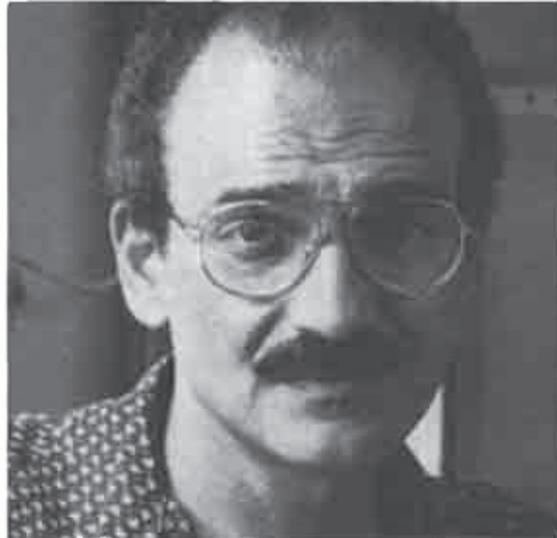


JOÃO CANDIDO GALVÃO

CENOGRAFIA



Agência Folha/Carid M. Jairo

BRASILEIRA



Agência Folha/Jobo Caixas

NOS ANOS 80

A cenografia brasileira dos anos 80 começou em 1956, quando o jovem estudante de arquitetura Flávio Império realizou o cenário para *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, para o Teatro da Comunidade Cristo Operário, em São Paulo. *Gente como a Gente* (1959), de Roberto Freire, marcou o encontro de Flávio com o Teatro de Arena e, a partir de então, a face do teatro brasileiro mudou. Estava terminada a época do teatro como criador de ilusão cênica, do espetáculo "naturalista" que pretendia retratar a realidade e no qual o cenário era apenas decoração, pano de fundo realizado com telões pintados na tradição da arquitetura teatral italiana, aqui representada, muito bem, no palco do Teatro Brasileiro de Comédia.

Com Flávio iniciava-se a era do teatro como reflexão ideológica, nos moldes das propostas defendidas já no fim do século XIX, na Europa, pelo suíço Adolphe Appia e pelo inglês Edward Gordon Craig. Coincidentemente, ou talvez nem tanto, as propostas dos dois tinham relação direta com o espaço no qual se realizava a representação teatral: o cenário. O surgimento do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, com novas propostas estéticas e ideológicas, além de suas arquiteturas específicas, permitiu a Flávio pôr em prática os conceitos de Appia e Craig, forçando a passagem de uma cenografia tradicional, pictórica, que fecha o palco, dirigindo a ação para a platéia do teatro à italiana, ao espaço cênico que, com seus elementos arquitetônicos, abre e aprofunda o espaço da ação e permite inovações na relação espectador/espetáculo.

Até sua morte, em 1985, Flávio realizou cenários para teatro, dança e shows. Com tal excelência e dedicação que moldou, sozinho, uma cara nova para o teatro brasileiro. Trabalhando em estreita colaboração com os diretores, participava diretamente da criação do espetáculo. Alguns de seus trabalhos, como o que realizou para *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, que Osmar Rodrigues Cruz dirigiu para o Teatro Popular do Sesi, eram de tal maneira construídos que indicavam aos outros criadores envolvidos os rumos da encenação.

Nesse mesmo período, no Rio de Janeiro, Hélio Eichbauer, depois de longa estadia em Praga, na Tchecoslováquia, ao lado do mestre Josef

Svoboda, desenvolvia um trabalho paralelo ao de Flávio. Até por razões de temperamento, em que pese seu imenso talento, a presença de Hélio não foi tão constante como a de Flávio. Mas foi ele o responsável pelos antológicos cenários para *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que José Celso Martinez Corrêa dirigiu no Teatro Oficina, em 1967. Nesse espetáculo, entre outras coisas, Hélio propunha uma bem-sucedida leitura crítica dos tradicionais telões pintados que se tornou um marco da cenografia brasileira. Hoje, com despojamento franciscano e suprema economia de materiais, ele continua a sua busca da essência cênica, como é possível ver em *Macbeth*, de Shakespeare, na direção de Ulisses Cruz.

Todos os cenógrafos brasileiros em atividade nos anos 80, com uma exceção, foram beber, conscientemente ou não, nas águas de Flávio e Hélio. A exceção é Daniela Thomas que declara não gostar de ver teatro e que iniciou sua premiada carreira por acaso, a pedido do seu então marido, o encenador Gerald Thomas. "Meu trabalho é uma reciclagem do mundo", declarou Daniela em entrevista recente ao *Projétil*, jornal laboratório do curso de Comunicação Social da UFMS.

"Hoje todo mundo faz reciclagem, ninguém cria. Meu trabalho é uma cópia do mundo. Tudo que vejo já imagino como ficaria num cenário."

O que Daniela vê pode ser uma construção em ruínas, as caixas de Joseph Cornell, uma cidade envolta em neblina invernal, um vídeo de Robert Wilson, um filme *dark* ou belas Anúncias da pintura renascentista italiana, como as recicladas para *The Flash and Crash Days*, escrita e dirigida por Gerald. Todas as referências, porém, são filtradas, recortadas e remontadas segundo as necessidades expressivas da cenógrafa, cujo trabalho é resultante da síntese das idéias a que se refere o espetáculo a ser encenado.

Daniela é uma obsessiva de primeira linha. Não importa onde vá buscar as imagens, a execução do cenário é sempre um combate corporal com o material. São dias em contato direto com madeira, tecidos, tintas, colas e pregos, num pôr e tirar incessante até que seja atingido o efeito desejado. Ajuda que o diretor lhe dê total liberdade para fazer o que quer, quando e como quer.



NA OUTRA PÁGINA, FLÁVIO IMPÉRIO E NAUM ALVES DE SOUZA. ABAIXO: AO LADO, HÉLIO EICHBAUER

JOÃO CÂNDIDO GALVÃO é mestre em Comunicações pela ECA-USP, tendo sido curador de eventos especiais da 20ª Bienal Internacional de São Paulo e curador geral da 21ª.

Mas é essa mesma liberdade que lhe exige uma dedicação carmelita ao projeto. Recusando-se a trabalhar em outros espetáculos que não os dirigidos pelo ex-marido, Daniela é o símbolo mais evidente de um trabalho de colaboração entre criadores de duas áreas diferentes, sem vínculo de subordinação.

Outro caso de colaboração é o do cenógrafo J. C. Serroni com o diretor Antunes Filho. Serroni poderia ter optado por uma lucrativa carreira no teatro comercial, criando apenas cenários para grandes astros do teatro brasileiro - ou por uma rentável atividade de arquiteto especialista em casas de espetáculo. Sem abdicar dessas duas fontes de renda, porém, ele prefere dedicar a maior parte do seu tempo ao trabalho experimental com o Centro de Pesquisa Teatral, onde coordena oficinas com estudantes de cenografia e, num saudável espírito coletivo, cria ambientações cenográficas para os espetáculos dirigidos por Antunes Filho, com quem partilha inquietações estético-filosóficas sem partilhar idiosincrasias. Na verdade, de todos os criadores que participam do CPT, Serroni é o único que consegue impor e manter a sua personalidade, um feito nada desprezível quando o antagonista é o personalíssimo diretor do CPT.

Como Daniela, também Serroni busca sempre o requinte formal. Mas, ao contrário dela, Serroni mostra sempre o seu jogo. Enquanto há sempre um véu, literal, entre o trabalho de Daniela e o espectador, Serroni, um apaixonado pelo processo de trabalho, não mascara, não disfarça. Ele obriga o espectador a ser também seu colaborador, na criação de uma ilusão pessoal a partir do material que está em cena. Enquanto Daniela apresenta um produto totalmente acabado, que encaminha o espectador a uma leitura determinada, Serroni dá espaço à fantasia de cada um. O seu cenário está sempre "se fazendo", num processo de interação que se renova a cada espetáculo. Assim, tudo é pensado, experimentado e, eventualmente, descartado. Permanece apenas a essência, a forma definitiva e única que vai servir ao espetáculo, não se servir dele. Outro ponto em comum com Daniela, que chega a isso peço caminho inverso, o do excesso, do transbordamento.

Outro caso de colaboração com curiosos resultados é o da jovem diretora Bia Lessa com o cenógrafo Fernando Melo da Costa. Acompanhando o trabalho de Bia há vários anos, Fernando é o responsável pelos espaços de *Orlando*, adaptação do livro de Virginia Wolf, e de *Cartas Portuguesas*, da Madre Mariana Alcoforado. Se, em *Orlando*, cada cena acontecia em local e época diferentes, obrigando o cenógrafo a criar um pluri espaço articulado segundo as necessidades narrativas, em *Cartas Portuguesas* a unidade de



ação possibilitou a criação de uma floresta que tudo abriga.

Nesses trabalhos de Fernando tudo é real. Água é água, terra é terra, folhas secas são recolhidas dos parques da vizinhança. Em *Cartas Portuguesas* há até formigas e minhocas vivas, necessárias à aração da terra, para que as plantas sobrevivam. Mas não se trata de uma volta ao naturalismo anunciado por Antoine. No trabalho de Fernando, o resultado é a criação de um antagonismo entre o material usado, natural, e a extrema artificialidade da representação, na direção de Bia. O delicado equilíbrio conseguido é um trunfo da diretora, preocupada em verificar o comportamento humano à luz dos conceitos da Física.

Correndo em outra faixa temos os diretores-cenógrafos. Naum Alves de Souza, também autor, tem sido, quase sempre, o cenógrafo de seus espetáculos. Isso se deve ao fato de que sua formação se deu com seus alunos do Studio Pod



Agência Fofas

a compreender a proposta da direção. “Procuro a caverna, o espaço ideal para o meu sonho”, declara. Uma postura baseada apenas em sua experiência de vida, não em alguma teoria. Quando menino, no interior de Minas Gerais, Gabriel foi apelidado de Tatu, por seu gosto em escavar barrancos, criando pequenas cavernas nas quais montava cenas em miniatura e armazenava materiais insólitos como os que, até hoje, gosta de incorporar a seus espetáculos, quer como partes do cenário quer como acessórios. Foi assim em seus espetáculos escolares e foi assim em quatro de suas cinco direções profissionais. *Você Vai Ver o que Você Vai Ver*, de Raymond Queneau, surgiu da carcaça de um ônibus. *O Concílio do Amor*, de Oscar Panizza, começou com a idéia de uma procissão. O exemplo mais claro é o de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, cuja idéia inicial foram as caixas de material de um circo-teatro mambembe. *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca retomou a idéia de procissão, com referências mais objetivas àquelas do interior mineiro.

Até agora só me referi a cenários materialmente construídos. Sem entrar na discussão de que luz também é matéria, porque os meandros da Física são para mim tão insondáveis como enigma da esfinge de Édipo, creio ser necessário citar exemplos onde o espaço cênico é virtual, criado apenas ou principalmente por luzes. No caso brasileiro, o exemplo mais rico nos vem de Paulo Pederneras, oficialmente o iluminador dos espetáculos do Grupo Corpo de Belo Horizonte, a melhor companhia de dança do Brasil. Manipulando a potência e a direção dos holofotes, Paulo cria espaços tão concretos quanto se tivessem paredes e tão fugazes quanto os climas sugeridos pela coreografia. É cenografia de alta qualidade.

Gringo Cardia, trabalhando em colaboração com o iluminador Maneco Quinderé, usa a luz aliada a rotundas e telas móveis, para criar espaços cambiantes que interagem com perfeição, principalmente em shows, como na última apresentação da cantora Marina. O vídeo tem sido usado esporadicamente por Hamilton Vaz Pereira, em *Nadja Zulperio* e *A Gata Safira*, mais como recurso de dramaturgia do que como elemento criador de um espaço cênico. As novas tecnologias - nem tão novas se falamos em cinema - só agora começam a ser usadas, ainda de maneira tímida, incipiente. Se temos excelentes cenógrafos, de sucesso internacional, que trabalham com materiais tradicionais, a quase ausência e o alto custo dos equipamentos eletrônicos importados, sujeitos às leis de reserva de mercado, não permitem espaço para a experimentação. Por incompetência ou desonestidade de alguns, mais uma vez vamos chegar atrasados. Como sempre.

Minoga, onde todos tinham liberdade para fazer tudo. Naum, quando começa a escrever um texto teatral, já visualiza o local da ação em todos os detalhes. Com sua formação de artista plástico, acostumou-se a pensar imagens. Às vezes, elas são anteriores ao texto, como notei em *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, onde uma cena mostrava personagens já vistos em uma exposição de seus desenhos alguns anos antes. Ao terminar o texto, Naum termina também o cenário que, depois, é adaptado à realidade do palco. A concepção espacial está tão incorporada ao texto que, muitas vezes, é difícil distinguir, em fotografias, a montagem original do autor de montagens posteriores com outros cenógrafos e diretores.

Mais recentemente surgiu Gabriel Villela, que também é o autor de cenários dos espetáculos que dirige. “Muitas vezes começo pela idéia de um espaço”, ele diz, “e depois escolho o texto mais adequado”. Para Gabriel, a cenografia ajuda o ator

NAUM ALVES DE SOUZA
NO ATELÊ DO POD
MINOGA