

Bruna Christófar

Cenógrafa e diretora de arte

“Cenografia é o jogo de estar integrado ao espetáculo. Ela traduz imageticamente a sensação e a poesia do espetáculo. O que se quer dizer com o espetáculo precisa estar ali.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 01 de maio de 2010, em São Paulo.

Bruna Christófar

Bruna Christófar é cenógrafa, diretora de arte e pesquisadora de artes cênicas. Cursou graduação em arquitetura e fez curso de formação de ator. Acabou por direcionar sua carreira para a cenografia teatral. “Minha formação nessa área foi baseada – além das pesquisas – em oficinas de curta duração.” Entre as peças que a influenciaram, destaca a montagem *Romeu e Julieta*, do grupo Galpão. A paixão pelo espetáculo rendeu mote para seu mestrado na Universidade Federal da Bahia.

Bruna Christófar ganhou destaque nacional com o trabalho na série infantil *Dango Balango*, da Rede Minas de Televisão (exibida no país todo pelas TV Cultura e TV Brasil). O programa usa bonecos do grupo Giramundo. “São bonecos que vivem no Mundo Dango Balango, um lugar que não é o nosso mundo, e eles vivem as aventuras deles. Há alguns cenários fixos, como a cidade deles, e outros mais abstratos.”

No teatro, a cenografia de Bruna Christófar no espetáculo *Amores Surdos* (2008), do grupo mineiro de teatro Espanca!, foi indicada ao 22º Prêmio Shell de Teatro, em 2009. “E o cenário conversa com essas coisas. É todo branco, o material usa transparências e dá para ver o que está acontecendo dentro da casa, no palco. Está explícito e transparente.” Ela também ganhou menção honrosa do prêmio Opera Prima de Arquitetura por *Projeto para um Teatro Contemporâneo* (2003).

Como você começou na cenografia?

Eu já fazia alguns cursos de teatro e entrei em um curso profissionalizante, um curso técnico em Belo Horizonte, de formação de ator. Paralelamente a ele, eu entrei para a graduação em arquitetura e procurei, nela, direcionar o meu aprendizado para o teatro. Já na arquitetura eu desenvolvi uma pesquisa, como bolsista de graduação, em cenografia. Mas comecei a trabalhar com cenografia mesmo na peça de formatura que eu fiz – além de atuar, fiz o cenário.

Existem cursos de cenografia no Brasil?

Existem, mas não em Belo Horizonte. Quando eu entrei em arquitetura, não existia graduação em artes cênicas ou em teatro lá. Hoje, os cursos de teatro em Belo Horizonte possuem a matéria de cenografia, o curso de arquitetura inclui, como matéria optativa, cenografia. Minha formação nessa área foi baseada – além das pesquisas – em oficinas de curta duração, como os festivais de inverno e os festivais de teatro.

Tem uma longa tradição de arquitetos que viram cenógrafos, não é?

Sim. É uma profissão muito próxima. Independentemente de ser teatro ou uma casa, é um projeto. A diferença é saber que, em vez de moradores, são

atores e diretores que vão habitar aquele espaço. Esse processo de pesquisa consiste em saber transmitir para o espaço essas necessidades. Desenhar, projetar e ir acompanhando a execução ou executar.

No seu começo como cenógrafa, algum espetáculo te marcou?

Alguns deles. Há um que me acompanha desde que eu comecei no teatro. Na verdade, nem é só o cenário, mas a peça inteira. Foi até para no meu mestrado de tão apaixonada que fiquei. A peça é *Romeu e Julieta*, montada pelo Grupo Galpão [o espetáculo originou a dissertação de mestrado sob o título *O Chão em que o Ator Deve Pisar: Espaço Cênico e Cenografia no Romeu & Julieta do Grupo Galpão, 2007, UFBA*]. Ela envolve toda uma atmosfera do fazer teatral que me encantou muito. Antes da peça, eles usavam um veraneio para o grupo se locomover, para levar os cenários das outras peças, usavam-na como camarim e tal. E o diretor Gabriel Villela teve a sacada de pegar tanto o grupo quanto essa veraneio e transformar em material para a peça. Ela era feita para rua. Hoje eles não apresentam mais, mas eles ficaram muito tempo em cartaz e chegaram a se apresentar várias vezes dentro de teatros fechados, meio um palco dentro de um palco. Porque a própria veraneio é o palco deles.

O Antunes Filho fala que em cenografia mais é menos, em relação ao protagonismo do texto. Qual é a sua visão sobre cenário?

Eu concordo. Fiz a cenografia do *Amores Surdos*, do Grupo Espanca!. Uma cenografia muito atuante, mas o público não percebe tanto. É uma história de amor de surdos em uma família que não se comunica, até acontecer um realismo fantástico, até acontecer uma coisa muito absurda, que esse povo nunca viu na vida. E o cenário conversa com essas coisas. É todo branco, o material usa transparências e dá para ver o que está acontecendo dentro da casa, no palco. Está explícito e transparente. Ninguém vê os personagens, mas ao mesmo tempo vê essa agonia que está presente e a cenografia possibilita isso. De repente, começa a descer lama e os personagens não veem e o público vê, ainda mais uma lama em um cenário branco. Gera uma tensão no público. Há uns elementos que possuem força própria. Mas há outros casos para exemplificar isso. O cenário não pode aparecer demais, precisa ser plasticamente bonito e atender às necessidades da peça. Não se pode pensar: “Ah, me deixa colocar mais coisa aqui para mostrar que tem cenário”. Precisamos saber o que a peça pede. A questão do “menos é mais” é por isso, se colocar mais do que é preciso, a própria peça, com o tempo, vai pedindo para ser retirada.

Isso é diferente para a cenografia de cinema?

No cinema, não é possível refazê-la. O cinema prevê a pré-produção, que é importantíssima. Antes da gravação existe um período de pesquisa, de projeto, de teste. E na hora de gravar, gravou. Está lá para a eternidade. Toda a transferência que há no teatro – o crescimento com os ensaios, até chegar o momento da estreia, e depois você ainda poder trabalhar um pouco em temporada. Mas, no cinema, essa etapa se transfere para a pré-produção.

É muito comum um cenógrafo trabalhar em várias áreas?

O cenógrafo atua no teatro, na televisão, no cinema, em shows, em vídeos, na publicidade. Também há vitrines, exposições, museus.

E como é viver de cenografia?

Eu não trabalho só com teatro. O que eu não faço é trabalhar com coisas que não tenham a ver, coisas fora da minha área. Eu sou arquiteta e cenógrafa e vivo disso. Eu trabalho com cenografia de arte para televisão, que é um programa com bonecos, é a linguagem do teatro de bonecos, mas é TV. E, paralelamente, eu faço trabalhos no teatro.

Existem cenógrafos que vivem de cenografia teatral?

Existem, mas em lugares onde existe mais produção teatral. Em São Paulo e Rio de Janeiro, isso é possível. Em Belo Horizonte, quase não existe. Lá há um cenógrafo muito importante, o Raul Belém, ele vive disso. Mas ele é grande, montou uma escola de formação de cenotécnicos. As pessoas que trabalham com isso juntam a aula e a produção.

Fale de alguns cenógrafos brasileiros atuantes de quem você goste.

Gosto da importância que o José Dias tem para a consolidação dessa produção no Brasil, do José Carlos Serroni também. Ele é muito generoso com a questão de transmitir conhecimento da área, de gerar uma escola de cenografia, de fazer com que as pessoas tenham meio para aprender. Há algumas pessoas que são mais próximas de quem gosto muito: André Cortez, gosto muito do trabalho; Gabriel Villela, que é diretor e cenógrafo, e que consegue por isso amarrar muito bem o diálogo da cenografia com a peça.

O Serroni fala que a cenografia não deve ser nem decorativa nem descritiva, deve sempre buscar poesia. Quanto mais harmônico com

todo o espetáculo, mais adequada será. O que que isso significa?

Por exemplo, uma peça que fale do sertão mineiro. Se eu sair colocando juta no cenário inteiro, isso se torna muito literal. É preciso encontrar meios de passar na imagem o que a peça está dizendo, mas não recriar o mundo no palco. É isso que ele fala da poética, da recriação. Ele está também falando um pouco sobre o teatro realista, no qual o quarto é o quarto e está cheio de objetos que tanto para cena quanto para o ator não acrescentam nada.

Como é o processo criativo entre o cenógrafo e o diretor?

Minha formação é de atriz também, por isso sempre me preocupo e fico muito atenta ao que o ator e o diretor estão propondo ao espetáculo. Acompanho os ensaios, vejo a direção desses ensaios. Pois quem vai fazer o cenário existir são os atores. Eu posso fazer um cenário – fisicamente montado – e você ver do que ele é feito, de qual material, qual o tamanho e qual proporção. Mas para transportar para esse mundo imaginário, só o ator. Sem o ator, não passa de um painel de fundo, um enfeite, uma decoração.

As novas tecnologias – vídeos, telões, projeções – estão criando mudanças sérias na cenografia?

Eu vi um espetáculo em um festival fora do Brasil que me fez pensar: “Nosssa, é a primeira vez que vejo uma projeção integrada ao espetáculo”. Eu acho que já passou um pouco, mas acontece ainda de se usar tecnologia e ficar pouco integrada à peça, se tornar apenas um recurso visual bonito. Esse é um risco, mas as novas tecnologias só acrescentam. Aumentam as possibilidades de atuação para todos.

Existe o Antunes Filho e a ideia de “mais é menos”, e existe a cenografia do Hélio Eichbauer, de *O Rei da Vela*, da montagem do Zé Celso Martinez Corrêa, na qual é tudo bem expressionista, extremamente forte, colorido. Existe uma tendência de sair do expressionismo e ir para o minimalismo no Brasil?

Eu tenho visto uma tendência mais minimalista. Mas o teatro é tão plural, que fica complicado falar em tendência. O mesmo texto com outro diretor, outro cenógrafo e outro ator pode ser completamente diferente. No *Dango Balango* [programa infantil da Rede Minas apresentado por bonecos criados pelo grupo *Giramundo*], por exemplo, esse programa de televisão que eu faço, se tem essa visão de que de vez em quando a gente faz umas coisas mais dramáticas, outras horas mais limpas. É bom experimentar esses caminhos. Eu

não creio que tem que ser imposto um tipo de linguagem.

Conte mais experiências do programa com os bonecos. Como é isso?

É um programa de televisão voltado para crianças. É feito com bonecos do grupo *Giramundo*. São bonecos que vivem no Mundo Dango Balango, um lugar que não é o nosso mundo, e eles vivem as aventuras deles. Há alguns cenários fixos, como a cidade, e outros mais abstratos. Há o boneco que é o lado mau, outro que é um livreiro. Há histórias sobre cada um e todos vivem outras realidades também. Isso para a criação cenográfica é uma delícia. Já faço esse trabalho há quatro anos. Brinco que meus clientes – eu os chamo assim – possuem 55 centímetros de altura e são muito exigentes (*risos*). Não posso dar qualquer coisa para eles. Eles têm vida própria já, um tipo de coisa que eu tenho que ir atrás deles. Se eu criei antes o espaço deles, agora eu já tenho que ir colocando de acordo com o que eles pedem. Eles são quase autônomos.

Como lidar com os orçamentos fechados das leis de incentivo e dos limites de recursos neste universo da cenografia? Como se adaptar?

Não só no teatro, mas em tudo, na televisão, na arquitetura, sempre existe um limite que direciona quais materiais você vai escolher. Eu sempre tenho esse patamar, posso trabalhar até tantos reais. Se tem menos dinheiro, com certeza eu vou trabalhar com materiais mais baratos, buscar soluções. A concepção do espaço vai ser diferente. É complicada essa pergunta, porque não limita o cenógrafo, apenas o informa. Porque você encontra recursos, faz com o que você tem. O máximo que você vai fazer é negociar um pouquinho mais. Claro que é sempre melhor quando se pode criar um pouco mais.

Com mais dinheiro a cenografia brasileira seria diferente?

Será que se a gente tivesse dinheiro a gente faria igual à Broadway? Com todo o maquinário? (*risos*) As escolhas do diretor, da companhia, fazem toda a diferença. Existe também o que se quer transmitir. Cada tipo de espetáculo, cada linguagem, tem suas características e seus custos. Não acho que seja o orçamento que influencia mais a linguagem.

O Gianni Ratto, no *Antitratado de Cenografia*, fala que existe uma cenografia polivalente, cuja variedade de temas oferecidos termina por provocar uma pequena tempestade de tentativas, propostas e imposi-

ções para o espetáculo. Como posicionar a cenografia diante disso?

A história da cenografia indica padrões: o grego, o medieval, o *commedia dell'arte*, o elizabetano. Essa profusão de maquinário aconteceu no teatro italiano. Mas, depois dele, não se seguia mais padrões, você podia fazer qualquer coisa. Isso define linguagens mais com relação a processos autorais do que uma linguagem histórica. Cada um segue uma linha. Eu tenho tido um padrão – não sei se é pelo meio, se é pelas pessoas que eu encontro – de todo mundo pensar mais ou menos numa linha que não vai para o realismo. E todo mundo fica satisfeito nesse tipo de espetáculo, nos espetáculos que eu tenho feito. Atualmente, cada espetáculo tem uma sobreposição de camadas. Não tem mais regra fechada em relação ao texto, ninguém tem necessariamente que pegar um texto e encená-lo à risca, ele pode ser criado no processo ou pode ser uma colagem de vários textos. Então o texto, o cenário, os atores, a iluminação, o figurino, cada uma dessas etapas tem uma voz própria dentro da peça. Eu tenho visto mais isso. Tece-se o todo do espetáculo a partir de várias camadas.

Mas existem tendências na cenografia?

Não, eu acho que falar de tendência agora não é o momento, principalmente por essas questões. A profusão de estilos e linguagens é muito grande.

E nessa profusão de estilos existem cenógrafos que viram mais autorais e outros que viram mais funcionais dentro da peça?

Vou falar por mim. É impossível uma cenografia ou uma peça passar por um cenógrafo sem a sua interpretação. Por mais que se ouça a todos, é impossível você não colocar o que acredita. Vem da formação, do estudo. Mas têm peças nas quais ousa-se mais, e outras que se é mais um suporte pra coisa acontecer. Eu já fiz cenografia para uma peça cujo palco ficava limpo, usei uma transparência pela qual se viam os bastidores, uma marca no chão de grama verde e duas luminárias. Pronto. Aí eu vou falar que eu atuei pouco? Não. Até chegar nisso foram vários ensaios. Precisávamos ver que o espaço vazio era o melhor para os atores poderem criar seus próprios espaços e histórias. E eram muitas histórias. Qualquer coisa que eu criasse ia ao encontro com a imaginação do público e deles.

Como é o prazer de acertar com a cenografia.

Além do orgulho que dá? (*risos*) Acerta-se quando sabe-se ouvir o que está sendo proposto para aquela peça. Como se eu fosse fazer uma casa para você e lhe perguntasse qual seu modo de viver, quem você recebe. Gosto de ouvir e

de entender os atores que vão morar nesta casa.

Fale um pouco sobre a relação entre cenografia e figurino.

Existe a questão das cores e da linguagem. Não vai adiantar nada eu fazer uma linguagem mais poética, mais subjetiva para uma peça se o figurino for completamente literal. Eles precisam casar. Ou na mesma paleta de cores ou com cores complementares, esteticamente, eles precisam estar casados. As pessoas perguntam muito e muitas vezes conduzem o cenógrafo a fazer o figurino. Eu tenho outra tendência, eu observo muito a iluminação, mais do que o figurino. Porque o figurino a gente conversa quase sempre. A direção de arte cuida do cenário, cuida do figurino, cuida da caracterização, tudo para criar uma linguagem que diga a mesma coisa. Eu gosto muito de comprar materiais, de usar materiais que conversem com a iluminação no sentido de reflexão de luz, ou no sentido de transparência, de aproveitar uma transparência, de aproveitar uma profundidade do espaço com luz, aproveitar uma marcação ou uma definição de espaço com a iluminação. O que só funciona se houver um bom diálogo com o iluminador. Ele pode valorizar muito o que você pensou. Tanto o espaço quanto o material. E, ao mesmo tempo, se ele não vê coisas que você pensou que poderiam ser bacanas, aquilo desaparece. Se o iluminador não viu, ninguém vai ver.

A equipe tem que ser afinada. Você sempre tende a trabalhar com outras pessoas, sugere o iluminador, ou isso é imposto pelo diretor?

É uma escolha que vem do diretor. Sugerimos, mas vem do diretor.

Fale sobre dificuldades de produção de uma cenografia, de encontrar materiais, encontrar profissionais que saibam fazer.

Quando eu penso em um material e não encontro, eu saio para rua e fico olhando até achar algum que me satisfaça. Os cenotécnicos salvam a minha vida todas as vezes, porque eles dão soluções para tudo, às vezes até sobre materiais. São pessoas que precisam conhecer de tudo: serralheria, marcenaria, costura, tecido. Tudo ao mesmo tempo.

E a mão de obra no Brasil? Existem bons cenotécnicos no Brasil ou a formação profissional para o setor ainda é carente?

Eu ouço as reivindicações deles de que isso seria necessário. Em Belo Horizonte, por exemplo, se não existe nem curso voltado para cenografia, imagina para cenotécnicos. Há cursos de formação começando, mas estes pro-

fissionais precisam ser muito capacitados. Como o arquiteto e o cenógrafo. Não acho que qualquer arquiteto possa ser cenógrafo, não adianta ele só saber o que está executando. A linguagem, o uso da dramaticidade, a praticidade que você tem que ter de montagem e desmontagem, que só a formação de arquiteto não dá. A mesma coisa vale para a formação de técnico apenas, isso não é suficiente. É preciso formação sobre a atuação, por exemplo. A coisa ser prática, bem feita, e para o quê ela vai ser usada. Eu fui montar em Belo Horizonte o espaço de encenação para o Teatro da Vertigem em uma cadeia desativada. Tínhamos que reformar para o Vertigem. Aí chamamos um pedreiro. A gente queria fazer as paredes de um jeito e o pedreiro não entendia o sentido daquilo. Os atores se arrastavam no chão e havia buracos no chão que precisavam ser tapados. O pedreiro não queria fazer, disse que não ia ficar bom, que ia durar muito pouco. Eu perguntei: “Mas muito pouco quanto?”. E ele respondeu: “Duas semanas”. Logo, eu emendei: “Mas duas semanas é o que precisamos, por favor, faça”. E como ele vai entender que é para ele tapar um buraco só por duas semanas? (*risos*) O técnico precisa saber dos usos dos materiais e também do resultado esperado. Em uma ópera, além de tudo, o cenotécnico precisa saber pintura de arte, não precisa ser um especialista, porque provavelmente vai existir um que seja. Mas ele precisa diferenciar: pintura de superfície, pintura de arte, a imitação de texturas e tal. O conhecimento do cenotécnico precisa ser grande. É bom que tenha uma boa formação. Seja de cursos ou seja de experiências, passando de um para o outro.

O que é cenografia?

Eu vejo que entre as palavras cenário e cenografia existe uma grande diferença. Porque a cenografia abrange não só o que eu montei, o que eu usei de material físico para ambientar a peça. Ela envolve também o uso dos atores, envolve a percepção do público, é um termo mais amplo. Ela envolve os demais elementos da cena e permite tanto ver melhor o trabalho feito na encenação, o trabalho dos atores, quanto estimular, dar opção para os atores. Que é o jogo de estar integrado ao espetáculo. E ela traduz “imageticamente”. É uma imagem do espetáculo, mas traduz também essa sensação, a poesia do espetáculo, o que o espetáculo quer dizer tem que estar ali também. É um suporte para que o público embarque e entenda melhor a história, o texto, o que está acontecendo ali.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/bruna-christofaro/>