Contas, como se nós fossemos ladrões, como se nós fossemos assaltantes do erário público. Há alguns produtores executivos que eu conheço que são, mas que sabem fazer isso. Minha avó dizia assim: “Feio não é roubar! Feio é roubar e não poder carregar!”. E esse pessoal sabe carregar. Nos Estados Unidos, não existe isso. É tudo feito por auditoria. Lá, você não tem esse monte de imposto que tem aqui. Então, são

coisas que eu respondo desta maneira: a diferença da produção entre o Brasil e outros países é o planejamento técnico, financeiro e de criação.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

O meu processo de criação é totalmente caótico. Eu não tenho um processo. Eu leio a peça, evidentemente, uma, duas, três, quatro vezes. Uma vez, eu trabalhei com o Flávio Império, que eu considero o melhor cenógrafo brasileiro. Eu fiz a assistência dele em *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, no Teatro Ruth Escobar. E o Flávio, além de ser um grande arquiteto, formado em arquitetura pela FAU, era um semiólogo. Então ele tinha, por obsessão, a busca de tudo o que está embutido dentro de cada palavra. Era exaustivo o trabalho de mesa do Flávio. Ele buscava e pinçava cada palavra e o que tinha por trás daquela palavra. O significado, o significante e o significador. Então eu aprendi muito com ele essa coisa da importância do texto, e é do texto que eu extraio as coisas que eu vou pensar.

Eu costumo rabiscar algumas coisas e, de repente, resolvo fazer uma maquete, porque existe este problema sério no teatro, aliás, não é no teatro, isso é do ser humano. Alguns diretores, como o próprio Cacá Rosset, não têm visão espacial. Não adianta apresentar uma planta, que ele não vai ter noção do que seja aquilo.

Eu fiz, com o Ademar Guerra, *Lulu*, de Wedekind. Eu era muito jovem quando eu fiz aquele espetáculo. Foi aqui no Teatro Anchieta. Era um cenário gigantesco, todo em ferro, e quem contou a história a seguir foi o Oswaldo Mendes, no livro chamado *Teatro de Um Homem Só*. É um livro sobre o Ademar Guerra, porque o Oswaldo foi assistente do Ademar, durante muitos anos. E o Ademar, antes de morrer, deixou uma carta para o Oswaldo sobre vários assuntos, e um deles era a minha pessoa. Ele dedicou de cinco a dez páginas dessas cartas a meu respeito, e eu só fui descobrir o que aconteceu lendo esse livro do Oswaldo, em que ele diz mais ou menos assim: “O Zé de Anchieta fez maquete, fez desenho e fez esboço, fez planta, provei tudo. Eu adorei tudo o que ele me apresentou, só que, quando eu cheguei, um dia, ao teatro, em que o cenário estava montado, sentei na primeira fila e comecei a chorar. Entrei em pânico! Chorei copiosamente, porque eu não sabia o que fazer com aquele cenário, e não por culpa do José de Anchieta, por culpa minha! Por não saber, por não entender dessas relações de medida e não ter um entendimento espacial”. E, aí, ele fala um monte de coisas, que ele teve que chamar o produtor e adiar a estreia, por causa do cenário, porque ele não sabia, realmente. Teve que contratar outro ator, para complementar a ideia do cenário, e isso eu só fui descobrir depois de ler esse livro do Oswaldo.

Então o problema todo está aí. Quer dizer, existem diretores como o Ademar, como o Cacá, e outros diretores como o Alexandre Reinec, por exemplo, que tem uma boa visão espacial, que sabe ler escala. Se eu colocar uma parede de quatro metros, ele sabe o que é uma parede de quatro metros, porque tem diretor que você põe quatro metros e ele esquece que um apartamento tem um pé direito de dois e vinte, dois e dez. Tem apartamento que tem dois e setenta e cinco, três metros, então, não tem essa noção, e isso cria muito problema. Então, em meu processo de criação, eu trabalho muito em função de dar ao diretor uma noção, uma visão de como vai ficar o cenário, porque aí ele vai ver o que é boca de cena, a relação até o urdimento, coxia (porque tem espetáculo que é só coxia).

Outra questão é a iluminação. Eu gosto muito de trabalhar o cenário em função da iluminação. Às vezes, uma boa cenografia é prejudicada por uma má iluminação e, às vezes, é o contrário. Então, se não há um entendimento muito bom entre o cenógrafo e o iluminador, aquilo pode desandar, assim como no caso do figurino, que é outro elemento que o ator veste, que desenvolve um desenho no espaço e que tem que ter uma sincronização com o cenário e a luz.

O meu processo de criação é formado de muito caos, muita confusão. Mas eu tenho

melhorado, nos últimos dez ou quinze anos, depois que passei pelos Estados Unidos e aprendi sobre essa questão do planejamento da criação. Eu aprendi muito a planejar. Daí, esses Cadernos de Figurino, onde vão todas as informações iconográficas, as informações técnicas e, por vezes, históricas.

Para a peça *Hamlet ao Molho Picante*, que eu fiz agora, que estreia agora no Teatro Raul Cortez, dirigida pelo Dagoberto Feliz (com quem eu nunca trabalhei, mas adorei trabalhar), eu escrevi um Caderno de Cenografia. A história se passa em Helsingor, que é onde Hamlet vivia, e eu coloquei para ele que as cozinhas desse período eram muito sujas, porque não tinha esgoto, não tinha banheiro, não tinha nada. Eles pegavam os caldeirões cheios de óleo sujo e jogavam na rua. O chão era imundo. Não tinha o conceito de vassourinha, de produto de limpeza, nada disso. O chão era gordura pura. Aquele chapéu tradicional de cozinheiro foi feito porque a gordura impregnava no teto e caía na cabeça. Então, criou-se aquele chapéu para proteger cabelo, orelha e tudo o mais. Quando ele leu isso, ele mudou todo o espetáculo. O figurino do Fabinho Namatame foi, também, para essa linha da extrema sujeira e imundície, bem como o cenário. Então a história se passa na cozinha do castelo do Hamlet, com os cozinheiros discutindo toda a tragédia de Hamlet, dentro da cozinha.

Eu gosto de pensar bastante, de discutir com o diretor, quando dá. Ultimamente, essa coisa não existe mais. A discussão de diretor e cenógrafo está, cada vez mais, se esvaziando, não sei se por falta de conteúdo, não sei se por falta de formação. Quer dizer, é fundamental o diálogo entre as partes, as discussões. Quando eu falo que o trabalho de *O Doente Imaginário*, com o Cacá, levou um ano, um ano é pouco para você esmiuçar, discutir, semiologicamente, cada detalhe do espetáculo, do que está se pensando, ou que esteja embutido no texto e que a gente não percebe.

A CENOGRAFIA NO TEATRO E NA TV

A cenografia de teatro tem um tipo de tratamento muito especial. É diferente, por exemplo, da televisão. Se há uma coisa que me causa espanto, na televisão, é quando eu vejo uma novela que põe lá: cenografia de fulano de tal. Não existe cenografia em Televisão. Novela é uma função do arquiteto. Eu já fiz cenário de novela e eu já discutia isso na época, porque novela trabalha com o realismo, com o naturalismo. Então, o arquiteto projetar, naquele Projac, uma cidade, aquilo é trabalho de um arquiteto, não é o trabalho de um cenógrafo. A cenografia que se faz em televisão é um trabalho de arquitetura de interiores.

A cenografia está ligada a uma criação ampla e total. Agora, na TV Globo, por exemplo, onde eu trabalhei, você tem limitações, a limitação do texto, o que o Diretor quer, então, é diferente da cenografia de teatro. O teatro tem essa característica, que só alguns percebem, alguns bons cenógrafos que entendem essa liberdade que o teatro te dá e que a televisão não te dá. Chamar aquilo de cenografia não é verdade. Não existe cenografia em TV e você não tem a liberdade de criação que tem um cenógrafo de teatro.

Não estou querendo denegrir quem quer que seja e que faz televisão. É uma profissão, é um trabalho igual ao do teatro, assim como o de publicidade. Eu trabalhei em publicidade durante anos. Acho que eu fiz mais de dez mil cozinhas, salas, banheiros, corredores e fachadas de casa, porque a publicidade, naquela época, era isso. Você fazia um cenário atrás do outro, não parava. Eu entrava no estúdio de manhã, à noite vinha para casa dormir e, no dia seguinte, vinha o diretor filmando. Então eu não parava.

Hoje, a cenografia é feita no computador. Então, o ator trabalha na frente do cromaqui verde ou azul e o técnico de computação põe o cenário que ele quiser atrás. É outro caminho. É outro aprendizado. É outra formação. A formação do cenógrafo de teatro é específica do teatro.

E a questão da sobrevivência? como é que

sobrevive um cenógrafo no teatro? Sobrevive assim: ou ele vem de família muito rica, ou ele trabalha, paralelamente, em uma empresa e trabalha no teatro. Eu acho até que essa questão, no teatro, tem que ser colocada de lado. Quando o sujeito vai para o teatro achando que vai ganhar dinheiro... esquece! Porque é uma atividade que não permite isso. Quanto mais você pensa em dinheiro, mais você afunda o seu projeto. Então você tem que estar livre de todas as garras do capitalismo ou do sistema financeiro, ou do que quer que seja.

A cenografia de teatro é uma arte latente, até porque nós trabalhamos com coisas absolutamente inusitadas. O Gianni Ratto falava uma coisa com a qual eu concordo plenamente e que, até no meu livro (*Auleum*), eu coloco isso: que o cenógrafo tem que ter uma formação quase enciclopédica, porque os desafios são dos mais loucos que se possa imaginar. O termo *cenografia*, que vem do grego *skénégraphēin*, é isso, é o homem que está voltado para o desenho, para a criação, para a invenção, assim como o pintor, o escultor, o cineasta. A cenografia de teatro engloba tudo isso.

Quando eu vou fazer um cenário de gabinete, um cenário de uma residência, eu tenho que ter os princípios do decorador, por exemplo, da necessidade do quadro, do sofá, do abajur, do tapete. Quer dizer, eu preciso ter esse

conhecimento histórico, porque, às vezes, eu pego peças como da Jane Eyre ou da Virginia Woolf, e eu preciso saber como é que era.

Eu fiz, recentemente, *Uma Mulher do Outro Mundo*, do Noël Coward, com a Adriana Galisteu e o Jairo Mattos, em que o cenário era a casa de um escritor na Inglaterra, em 1930. Então vai desde um isqueiro que acende o charuto ao copinho em que ele vai tomar uísque. No fim de tarde, a vitrola que ele escuta...

Tudo isso faz parte de uma formação que o cenógrafo tem que ter, de um estudo que ele tem que ter, de um conhecimento que ele tem que ter, para o público poder entender do que se trata. Entra aí uma outra questão, que é a direção de arte. Muita gente diz que, no teatro, não precisa de direção de arte. Precisa sim! E tem! Subrepticamente, você tem a presença da direção de arte. Eu, por exemplo, sou um artista que trabalha com a direção de arte. Se há um fósforo de 1930 para acender, eu vou estudar o rótulo do fósforo daquela época, o tipo de palito, porque eu sei que o fósforo, por exemplo, surgiu de uma experiência de um cientista louco alemão que, ao urinar em um metal, percebeu uma fissão e, desta fissão, ele criou um tipo de produto que gerou o fósforo. Quer dizer, o fósforo só foi industrializado por volta de 1800, na Inglaterra. Mas, do modo como a gente conhece, que é o palito e aquela

lixinha do lado, é uma história relativamente recente. Então, tudo isso faz parte da formação do cenógrafo, diria até, uma formação intuitiva, porque cenografia não se ensina, cenografia é vivência. Você só aprende com a vivência e com o seu nível de curiosidade e o seu nível de busca de aprendizagem, de conhecimento.

MELHORES EXPERIÊNCIAS

Foram vários os projetos que me agradaram. Por exemplo, um que eu fiz com o Antunes Filho, em 1978 ou 1980, foi o *Em Família*, do Oduvaldo Viana Filho, que era um espetáculo com o Paulo Autran, Marcos Mendonça, Marina Freire, Walter Stuart. Foi o meu melhor trabalho com o Antunes.

Eu fiz vários cenários com o Antunes, além de *Em Família*, dentre eles *Check Up*, do Paulo Pontes, e *Bodas de Sangue*, do Garcia Lorca. Mas o *Em Família*, em especial, foi um espetáculo que me deu muito prazer fazer, porque o Antunes me deixou completamente livre para a criação da cenografia, que trazia a história de um casal de velhos, pais de cinco filhos, todos ricos, mas que se recusam a cuidar dos velhos. Então, eles não têm mais onde morar e vão para um asilo de velhos: o homem vai para um asilo e a mulher para outro. É uma história muito triste, muito difícil. Então, eu fiz bonecos de papel que giravam o tempo inteiro no cenário, em cadeiras de roda, que era o asilo. E

isso causou um impacto muito grande, na época. Foi um espetáculo belíssimo!

Depois veio o *Sonho de Uma Noite de Verão*, com o Cacá, em Nova Iorque, que foi um trabalho muito prazeroso de fazer, e *A Comédia dos Erros*, também em Nova Iorque. Os trabalhos que eu fiz com o Cacá, em geral, sempre me deram muito prazer. Primeiro, porque a gente se dá muito bem. O humor dele bate muito com o meu. O Cacá tem essa coisa da irreverência, da iconoclastia, que eu também tenho, então a gente se dá muito bem, até hoje. O Cacá deu uma parada com o teatro, mas continuamos muito amigos e nutrimos um afeto muito grande um pelo outro.

CENÓGRAFOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Sem dúvida, eu considero o J. C. Serroni um dos maiores cenógrafos brasileiros, sobretudo por uma coisa que o Serroni tem, que é da personalidade dele, de trabalhar a cenografia enquanto arte. Nós não temos um sindicato de cenógrafos, porque nós somos muito poucos em São Paulo e no Brasil. Mas esse homem trabalha em prol de todos. Nesse livro de cenografia brasileira que ele escreveu, ele põe todos os cenógrafos. Gente que eu nem conhecia, gente que eu não sabia que existia. Por isso o Serroni tem esse meu eterno aplauso, esse meu eterno

agradecimento, porque é um sujeito que tem a hombridade, a honestidade, o caráter de não pensar só nele, na cenografia dele, mas pensar nos outros também.

Além dele, destaca-se a Daniela Thomas, sem dúvida, muito embora eu saiba que a Daniela detesta teatro, odeia teatro. Ela adora eventos, adora fazer Museu da Língua Portuguesa, fazer exposição de Portinari, e teatro... Pelo menos em uma mesa, da qual participei com ela, recentemente, na SP Escola de Teatro, ela colocou isso claramente: “Eu detesto Teatro!”. Mas ela é uma grande Cenógrafa, é uma grande artista e eu tenho uma profunda admiração pelo trabalho dela.

Da minha geração (eu sou mais velho que o Serroni e a Daniela), eu admiro o José Dias, no Rio de Janeiro, que eu considero um grande cenógrafo, e Márcio Medina, em São Paulo, que foi meu assistente e que, hoje, é outro grande cenógrafo. E há essa geração que está chegando, como o Raul Cortez, que é um menino da novíssima geração. Muito bom!

NOTAS

¹ A Serra das Russas é uma região que interliga o litoral ao interior de Pernambuco, conhecida pela grande quantidade de escarpas assimétricas, que a tornam de difícil tráfego, o que se acentua pela presença recorrente de neblina. No passado, a Serra das Russas representou um dos maiores obstáculos à exploração do sertão pernambucano e, na modernidade, acumulou grande índice de acidentes automobilísticos. Essa condição se modificou após as obras de duplicação da rodovia, bem como com a construção do túnel e da ponte Cascavel. Atualmente, trata-se de uma região bastante explorada pelo ecoturismo e pelos praticantes de esportes radicais. O termo “russas” vem do português arcaico, como uma variante do adjetivo ruço, no sentido de *pardacento, perigoso*.

² *Papangu* é ainda hoje uma tradição muito forte da cultura pernambucana, originária da cidade de Bezerros/PE. Dá-se o nome de *papangu* à pessoa que, no carnaval ou na festa de reisados, usa máscara ou fantasia, atualmente um tipo específico de máscara e fantasia. A designação alude literalmente ao ato ou prazer em *papar angu*. Segundo a lenda, o termo teria se originado porque o angu seria a comida predileta dos

fantasiados, que mereciam ser recebidos nas casas com muito angustia.

³ A Companhia Brasileira de Materiais Ferroviários - COBRASMA, foi fundada em 1944. Especializada em material ferroviário, chegou a se tornar a maior indústria do ramo na América Latina, exportando sua produção para diversas partes do mundo, incluindo África e América do Norte. Encerrou suas atividades fabris em 1998.

⁴ *Emília* é uma das principais personagens de *Sítio do Picapau Amarelo*, clássico da literatura infantil brasileira, composto por uma série de 23 volumes, de autoria de Monteiro Lobato. Desde a década de 1950, já recebeu várias adaptações para a televisão e o cinema, através das quais se tornou popularmente conhecida.

⁵ Aqui e em outras frases adiante o cenógrafo irá utilizar o termo improvisado no sentido popular que o termo adquiriu, como algo feito sem profissionalismo, seja por falta de recursos, seja por falta de conhecimento. Por esta razão, o termo sempre aparecerá grifado em itálico, para destacar o sentido específico no qual é utilizado.

⁶ Essa história tornou-se mundialmente conhecida através do médico e escritor Oliver Sacks, que a narrou e analisou, do ponto de vista

clínico, em livro homônimo, cuja tradução veio a ser publicada no Brasil, pela Editora Companhia das Letras.