

SERRONI, José Carlos. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

Carolina Bassi de Moura

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

carolina.bassi@gmail.com

Recebido em: 3 de março de 2017.

Aprovado em: 10 de maio de 2017.

Como diretora de arte, cenógrafa, figurinista, professora e pesquisadora, posso dizer que há muito se reclama da falta de publicações no Brasil acerca desses assuntos. É uma trilha que tem se aberto nos últimos anos, mas que ainda oferece muito a se explorar. Por essa razão, trabalhos como *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*, de José Carlos Serroni,¹ lançado em 2013 pelas Edições Sesc, que nos apresentam um referencial nacional, são de grande importância. É necessário material para que novos profissionais da cenografia e pesquisadores tenham onde estudar, embasar suas obras, inspirar-se, e para que possamos preservar a memória da cenografia brasileira a partir de um ponto de vista que seja nosso, e não estrangeiro.

O livro reúne conhecimentos e experiências adquiridas pelo autor, como cenógrafo, educador e entusiasta da cenografia brasileira, dividindo-se em duas partes. A primeira está focada conceitualmente na arte da cenografia; contém um comentário do autor sobre a atividade no Brasil desde os pioneiros até os profissionais contemporâneos; e ainda dedica atenção tanto à participação brasileira na Quadrienal de Praga – o maior evento de cenografia em todo o mundo – quanto às exposições de cenografia, principalmente em nosso país.

¹ José Carlos Serroni (1950) é arquiteto e cenógrafo, nascido no interior do estado de São Paulo, intensamente dedicado à cenografia teatral em nosso país, e muito atuante, principalmente na capital paulista. Empenhou-se por muitas décadas a garantir a representatividade do Brasil na Quadrienal de Praga.

O trabalho de Serroni com as exposições aponta para alguns aspectos importantes: *a vontade de ensinar*, mostrando ao público como grandes mestres construíram suas cenografias, *a vontade de preservar a memória* desses grandes trabalhos na história do nosso teatro e *a vontade de atrair interessados* a serem os novos profissionais desse fazer, que é vasto e possui diversas especialidades.

Muito caprichosa a maneira como Serroni coloca a arte visual dos catálogos dessas exposições junto com seu texto sobre cada uma dessas montagens expográficas, explicando o propósito de cada uma delas. A preocupação em como expor um cenário desprovido do contexto original de seu respectivo espetáculo é necessária e rendeu em muitos casos excelentes “cenografias para se falar de cenografia”, como em *Cenografia e figurinos: o avesso do palco* (1988), *Josef Svoboda: a magia do espaço teatral* (2006) ou *Lima Barreto: cenografias* (2010), todas realizadas em São Paulo. O ato de haver reunido os catálogos das exposições e falado, ainda que brevemente, sobre cada uma, registra em definitivo o esforço em sua carreira de colocar o fazer da cenografia no foco das atenções.

A escrita em *Cenografia brasileira* é leve e propõe uma incursão muito agradável por meio de “notas” com as quais o cenógrafo registra as etapas de seu ofício, tentando considerar possíveis variações ao incluir comentários diversificados de outros cenógrafos a respeito do mesmo tema. As notas aparecem como conselhos aos interessados no assunto ou aprendizes, futuros profissionais, e, nesse sentido, ainda que não seja o foco principal do livro, gostaria de chamar a atenção ao longo desta resenha para uma reflexão acerca da *formação em cenografia*.

Na segunda parte da publicação, intitulada “Meus encontros com grandes cenógrafos brasileiros”, o autor cataloga uma série de cenógrafos brasileiros desde o início do século XX até os dias atuais. Resgata os mais relevantes para a história do nosso teatro entre os mais antigos e, entre os atuais, concentra-se naqueles mais importantes com quem Serroni conviveu e/ou dividiu alguma relação de trabalho.

É muito gratificante para o leitor ter um panorama histórico da cenografia reunido em uma só publicação. Mesmo que, evidentemente, não estejam reunidos aqui *todos* os nomes da cenografia brasileira – pois isso não seria possível – e mesmo que cada artista não seja abordado em profundidade – pois também não era esse o intuito. Os cenógrafos estão reunidos por ordem alfabética, descrevendo rapidamente a carreira de cada um, começando pela formação que tiveram, passando pelos

melhores espetáculos dos quais fizeram parte e mostrando algum material iconográfico a respeito de sua obra.

Nesse contexto surgem croquis de cenografia, figurino, desenhos técnicos, fotografias de maquetes ou dos próprios espetáculos, dando uma noção muito mais clara do trabalho de cada profissional. O encantamento do leitor ao poder vislumbrar um pouco dos efeitos alcançados por eles é certo. É pesaroso apenas que, por conta da dificuldade em se conseguir rapidamente autorização para uso de imagem, parte delas tenha sido retrabalhada esteticamente pelo autor, com cores e linhas, para que ele as pudesse usar no livro. Digo ser pesaroso obviamente não pelo acabamento estético, que é despojado, mas porque um livro como esse torna-se obra de referência à qual recorreremos posteriormente, e, no caso das imagens com interferências, não teremos acesso à sua informação original. Trata-se, na verdade, de um dilema comum a todo pesquisador que publica um trabalho cujas imagens não lhe pertencem. Qual decisão mais acertada a tomar: esperar até que se consiga a autorização para publicação, publicar o trabalho sem as imagens para não demorar muito a torná-lo acessível ao público ou, ainda, fazê-lo com interferências visuais? Seja qual for a opção, entende-se que há uma dificuldade.

Essas imagens apresentadas confirmam o que havia sido apontado na primeira parte da publicação, sobre o planejamento ser necessário a um bom trabalho de cenografia. Temos a chance de ver rascunhos desses cenógrafos, seguidos de desenhos técnicos até chegar a maquetes e fotos de cena, em sequências que demonstram que o planejamento oferece chances de resultados mais certos e bem elaborados, contando com as várias etapas.

Vemos, pelos exemplos apresentados, que os desenhos podem ser primeiro mais simples, soltos, apenas para o registro de uma ideia, e depois serem detalhados de forma técnica. O desenho rascunhado serve ao próprio cenógrafo e pode servir também para os diálogos iniciais com o diretor e com o iluminador, ou *designer* de luz, ao explicar o que se pretende fazer com o espaço. O tipo mais técnico é estritamente necessário para a construção dos cenários pelos cenotécnicos, pois são desenhos feitos em escala, com medidas precisas e indicações para a sua execução.

Já as maquetes são necessárias pois permitem que se tenha, em escala reduzida, um resultado tridimensional muito próximo do que se pretende alcançar em tamanho real. Nelas, pode-se fazer, inclusive, testes de luz. Trata-se de um procedimento por meio do qual é possível prever problemas – tanto semânticos, na percepção da forma final, quanto construtivos – e,

assim, propor soluções, avaliar os efeitos visuais pretendidos, fazer ajustes mais precisos, ou até mesmo refazer tudo, até chegar ao resultado ideal, se isso se fizer necessário. Vemos, por exemplo, a maquete de Serroni para a ópera *D. Carlo*, de Verdi, dirigida por Gabriel Villela em 2004, em que a quarta versão foi a final.

Um ponto importante de ser lembrado sobre esse ofício, e que o autor não deixou de fora, é a dificuldade que se pode ter em aceitar mudanças. Pamela Howard, cenógrafa e figurinista citada por Serroni, autora de *O que é cenografia?*,² ressalta esta como a maior dificuldade que geralmente se tem. O cenógrafo cria um cenário e precisa de distanciamento para colocar em xeque a sua criação, exaustivamente, a fim de verificar se aquela é mesmo a melhor opção – uma tarefa das mais difíceis. Também é preciso saber acatar pedidos de mudanças vindos do diretor, e estar atento, inclusive, para quando esses pedidos não são feitos, mas podem ser “pressentidos”. Serroni cita um caso muito curioso, também com o diretor Antônio Abujamra, no qual entendeu certa insatisfação deste para com o cenário já pronto e instalado no palco, próximo da estreia. Sem ter uma indicação precisa do que é que não tinha agradado o diretor, apenas um vago comentário sobre as pilastras, Serroni modificou-as cobrindo-as de tecido. O resultado final não apenas satisfaz finalmente o diretor, como também surpreendeu positivamente o próprio cenógrafo. O caso demonstra como o trabalho do cenógrafo não termina em seu estúdio, e como é preciso estar atento todo o tempo, não apenas ao próprio trabalho, mas também à sua conexão com as demais partes do espetáculo – luz, ator, proposta de direção, etc.

Na posição de profissional da área e educador, Serroni pontua em seu livro que um cenógrafo deve dominar várias linguagens, e que deve ter conhecimentos técnicos e teóricos. Mas, exatamente, quais linguagens e quais conhecimentos técnicos e teóricos? O autor também observa a incongruência de o Brasil ser tão premiado nas Quadriênais de Praga e ter tão poucos teatros. Gostaria de estender a inquietação posta e acrescentar: e se pensarmos na pequena quantidade de escolas de artes cênicas no Brasil que contemplem todas as funções do fazer teatral? E se pensarmos na pequena quantidade de publicações na área?

² Livro que foi traduzido por Serroni para o português e publicado pela mesma editora recentemente.

Não é nenhuma novidade dizer que sempre enfrentamos dificuldades de toda ordem para montar espetáculos, e, se fizermos um ligeiro retrospecto, veremos que nem sempre tivemos escolas para a formação dos profissionais envolvidos no fazer teatral. É curioso lembrar, por exemplo, que, a princípio, não havia figurinistas, e os atores e atrizes eram, muitas vezes, selecionados em virtude da qualidade e da diversidade das peças que possuísem em seu armário. Os cenógrafos, por sua vez, tinham muito mais uma função técnica, eram pintores de telões, realistas e descritivos, a serem pendurados ao fundo do palco. Não se tinha tomado consciência em nosso país, por parte do público, de um conhecimento formal por trás da cena, e, por parte dos artistas, não se tinha muito onde pesquisar e estudar para alcançar melhores resultados em curto espaço de tempo. Aos poucos, a ciência acerca da interpretação e da direção foi ganhando espaço em escolas técnicas e, depois, também em universidades. No entanto, a sistematização dos conhecimentos a respeito da cenografia, do figurino e da caracterização ficou, por muito tempo, esquecida, e talvez ainda hoje esteja aquém de sua devida importância.

As exposições de cenografia que, como ressalta Serroni, passaram a acontecer mais a partir das décadas de 1980 e 1990 começaram a levar ao conhecimento do público o trabalho de muitos cenógrafos importantes. Serroni, que vem também, há muitos anos, colocando-se como formador de novos profissionais, percebe o aproveitamento didático dessa iniciativa. Manteve em São Paulo, por muitos anos, o Espaço Cenográfico – seu ateliê para construção de novos cenários e adereços; armazenamento e exposição de maquetes de espetáculos em que ele atuou como cenógrafo; e o ensino da cenografia. Atualmente é coordenador na Escola SP de Teatro, das áreas de Cenografia e Figurino, ao lado da figurinista Telumi Helen.

Poder-se-ia imaginar que na região Sudeste do país, graças ao circuito cultural mais intenso, haveria, já hoje em dia, escolas e universidades suficientemente voltadas para todas essas áreas do fazer teatral. Mas não. E fora desse eixo, é ainda mais escassa a possibilidade de se estudar cenografia e figurino de modo formal.

Com isso, o que acontece é que se adia o pensamento sobre como deva ser realmente o estudo da cenografia. Que conhecimentos devem fazer parte dessa formação?

Tem havido um recente interesse em se estudar cenografia e figurino, e aos poucos tem aumentado a movimentação de profissionais

e pesquisadores em torno da sistematização desses conhecimentos ou, pelo menos, o debate acerca disso. Com essa movimentação, vem um maior entendimento das competências e uma maior valorização dessa classe de profissionais, que tenderá a se colocar de maneira diferente no mercado de trabalho – muito mais positiva.

Ou seja, a questão da formação é uma questão pungente, importante sob todos os pontos de vista. E se somos premiados internacionalmente de forma tão especial por nosso trabalho em cenografia no Brasil sem haver o suporte mais adequado de formação por trás, que dirá quando tivermos acesso a todo o conhecimento necessário? Essa publicação, como já dito, não levanta essa questão da formação de maneira tão explícita, mas dá subsídios para que pensemos sobre o assunto, ou que percebamos a necessidade de se discutir o tema.

É extremamente interessante notar que quase todos os cenógrafos citados pelo autor possuem uma formação híbrida, o que mais uma vez nos remete à necessidade, mencionada por Serroni, de um cenógrafo ter o domínio de linguagens variadas. Vários têm formação autodidata – alguns (me parece implícito) por não terem tido condições financeiras para cursar uma universidade, outros por não terem se identificado com os cursos de graduação disponíveis (não escolheram nenhum ou ingressaram e não concluíram), outros ainda aprenderam informalmente com outros profissionais, em geral cenógrafos mais antigos. Há os que ingressaram em curso superior (que não o de Cenografia) e não sei se posso dizer que não tenham sido autodidatas, pois tiveram muito o que aprender depois de terem se formado para chegarem a ser cenógrafos, o que também não quer dizer que o que aprenderam nesses cursos não tenha acrescentado positivamente à sua formação de alguma maneira. Todas essas trajetórias fazem pensar no esforço e na dedicação de cada um, que fazem com que estejam atentos e busquem exatamente aquilo que lhes faz falta nos processos criativos da cenografia.

Outro dado interessante é o de que muitos deles desempenham outras funções dentro do teatro (não necessariamente no mesmo espetáculo). Muitos são também figurinistas, iluminadores e, não raro, diretores. Considerando que, desde o início do século XX, temos a incidência de encenadores no teatro e não mais apenas de diretores, isso faz muito sentido. O pensamento da cena a partir de então passa a se dar de maneira muito mais integrada, e um cenógrafo não visualiza apenas o seu cenário, mas a cena como um todo.

Assim, um bom cenógrafo é um profissional capaz de lidar com a síntese, capaz de se expressar por meio de signos, de escolher criteriosamente os elementos de cena e de não ser descritivo. Ao criar, deve estar sempre mais atento ao conceito do que ao campo literal. Entende que cenografia é uma linguagem em si e que, portanto, ela permite desenvolver um trabalho mais autoral, uma “assinatura”, ainda que esse seja um longo processo. Mas, por se tratar de uma arte integrada, a cenografia também não pode ser um elemento autônomo esteticamente. Quanto mais se esgarçam essas fronteiras – e estamos nesse momento – mais nos aproximamos das artes plásticas e nos afastamos das cênicas. As duas são, de fato, áreas extremamente conectadas, mas guardam suas especificidades.

Cenografia continua sendo a “grafia da cena”, como na definição grega citada por Serroni no início do livro, e discordo de que hoje em dia não possamos mais nos contentar com ela, como disse o autor, até porque todas as outras definições postas na sequência, e ao longo do livro, atestam sua permanente validade.

Por todas as suas qualidades, o livro é um excelente material para qualquer leitor interessado no assunto da cenografia, fornecendo pistas essenciais para aquele que quer aprofundar seus estudos nessa área, incluindo a indicação de alguns livros nacionais.