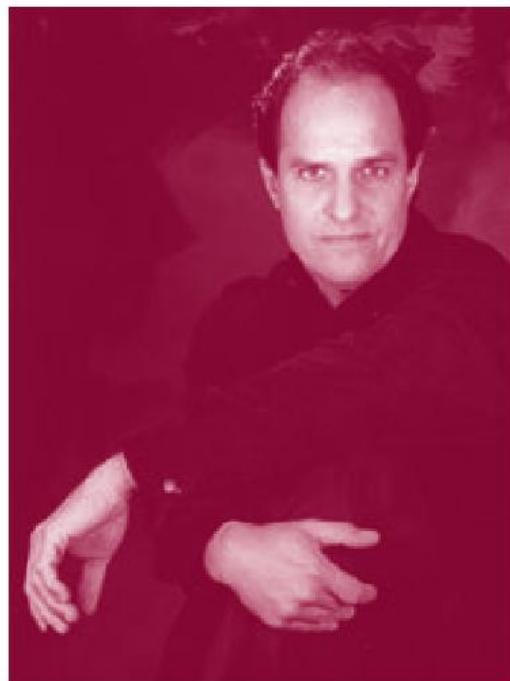


Sete perguntas para J. c. Serroni

FAUSTO VIANA E ADRIANA VAZ RAMOS



O cenógrafo J. C. Serroni
(FOTO Vânia Toledo)/
The set designer J. C. Serroni
(PHOTO Vânia Toledo)

José Carlos Serroni é um dos mais destacados cenógrafos brasileiros. Não só pela sua longa carreira, iniciada em 1977, sobre a qual ele vai discorrer nesta entrevista, mas também pelo caráter de pesquisa e formação que atingiu nos últimos anos. Responsável pela participação do Brasil em várias edições da Quadrienal de Praga, carrega o mérito de por um bom tempo haver capitaneado a cenografia brasileira nessa Mostra. Autor de diversos livros, está sempre em busca de materiais inéditos para publicação e formação de seus alunos no Espaço Cenográfico e agora também na SP Escola de Teatro. A entrevista mostra o outro lado de J. C. Serroni: o de pesquisador e professor de cenografia que mantém o olhar atento aos acontecimentos cenográficos do mundo.

Como você vê a cenografia brasileira contemporânea neste momento?

Exemplifique.

Vejo a cenografia brasileira começando a sair do paradoxo em que tem vivido. Apesar de ainda enfrentarmos muitas dificuldades – falta de mão-de-obra adequada, de tecnologia mais avançada na mecânica cênica, falta de escolas de cenografia, falta de recursos, entre outras

Seven questions for J.C. Serroni

FAUSTO VIANA AND ADRIANA VAZ RAMOS

José Carlos Serroni is one of the most recognized scenographers in Brazil. Not just because of his long career, initiated in 1977, which he talks about at length in this interview, but also for the level of research and education that he reached in the last few years. Responsible for Brazil's participation in various editions of the Prague Quadrennial, he takes credit for having long overseen the Brazilian scenography displayed in this Exhibit. The author of many books, he is always on the lookout for yet unseen materials to be used in scene and in the education of his students at Espaço Cenográfico and now also at SP Escola de Teatro. This interview shows the other side of J. C. Serroni: that of the researcher and professor of scenography who keeps an attentive eye on current events in scenography around the world.

How do you see contemporary Brazilian scenography at this moment? Give examples.

I see Brazilian scenography starting to come out of the paradox in which it has existed. Though we're still confronted with plenty of hardships – like a lack of adequate manpower, of more advanced technology in mechanical scenery, of scenography schools, resources, among other things – the scenography that's being produced in Brazil is

- produzimos uma cenografia muito admirada lá fora, várias vezes premiada na Quadrienal de Praga, com espetáculos visualmente belos. Vejo nossa cenografia ainda muito calcada no “jogo de cintura” de nossos cenógrafos, carente das condições ideais que poderiam ampliar suas possibilidades de criação.

A cenografia brasileira vive hoje um momento de economia, tanto material quanto conceitual. A pós-modernidade no teatro e na cenografia - tão evidente no início da década de 1980, com espetáculos visualmente exacerbados, nos quais desviava-se o olhar do espectador do centro de atenção (que a meu ver deveria estar sempre no ator e no texto) - parece não ter mais lugar.

O teatro de pesquisa de grupo, colaborativo, que cada vez mais procura novos e menores espaços, parece optar pelo despojamento e economia cenográfica. Pode-se até imaginar que as “grandes caixas cênicas” para o verdadeiro teatro de reflexão tendem a diminuir cada vez mais, a não ser que o teatro musical estilo Broadway continue crescendo. Embora sem preconceitos quanto a esse gênero de espetáculo, não posso considerá-lo um “teatro” que estimule a reflexão. A mim parece antes um entretenimento, com frequência muito bom. Nada além disso, porém. Nos últimos anos, temos tido cenografias grandiosas e engenhosas para o gênero musical.

Voltando ao teatro de pesquisa de grupo, a busca da simplicidade, da síntese, do vazio, a meu ver, não significa de forma alguma ausência criativa na cenografia. Antonio Abujamra, um de nossos maiores diretores teatrais, costuma dizer: “Posso não querer nada de cenografia no meu espetáculo, mas quero sempre que alguém assine esse nada”. Concordo com ele.

Citar exemplos me faria cometer injustiças, pois não tenho acompanhado tudo o que se tem feito nos últimos anos; e nem tudo o que vi se enquadra nessa síntese e economia que destaco. Não poderia deixar de mencionar, porém, o trabalho de Daniela Thomas, hoje mais econômico com a Sutil Companhia de Teatro; o que se produz no Teatro da Vertigem, na Companhia Livre, no Grupo XIX de Teatro e no Grupo Armazém, sediado hoje no Rio de Janeiro. E, obviamente, tudo o que é produzido no CPT - Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho.

Em relação à cenografia mundial, o que mais chama a sua atenção hoje? E por quê?

O que mais me chama a atenção com relação à cenografia internacional nos dias de hoje é sua integração com outras linguagens. No teatro internacional da atualidade, em grande parte direcionado à performatividade, já não se veem em muitos casos os limites entre cenografia, artes plásticas, cinema, projeções em diversas mídias, virtualidade.

O que me chama a atenção é a predominância da tecnologia e das possibilidades da computação. O uso da Internet já propicia até a interação dentro de um mesmo espetáculo realizado, por exemplo, simultaneamente

quite admired abroad and has been awarded many times at the Prague Quadrennial, with visually beautiful spectacles. I see Brazilian scenography as being still very stiled by the shoestring resourcefulness of our scenographers and in need of ideal conditions that could expand its creative possibilities.

Today, Brazilian scenography is experiencing a moment of economy - both materially and conceptually. The post-modernism in theater and scenography - that was so apparent in the early 1980s with spectacles that were so visually over-the-top, and which diverted the spectator's attention away from the center of attention (which in my view should always be the actors and the script) - seems to have lost its place.

The theater of research in group, the collaborative theater, which is more and more seeking new and smaller spaces, seems to be opting for more stripped-down and economical scenography. You can even imagine the “big scenic boxes” of the true theater of reflection tending to decrease more and more, if not for the continued growth of Broadway style musicals. While I don't harbor any prejudice against this genre of spectacle, I can't consider it “theater” that provokes reflection. It strikes me as overall a form of entertainment of very good frequency. Nothing more than this, however. In recent years, we have seen some superb and ingenious scenography for the musical genre.

Getting back to the theater of group research, the search for simplicity, synthesis, the void, in my view, doesn't necessarily have to mean an absence of creativity in scenography. Antonio Abujamra, one of our greatest theater directors, often says: “I may very well want nothing from the scenography in my show but I always want someone to be there to oversee this nothing.” I agree with him.

By citing examples, I know I'll end up committing some injustice since I haven't accompanied all that's been done in the last few years; and not all that I've seen falls into the categories of synthesis and economy that I mentioned. I can't neglect to mention, however, the work of Daniela Thomas, which is currently more economical with the Sutil Companhia de Teatro/Subtle Theater Company; what's being produced at Teatro da Vertigem/Vertigo Theater, at Companhia Livre, at Grupo XIX de Teatro/XIX Theater Group and at Grupo Armazém/Warehouse Group, which is currently based in Rio de Janeiro. And, obviously, everything that they're producing at CPT - Centro de Pesquisa Teatral/Center for Theatrical Research, directed by Antunes Filho.

In relation to scenography around the world, what most catches your attention these days? And why?

What most catches my attention in regard to international scenography these days is its integration with other languages. In today's international theater, to a large degree directed at performativity, in many cases, you don't see any limits separating scenography, visual arts, cinema, projections of various media, virtuality.

What catches my attention is the predominance of technology and the possibilities of computers. The use of the internet in itself facilitates interaction between the exact same spectacle being performed, for instance, in three different countries simultaneously. Another aspect that catches my attention is the possibility - which hasn't yet reached the theater, but certainly will get here - of having

em três países. Outro aspecto que me chama a atenção é a possibilidade – que ainda não chegou ao teatro, mas certamente chegará – de personagens virtuais no palco. Há pouco tempo vi um show, produzido no Japão, em que a cantora não existia de verdade. O que se via em cena era uma “holografia”, uma imagem em 3D.

Felizmente, a meu ver, ainda existem alguns poucos “Peter Brooks” espalhados pelo mundo, tentando preservar a simplicidade, a síntese e a poesia do teatro calcado no ator e no texto.

Gianni Ratto certa vez afirmou: “A cenografia morreu”.

Então, a cenografia não morreu?

Infelizmente, Gianni Ratto não está mais entre nós. Isso é ruim para o bom teatro. Ele constataria que o teatro não morreu. O bom teatro – provocativo, de pesquisa, de reflexão –, que poderá alterar o estado racional e espiritual das pessoas, esse não morrerá nunca.

A colocação de Gianni, no encontro que ocorreu no Teatro Anchieta há muitos anos, foi força de expressão. Ele pretendeu provocar reações em quem faz teatro e promover o fazer teatro “verdadeiro”; que não é o teatro de entretenimento, digestivo e realista (no mau sentido).

Em seu livro *O antitratado da Cenografia*, ele mesmo considera muito drástica sua afirmação de que a “cenografia morreu”. E explica:

A origem dessa minha afirmação está no fato de constatar diariamente que a cenografia é vista ainda hoje como um elemento decorativo, alienado do sentido profundo do texto, ignorante de todas as afirmações que a definiram e as revoluções que a modificaram. Acho, realmente, que a cenografia que se preocupa em imitar a natureza, a realidade cotidiana, sem colocar entre os nossos olhos e o que deve ser interpretado um filtro que transforme o que está sendo visto em intuição vibrante, não tem direito à existência. A magia não é malabarismo, a alta acrobacia técnica só tem valor como instrumental. Claro, a cenografia continua vivendo, mas não lá onde perdeu seu espaço, o teatro dramático.

Pelo texto de Gianni Ratto, pode-se intuir que ele fala, na verdade, que o mau teatro é que não tem espaço, agoniza e morre cedo. O bom teatro, que se fortifica sempre por intermédio da provocação instigante, esse sim, da Grécia aos séculos futuros, permanecerá vivo.

Quando o cinema surgiu, afirmou-se que o teatro morreria.

Quando a televisão surgiu, anunciou-se a morte do teatro. O fato é que nunca vi isso acontecer. Agora, com os avanços da computação, ouço dizerem o mesmo. O teatro morrerá? Por certo que não. A obra de teatro ao vivo é insubstituível.

Como dizia Flávio Império, teatro é isso mesmo: fica velho logo depois de apresentado, porque as coisas novas se sobreponem ao que já foi feito. O teatro pode até agonizar muitas vezes, mas renasce sempre. Ele ainda dizia que o teatro pode nos fazer morrer milhares de vezes, mas pode também nos fazer viver outras tantas. É isso o que quero do teatro!

virtual characters onstage. A little while back, I saw a show, produced in Japan, in which the singer didn't even really exist. What you saw onstage was a “holograph,” a 3D image.

Fortunately, in my opinion, there are still a few “Peter Brook”s spread around the world, trying to preserve the simplicity, synthesis and poetry of the theater that's bound to the actor and the text.

Gianni Ratto once stated that “scenography is dead.” So, did scenography really die or not?

Unfortunately, Gianni Rato is no longer with us. This is bad for good theater. He would testify to the fact that theater isn't dead. Good theater, provocative theater, the theater of research and reflection, which has the power to alter people's rational and spiritual states, will never die.

Gianni's statement, at the meeting that took place at Teatro Anchieta many years ago, was a force of expression. He intended to provoke reactions from those who work in the theater and promote the “real” theater; which is not the theater of entertainment, the theater of consumption and realism (in the negative sense).

In his book, *O antitratado da Cenografia/The Anti-treatise on Scenography*, he himself considers his statement that “scenography is dead” too drastic. And he explains:

The origin of my affirmation lies in the fact of daily testifying to the fact that scenography is still seen as an element of decoration that is isolated from the deeper meaning of the text, ignorant of all the affirmations that defined it and the revolutions that modified it. I really think that the scenography that is concerned with imitating nature, day-to-day reality, without placing it before our eyes and that which should be interpreted as a filter to transform what is being seen into vibrant intuition, has no right to exist. The magic is not a juggling act, the high-tech acrobatics only have value as instruments. Of course, scenography is still alive, but not there where it has lost its space, the dramatic theater.

By the text of Gianni Ratto, you can infer that what he's saying is, in fact, that bad theater is what has no space, is fatally wounded and soon dies. Good theater, which is always strengthened through instigation and provocation, this theater, from ancient Greece through to future centuries, will remain very much alive.

When cinema first emerged, there was the claim that theater had died. When TV first emerged, the death of the theater was again announced. Now, with advances in computers, I hear the same thing. Has the theater died? Certainly not. The work of live theater can not be substituted.

As Flávio Império said, this is what theater really is: it gets old right after it's performed, because new things overlap on top of what's already been done. The theater may be wounded time and again but it always resuscitates. He also said that the theater can cause us to die thousands of times but it can also make us live just as much. And this is what I want from the theater!

From 1977 to 2011, what has changed in your way of working with scenography? How do you imagine your work in the next ten years?

When I started to make commercial theater in 1977,

De 1977 a 2011, o que mudou na sua forma de trabalhar com a cenografia?

Como você vê o seu trabalho nos próximos dez anos?

Quando comecei a fazer teatro profissional, em 1977, tudo era muito diferente. Para começar, confundiam cenógrafo com oceanógrafo. A mão-de-obra para o teatro, no entanto, era bem melhor. Havia produtores muito competentes, às vezes até quatro no mesmo espetáculo, como os da CER – Companhia Estável de Repertório, capitaneada por Antonio Fagundes. A cenografia existia basicamente no teatro mesmo. Era pouco usada em shows musicais; em óperas, de vez em quando; quase inexistente no cinema. E a televisão estava engatinhando.

Não havia leis de incentivo. Os patrocínios eram negociados diretamente entre produtores e empresas e a burocracia era menor. Encenava-se de terça a domingo, com duas sessões aos fins de semana. Eram poucos os grupos estáveis. Os problemas também existiam, e muitos continuam até hoje: falta de publicações, escolas, formação, teatros mais bem equipados, entre outros.

Hoje muita coisa mudou. Várias possibilidades se abriram para a cenografia: o cinema floresceu, a televisão se afirmou, o carnaval se tornou alternativa de trabalho, a publicidade brasileira se firmou como uma das mais competentes do mundo, surgiu a nova museografia e as exposições absorvem muitos profissionais da área. Algumas poucas escolas surgiram também, publicações já não são tão raras, multiplicam-se os eventos, as festas, as vitrines. As possibilidades para a atuação do cenógrafo são inúmeras.

A cenografia, hoje, não é mera decoração, pano de fundo, telão pintado. Instituiu-se como linguagem e como espaço. E internacionalizou-se. Hoje tudo é mais rápido, estamos acompanhando a evolução tecnológica. O cenógrafo, enfim, não é mais apenas um autodidata. Pesquisamos, adquirimos conhecimento, experimentamos materiais, absorvemos a computação. A cenografia já é uma linguagem.

Como vejo meu trabalho nos próximos dez anos? Difícil dizer. Comecei na primeira década com o teatro amador, o carnaval, a televisão e o chamado teatro “comercial”. Vivi a segunda década, após a minha primeira incursão pela Quadrienal de Praga (que mudou a minha vida profissional), com um trabalho mais aprofundado de pesquisa, de experimentos, no CPT (Centro de Pesquisa Teatral), com o Antunes Filho. Entrei na terceira década criando o Espaço Cenográfico, um laboratório permanente de pesquisa cenográfica, com o qual continuo.

Entrei na quarta década preocupado com a formação profissional, assunto que sempre tratei com carinho tanto no Núcleo de Cenografia do CPT quanto no Espaço Cenográfico, mas agora de forma mais organizada e institucional com a SP Escola de Teatro, que está em seu segundo ano. Continuo a me preocupar com a divulgação da cenografia pelo país e, internacionalmente, trabalho na edição de livros, promovo seminários e oficinas de cenografia. Enfim, dedico-me à cenografia não apenas sob o aspecto da criação, mas também de suas estruturas básicas.

everything was very different. First of all, they had scenography confused with oceanography. The theater work force was much better though. There were much more competent producers, sometimes as many as four on the same show, like those at the CER – Companhia Estável de Repertório/Stable Repertoire Company, which was headed by Antonio Fagundes. Scenography existed basically in the theater alone. It was rarely used in musical shows; in operas, once in a while; and almost never in movies. And TV was just getting started.

There were no stimulus laws. The sponsorships were negotiated directly between the producers and the companies and there was less bureaucracy. We would stage performances from Tuesday to Sunday, with two sessions on the weekends. They were just a few stable theater groups. There were still problems then and many of them continue to exist to this day: lack of publications, schools, instruction, well-equipped theaters, among others.

These days, many things have changed. Various possibilities have opened up for scenography: cinema has bloomed, television has come into its own, Carnival is now a work alternative, advertising in Brazil has made a name as one of the most competent in the world, the new museography has arrived and exhibitions have absorbed many of the professionals in the area. A few schools have emerged as well, publications aren't as rare as they were, the amount of events, parties, window displays have multiplied. The possibilities for working in scenography these days are endless.

These days, scenography is not just mere decoration, a sheet in the background, a painted screen. It is now consecrated as a language and a space. And it has become globalized. Today, everything is much faster, we are accompanying the technological evolution. And lastly, scenography is no longer something that is self-taught. We research, we expand our learning, we experiment with material, we take on computers. Scenography is now a language of its own.

How do I see my work in the next ten years? It's hard to say. I began in my first decade with the amateur theater, Carnival, television and the so-called commercial theater. I experienced the second decade, after my first incursion into the Prague Quadrennial (which changed my professional life), with a body of work more immersed in research, in experimentation, in the CPT / Center for Theatrical Research, with Antunes Filho. I commenced my third decade with the creation of Espaço Cenográfico / The Scenographic Space, a permanent laboratory of scenographic research, where I continue to work.

I began my fourth decade concerned with professional instruction, a subject that I've always treated with care both at CPT's Nucleus of Scenography and the Espaço Cenográfico, but now I do so in a more organized and institutional manner at the SP Escola de Teatro / São Paulo School of Theater, which is in its second year. I'm still concerned with creating new scenography throughout Brazil and around the world, I work in book editing. I promote scenography seminars and workshops. All in all, I'm dedicated to scenography not just in the creative aspect but also in its basic structures.

What's going to happen from now on? I sincerely don't

O que pode acontecer de agora em diante? Sinceramente, não sei. Sei apenas que a cenografia, de alguma forma, fará sempre parte da minha vida e dos meus sonhos. Dizem que ficando mais velhos nos tornamos mais sábios. Se isso for verdade, espero usar a sabedoria em prol do engrandecimento de uma linguagem que foi e continua sendo uma fonte de motivação em minha vida.

Como aconteceu a transição entre o cenógrafo e o professor de cenografia J. C. Serroni?

Na verdade, não houve uma transição, mas uma sobreposição. Eu nunca deixei de ser cenógrafo. Fui pela primeira vez a Praga em 1985. Já sabia da Quadrienal, mas visitei apenas o Theatre Prague Institut, que organizava a Quadrienal. Em 1987, acabei indo para a PQ como curador pelo Brasil, levando de última hora uma pequena exposição que havíamos feito no TCA – Teatro Cultura Artística – dos projetos da CER. Minha intenção era levar a exposição Rever Espaços, de Flávio Império, que havia morrido em 1985. Não foi possível, pois a PQ aceitava apenas trabalhos dos últimos quatro anos.

Voltando de Praga, e vendo como as coisas da cenografia se constituíam lá fora, imaginei e sonhei mudar a forma de trabalhar aqui no Brasil.

A minha volta, em julho de 1987, coincidiu com o convite do Antunes Filho para trabalhar com ele no CPT e com o Grupo Macunaíma. Ele já realizava um trabalho de pesquisa com os atores. Então criei o Núcleo de Cenografia no qual, além de trabalhar nos projetos do CPT, os aprendizes tinham aulas de cenografia comigo.

A cada ano, eu formava grupos que colaboravam nas produções do Antunes e, em troca, tinham um curso gratuito de cenografia pelo período de um ano. Comecei, então, a passar o que já sabia para os futuros cenógrafos.

Fiquei lá por onze anos. Onze grupos de quinze pessoas passaram pelo Núcleo. Orgulho-me de haver possibilitado o início de carreira de vários cenógrafos, hoje atuantes no teatro brasileiro. Entre muitos, posso citar: Telumi Helen, Charles Möeller, Luciana Bueno, Hugo Possolo, Aby Cohen, Duda Arruk.

A partir de 1997, continuei o trabalho de formação no Espaço Cenográfico – sempre privilegiando a prática. Não vejo como fazer cenografia sem participar do processo de realização. Por onze anos continuei formando cenógrafos. Posso citar muitos nomes que passaram pelo Espaço e hoje atuam profissionalmente com grande propriedade: Simone Mina, Laura Carone, Gelson Amaral, Ulisses Cohn, Marcio Vinicius, Renato Bolelli Rebouças.

A partir de 2010, uma nova fase dedicada à formação se estabeleceu pela SP Escola de Teatro, onde coordeno os cursos de Cenografia e Figurinos e de Técnicas de Palco.

Que atributos precisa ter um professor de cenografia?

Diria que, antes de tudo, ele precisa gostar de ensinar. Isso significa ter muita paciência e prazer em passar os conhecimentos para as novas

know. I just know that scenography, in one way or another, will always be a part of my life and my dreams. They say as you get older you get wiser. If this is true, I hope to use my wisdom in the aggrandizement of a language that has always been and continues to be a source of motivation in my life.

How did your transition from scenographer to professor of scenography take place?

Actually, there was no transition – more like an overlapping. I never stopped being a scenographer. I went to Prague for the first time in 1985. I already knew of the Quadriennial but I only went to visit the Theatre Prague Institut, which organizes the Quadriennial. In 1987, I ended up going to the PQ as the curator for Brazil, taking there at the last minute a small exhibition that had been held at TCA – Teatro Cultura Artística/Theater of Culture and Arts – from the projects of CER. Actually, my intention was to take the exhibition Rever Espaços, by Flávio Império, who died in 1985. It wasn't possible though because the PQ only accepted work made in the last four years. Getting back to Prague and seeing how things in scenography are done abroad, I imagined and dreamed of changing the way we work here in Brazil.

My return, in July of 1987, coincided with an invitation from Antunes Filho to work with him at CPT and with the Grupo Macunaíma. He was already doing research work with the actors. I then created the Nucleus of Scenography where, in addition to working on the projects of CPT, apprentices took scenography classes from me.

Every year, I would form groups that would collaborate on Antunes's productions and, in exchange, they would get a free course in scenography for a year. I began, at that time, to pass on what I had learned to future scenographers.

I stayed there for 11 years. Eleven groups of 15 passed through the Nucleus. I'm proud to have helped kick off the careers of various scenographers that are currently working in the Brazilian theater. Among them, I can name Telumi Helen, Charles Möeller, Luciana Bueno, Hugo Possolo, Aby Cohen, Duda Arruk.

From 1997 on, I continued my work as an instructor at the Espaço Cenográfico – always giving priority to the practice. I can't imagine doing scenography without participating in the final process. For 11 years, I have continued to create scenography. I can cite the names of various people who passed through the Espaço who are today working as great professionals: Simone Mina, Laura Carone, Gelson Amaral, Ulisses Cohn, Marcio Vinicius, Renato Bolelli Rebouças.

From 2010 on, a new phase dedicated to education began at the SP Escola de Teatro, where I coordinate courses in Scenography and Costume Design and Stage Techniques.

What attributes are required of a professor of scenography?

I would say that before anything else, you need to enjoy teaching. This means having lots of patience and taking pleasure in passing on your knowledge to younger generations. Next, you need to do this generously, without any tricks or reservations regarding the market. And knowing how to teach in this country doesn't get you much ratings. Unjustly, in Brazil, teaching is not given much value, nor much visibility. It would be much more pleasurable to

gerações. Depois, fazer isso generosamente, sem truques nem reserva de mercado. E saber que ensinar, neste país, não dá muito ibope. Erroneamente, no Brasil, dar aulas não tem muito valor, nem muita visibilidade. Seria bem mais prazeroso criar e ver a cenografia no palco. O que será da cenografia brasileira, porém, se todos quiserem isso? Temos que pensar no futuro, nas novas gerações e, mesmo que a longo prazo, tentar mudar ainda mais os rumos da cenografia brasileira.

Como se pensa o projeto didático em relação à cenografia na SP Escola de Teatro e no Espaço Cenográfico?

São processos distintos, mas com alguns pontos em comum. No Espaço Cenográfico, o curso tem a duração de um ano e é direcionado a aprendizes com alguma formação facilitadora do aprendizado da cenografia. A maioria dos candidatos vem da Arquitetura – concluída ou em curso. Há os que vêm de Artes Plásticas, Moda, Design ou que já trabalham na área. Os encontros ocorrem três vezes por semana com duração de três horas. Neles, o aluno vê a parte teórica, conceitual e histórica da cenografia e atividades relacionadas. O grande diferencial da experiência de aprendizado no Espaço Cenográfico é a prática. Todos os integrantes do curso são distribuídos durante o ano nos projetos desenvolvidos pela equipe por mim coordenada, São cenografias para teatro (a grande maioria), shows musicais, óperas, espetáculos de dança. Há também projetos para exposições, estandes, cinema e publicidade de televisão. São essas experiências ao vivo que introduzem os aprendizes no universo real do ofício. Afora isso, com a vivência no Espaço Cenográfico, todos os alunos participam das atividades do laboratório: elaboração de jornal bimensal sobre cenografia e áreas correlatas, exposições didáticas, manutenção da biblioteca, organização de fóruns de discussão, projetos de pesquisa; dentre estes, quatro versões na Quadrienal de Cenografia de Praga.

Eu diria que o projeto pedagógico do Espaço Cenográfico está calcado na relação mestre/aprendiz, no qual a prática determina a pesquisa e os estudos teóricos.

A SP Escola de Teatro já é uma instituição formal, com estrutura mais complexa, que oferece oito cursos diferentes: Atuação, Cenografia e Figurinos, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. A duração de cada curso é de dois anos. O sistema é modular. São quatro módulos diferentes: o verde, o amarelo, o azul e o vermelho. Cada módulo tem um operador (espaço) e um eixo temático próprios.

O curso de Cenografia e Figurinos trabalha, a cada dois anos, com 25 aprendizes. As aulas são de terça à sexta, com duração de quatro horas; e, aos sábados, em período integral.

O sistema pedagógico alicerça-se em quatro princípios: 1. Uma escola de artistas que formam artistas; 2. Modular (pode-se iniciar o curso por qualquer módulo); 3. Não hierárquico; 4. Trabalho simultâneo da prática e da teoria. Cada módulo tem três fases: o processo, o experimento e a

create and see your scenography onstage. But where would Brazilian scenography be today if everyone wanted to do this? We have to think of the future, of the next generations and try to change the course of Brazilian scenography, even if only in the long run.

How do you see the pedagogic project of scenography at the SP Escola de Teatro and the Espaço Cenográfico?

They are distinct processes but with a few points in common. At the Espaço Cenográfico, the course lasts a year and it's directed at apprentices who have some level of instruction to facilitate their education in scenography. The majority of the candidates come from architecture – either they hold a degree or are studying for one. There are those who have studied Fine Arts, Fashion, Design or have already worked in the area. The meetings take place three times a week and last three hours. There, students learn the theoretical, conceptual and historic aspects of scenography and related activities. The big difference in the experience of apprenticeship at the Espaço Cenográfico is the practice. Throughout the year, all members of the course are distributed between the projects developed by the team that I coordinate. There is scenography for the theater (the vast majority), musical shows, operas and dance spectacles. There are also projects for exhibitions, booths, films and tv commercials. These are live experiments which introduce the apprentices to real world of the craft. Besides this, with their experience at the Espaço Cenográfico, all students participate in the activities of the laboratory: the development of the bimonthly newspaper on scenography and corresponding areas, didactic exhibits, library maintenance, the organization of discussion forums, research projects; among them, four versions at the Prague Quadriennial of Scenography.

The SP Escola de Teatro is a more formal institution, with a more complex structure, which offers eight different courses: Acting, Scenography and Costume Design, Direction, Playwriting, Humor, Lighting, Sound Design and Stage Techniques. The duration of each course is two years. The system is modular. There are four different modules: green, yellow, blue and red. Each module has its own (space) operator and thematic axis.

The course of Scenography and Costume Design works with 25 apprentices every two years. The classes are held from Tuesday to Friday, and last four hours; and, on Saturdays, they last all day.

The pedagogical system is founded on four principles: 1. A school of artists who educate artists; 2. Modular (you can begin your studies in any module); 3. Non hierarchical; 4. Simultaneous work in practice and in theory. Each module has three phases: procedure, experiments and instruction. Procedure prepares students for the realization of experiments; while instruction provides a foundation and complement to the exercises of the previous phase.

The project operates with integration and permeability between the courses. For experiments, three members from each course form a group that must prepare an exercise to be presented and evaluated in the end of the course. In addition to the meetings for the experiments, there are also various visits from course to course. On Saturdays,

formação. O processo prepara o aluno para a realização do experimento; a formação embasa e complementa o exercício realizado na fase anterior.

O projeto trabalha a partir da integração e da permeabilidade entre os cursos. No experimento, três integrantes de cada curso formam o grupo que vai preparar o exercício para ser apresentado e avaliado no final. Além do encontro nos experimentos, existem visitas de curso para curso. Aos sábados, estabelecem-se os chamados “territórios culturais”, nos quais atividades livres e complementares são organizadas para os aprendizes. Todo curso requer ao final um estágio, com orientação e acompanhamento da Escola.

Assim como no Espaço Cenográfico, a relação mestre/aprendiz é muito forte. Coordenadores, formadores fixos, formadores residentes e convidados trocam conhecimentos em clima de muita proximidade. Formadores e aprendizes aprendem juntos em um processo contínuo, no qual se dá ênfase ao percurso e não aos resultados.

so-called “cultural territories” are held in which free and complementary activities are organized for the apprentices. Every course ends with a required internship, with orientation and guidance from the school.

Just like at the Espaço Cenográfico, the mentor/apprentice relationship is very strong. Coordinators, permanent instructors, resident instructors and guests exchange knowledge in an intimate atmosphere. Instructors and apprentices learn together in a continuous process, in which the emphasis is on the journey itself and not on the results.