

## ★ ENTREVISTA COM LUÍS ROSSI

Profissional múltiplo, atua nas diversas linguagens artísticas: direção de arte, cenografia, figurinos, adereços para televisão, teatro e cinema. Ao lado de Ulisses Cruz, foi um dos fundadores do grupo de teatro Boi Voador e Carnavalesco da Escola de Samba Vai-Vai de 1990 a 1995.

Entrevista realizada em 8 de novembro de 2010.

por Bernardo Machado

É estudante de teatro do Célia Helena Teatro-escola. Mestrando em Antropologia Social na Faculdade de Ciências Sociais – USP com o título: Iluminando a Cena – um estudo sobre o cenário teatral na década de 1990 em São Paulo.

e Felipe Lopes

Ator e teatro-educador. Formado pelo Célia Helena Teatro-escola e pela Universidade Anhembi Morumbi. Cursando Pós-graduação lato sensu em Linguagens da Arte na USP.

**Olhares.** Como você iniciou sua carreira?

**Rossi.** Comecei fazendo teatro amador como ator, em São José do Rio Preto, em 1969. No teatro amador, a gente participa de tudo, a única coisa que eu não fazia era direção. Fiz teatro amador durante dez anos e no final desses anos, acabei dirigindo dois espetáculos em São José do Rio Preto. Resolvi fazer a Escola de Arte Dramática – EAD em 1977 e então, vim para São Paulo. Entrei na EAD imediatamente e meu objetivo era ser ator. Lá, conheci o JC Serroni, que me convidou para trabalhar como assistente dele na TV Cultura, no programa *Telecurso 2000*. Disse para o Serroni: “Este não é meu objetivo, não sou cenógrafo, eu faço qualquer coisa, mas não sou técnico, não sei nem pegar no escalímetro” e ele respondeu: “Você vai ser meu assistente, a gente conduz, é mais para dar uma ajuda”. Comecei a EAD ao mesmo tempo em que trabalhava na TV Cultura como assistente do Serroni em cenografia. Lá aprendi muita coisa. Quando acabou o *Telecurso 2000*, a TV Cultura acabou me agregando ao quadro de funcionários da Cenografia, no departamento de Arte. Fiquei lá três anos, foi o tempo da EAD, me formei e resolvi ir à busca de novas experiências. Fui para a TV Bandeirantes como ce-

nógrafo da novela *Os imigrantes*. Fiquei lá dois anos. Foi uma grande escola porque era uma novela que começava em 1890 e acabava em 1970, passei por todas as épocas. A cada dois meses, mudava a fase da novela, que pulava dez anos. Fiquei dois anos preso dentro do estúdio e resolvi que não queria mais fazer televisão. Queria ser ator, tinha me formado, eu não tinha tempo para atuar enquanto trabalhava como cenógrafo. Saí da TV Bandeirantes e comecei a me aventurar; nesse período fiz muitos adereços. Nessa época, em São Paulo, não existiam aderecistas, só uma ou outra costureira fazia adereços. Havia muitas costureiras de teatro, não é como hoje, que só tem uma ou duas. Mas aderecista, pintor de arte e marceneiro especializado em teatro, não tinha. Havia o aderecista do Teatro Municipal, que foi uma pessoa muito importante, ele fazia os adereços das óperas. Ele era funcionário do Teatro e aprendia com os estrangeiros. Fui me aventurando, a profissão que eu tenho hoje é completamente autodidata, aprendi fazendo. Como eu não estava mais na TV, voltei a atuar, montei o grupo Amores de Lorca, fizemos três espetáculos de Lorca. Na sequência, entrei para o grupo Boi Voador, lá no SESC, quando eles estavam montando *Os velhos*

*marinheiros*. Quando o grupo se desvinculou do Centro de Pesquisa Teatral – CPT, continuamos juntos e montamos vários espetáculos. Enquanto isso, comecei a fazer cinema e a ser carnavalesco de escola de samba. Com o Serroni, eu já fazia o carnaval de Santos. Em 1984, fiz o carnaval da escola Nenê de Vila Matilde. Em 1986, eu e o Fábio Belluzzo Brando, meu sócio, assumimos a parte de criação e execução da escola de samba Vai-Vai e, em 1990, quando o Ulysses Cruz saiu, assumimos como carnavalescos da Vai-Vai e ficamos até 1995. Continuei com o grupo Boi Voador até 1994, que foi o ano em que montei minha empresa. De lá para cá não atuei mais. Então eu assumi este lado que é o da cenografia, adereços, pintura de arte, envelhecimento, enfim tudo que envolve desde a criação até a execução de cenografia e figurino.

**Olhares.** Como sua experiência de ator interferiu na sua técnica cenográfica?

**Rossi.** Quando você tem a visão do ator, a visão do diretor e a visão do artista, a execução é diferente de alguém que só pinta, por exemplo. Em comercial, eles me chamam muito por causa disso, eles dizem: “Você tem uma coisa dramática!”. Sendo um ator, tem-se esta visão maior. Sendo um técnico e ator, você sabe articular muito mais, sabe manobrar um pano, muito mais do que alguém que nunca fez isso. Isso é fruto do teatro amador. Quem fez parte dele trabalha em qualquer área do teatro dando uma visão única, não fragmentada. Fazendo parte de um grupo de pesquisa, como foi o Boi Voador, em que passávamos o dia inteiro discutindo teatro e não só os elementos da cena, como texto e personagem, você cria uma visão geral de teatro.

**Olhares.** Conte-nos suas experiências como ator. Como foram?

**Rossi.** Maravilhosas! Sempre gostei de trabalho de grupo, trabalho de pesquisa. Esse trabalho, que hoje em dia se faz, fugiu um pouco das minhas mãos. Quando eu fazia parte do Boi Voador, muitos atores foram para a televisão. Eu poderia ter feito testes também, mas não era o que eu queria. Depois, acabei abrindo a empresa, virando cenógrafo de cinema; gosto muito de trabalhar com as mãos e a

vida me levou por este caminho. Tenho vontade de atuar, mas a empresa não me permite mais. Minha ideia era, aos cinquenta anos, largar tudo e voltar a atuar, mas está difícil.

**Olhares.** Como se dá seu processo de criação?

**Rossi.** Quando trabalhei com o Grupo Corpo, fiz vários espetáculos, reformei o acervo todo do grupo, até o dia em que chegou a plotagem, o dia em que eles descobriram a plotagem. O grupo tinha um cenógrafo que era artista plástico, os cenários eram quadros dele, mas ele não tinha como traduzi-los. Como dar volumetria? Como resolver? Como transformar isso em cenografia? Então, às vezes, eu era chamado como conselheiro técnico, como solucionador do problemas. O estudo é a observação; quanto mais você observa, se alguém chega, se alguém sai, você já tem uma solução. Hoje, se eu vou à praia: “Ai que praia linda, vou dormir!” Não! Estudo as mudanças do sol, a que horas ele muda, quais são as cores, como ocorrem as mudanças. Como andam as nuvens? Você tem que olhar não só em um sentido, você tem que ser um Leonardo da Vinci e ficar desossando cadáver para saber como ele foi feito, para saber como vai pintar. O ator e os técnicos de teatro estão muito ligados a Stanislávski e à observação. É a chave do negócio, não só no sentido técnico. Assim é o cenógrafo, assim é o ator, o contrarregra; o contrarregra, mais do que ninguém, precisa saber onde está tudo e como está, é a continuidade, não é? Principalmente no cinema e na TV, ou mesmo em teatro, tem que ter uma continuidade. Uma cadeira vinte centímetros fora do lugar pode derrubar o ator e quebrar a cadeira.

**Olhares.** Quando se trata de uma montagem teatral, existe uma sequência no seu processo de criação?

**Rossi.** Existe uma sequência. Se for uma coisa que vou criar, eu parto do texto e do diretor. São duas coisas de que eu não posso abrir mão, tenho que partir deles. Dos objetivos do diretor, seu ponto de vista, as referências que ele tem. A gente cria em cima disso e vai costurar formas que envolvem desde o bom gosto, o visual, até o monetário. Hoje em

dia, você não faz o orçamento e entrega para o cliente, hoje em dia a melhor coisa é: “Quanto você tem para fazer isso?”. Assim, você não perde tempo em criar uma exorbitância de coisas, você reduz a sua criação para aquilo que ele pode pagar. Se tenho 5 mil, vou trabalhar com 5 mil. O que dá para fazer com 5 mil? “Tem uns restos de pano.” Então vou lá e vou fazer com os 5 mil e aqueles restos de pano.

Se não sou o criador, vou partir do cenógrafo. Vou ver as referências dele, fazer testes e mostrar para ele escolher. Textura, cor, tonalidade, forma, pois o que cabe a nós é exatamente isso. Ou ele traz tudo e somos meros executores. Não tenho nenhum preconceito. Posso não gostar e ser maravilhoso lá no final. Gosto a gente não pode discutir. Não vou deixar de trabalhar por uma questão de gosto. Não é decente, artisticamente falando.

**Olhares.** Você se relaciona com os atores durante o processo de criação cenográfica?

**Rossi.** Sim, é fundamental. No adereço, como ele manuseia; para o que é? Ele é alérgico?

**Olhares.** Você assiste aos ensaios?

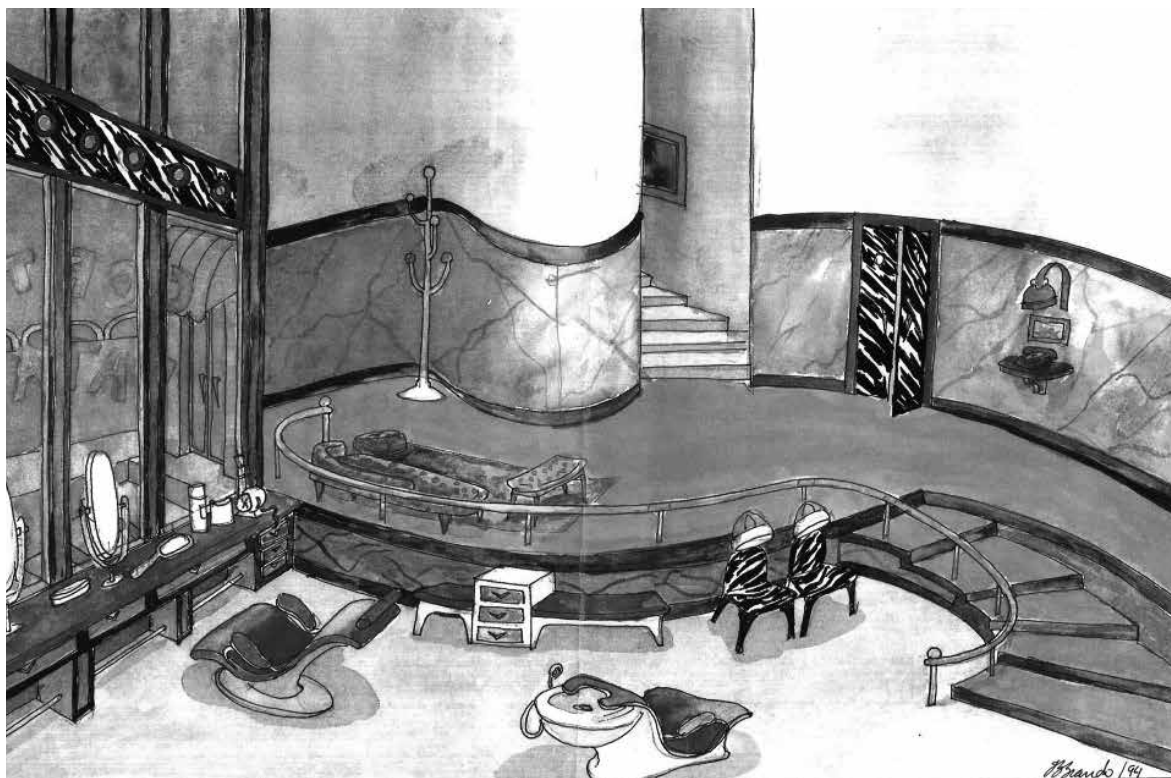
**Rossi.** Pelo menos um ou outro, todo dia não. Principalmente como técnico e aderecista, não é

necessário. A não ser que seja um boneco ou uma coisa que dependa de manipulação. Neste caso, você vai acompanhando passo a passo. Então você vai até ensinar; desenvolvemos o produto e temos que passar para o ator. Porque hoje em dia o ator não sabe. Boneco é um problema seríssimo. Eu parto do princípio de que se você vai manipular um boneco, faça seu boneco. Eu posso lhe ajudar, acompanhar, mas o ideal é que cada um faça o seu boneco.

**Olhares.** Atualmente, você trabalha mais com criação ou execução?

**Rossi.** Mais uma vez: nenhum preconceito. Nós vamos e fazemos qualquer negócio. Na Fashion Week, por exemplo, a grife chega e fala: “Eu quero que se passe numa floresta outonal!” A criação vai junto, eu gosto de criar. Eu acho que um executor, um técnico, é tão criador como o criador. Existe a criação visual, a criação imaginária e a criação de como realizar aquilo. Ou no palco, que é uma coisa muito específica, você tem que sintetizar uma eternidade, teatro é a síntese. Tem que fazer um universo daquilo. Se vou comer uma bolacha, vou comer uma bolacha do teatro, não é uma bolacha

Croqui do cenário de *Corte fatal*.



de qualquer padaria (desde que ela seja realista), o espectador tem que sair de lá com vontade de comê-la. Mas se ela está envenenada, ele tem que sair odiando a bolacha.

**Olhares.** Que tipo de relação você constrói com a direção do espetáculo?

**Rossi.** Não é uma relação de submissão. Sou uma pessoa que respeita muito a hierarquia. Dentro disso, tudo vem do diretor; se ele falar: “Não sei, se vira!” Eu vou lá e me viro. Você tem que estar junto com o diretor, obedecê-lo, no bom sentido da palavra. Saber traduzir o que ele quer. É preciso ouvir muito, ir a dois ou três ensaios, até você entender o que todo mundo está falando. São várias as maneiras de trabalhar: existe o cenógrafo de prancheta e o cenógrafo de criação. Os cenógrafos de prancheta como Cyro Del Nero, José de Anchieta e os grandes cenógrafos antigos, desenhavam uma coisa na prancheta e o que estava definido estava ali. Há os diretores que são cenógrafos, como Gabriel Villela e Ulysses Cruz. O Ulysses Cruz, mesmo quando não é o cenógrafo, sempre dá o estágio final. E existem os espetáculos que são feitos a partir de improvisações, processos, quando é o ator quem cria.

Então, você tem que estar no teatro todos os dias. O ator vai mudando, até que chega uma hora que você fala: “Para porque eu tenho que fazer.”

**Olhares.** De que forma você consegue o diálogo com sua equipe, sua equipe técnica?

**Rossi.** Depende. Vai desde conceitos, orientação, saída até o cinema, conversa num bar; até conversas como esta que estamos tendo aqui... e até com chicote na mão. Vale tudo. Às vezes temos que ter o chicotinho na mão, senão não anda.

**Olhares.** E no teatro, com a equipe, com os outros criadores, com a parte técnica, com o iluminador, como é?

**Rossi.** Ai é um diálogo de referência também. Por exemplo, não adianta eu fazer vermelho se você vai usar luz vermelha. Vamos combinar o que é melhor. Quantas vezes já fiz cenários em que a cor era xis e o iluminador jogava xis, a mesma cor em cima. Qual dos dois está equivocado? Se ele vai jogar vermelho em cima de vermelho, me fala que faço o meu vermelho texturizado para dar uma profundidade. Acho que todos têm que participar da criação como um todo. O cenógrafo tem que passar pelo iluminador, pelo figurinista. Uma coisa está ligada a



*Corte fatal.*  
Foto: Nelson Kon.

outra. Para ver que tecido ele vai usar, que texturas. Sempre a textura, as tonalidades. Tem que tentar...

**Olhares.** Você falou de referências. Quais são suas principais referências? Quando você vai elaborar seu trabalho, você procura inspiração em alguma obra de arte?

**Rossi.** Tem de tudo, até coisa de sacanagem (risos). Depende do assunto, não podemos ter preconceito. Vou fazer um filme: *Garotas do ABC*. Quem são elas? São tecelãs... A menina vai transar com um cara na beira do rio, de qualquer jeito, ela engravida. E aí, como é esse universo? Vou ler Proust? Não, tem que ir lá no real. Eu tenho que ler, ver coisas, ver exposições... tenho que observar. Foi aí que começou. Voltamos ao capítulo de observação. Tenho que ver revista, fotos em quadrinho, vídeos, filmes. Filmes, sem restrição. É desenho animado, drama, comédia, todos eles têm alguma coisa que ajuda você.

**Olhares.** Existe alguma coisa especial que sempre lhe vem? Alguém que você sempre busca, por mais que seja uma estética completamente diferente?

**Rossi.** Na real é um pouco assim. Claro que você vai dizer assim: adoro Visconti, adoro... Mas eu não posso me basear só nele. Posso trabalhar com um diretor que não está nem aí para ele.

**Olhares.** Aqui no Brasil, em geral não temos muitos registros sobre a história de cenógrafos e aderecistas. Existe algum com quem você se identificou muito no seu processo de trabalho?

**Rossi.** Claro, a gente tem um que foi o mais moderno, que deu asas para a imaginação de todo mundo, que foi Flávio Império. Ele era arquiteto, optou pela cenografia. Ele abriu o leque para todas as possibilidades de cenografia, então não posso negar Flávio Império. Apesar de, na época, eu não me importar muito quando ele era vivo, porque não queria ser cenógrafo. Mas um nome sempre foi o do Flávio Império. Mas eu tive grandes orientações de pessoas como Campelo Neto, de quem não se fala mais. Ele era cenógrafo de televisão, então tinha um monte de truques que eram sempre interessantes. E eu tinha muitas relações com ele. Executei muita cenografia dele. O próprio Cyro del Nero, que era um cara metó-

dico, tinha um domínio da história do teatro, da história da cenografia, era importante. Mas gostei realmente de trabalhar com os diretores cenógrafos, porque aí você tem uma visão mais louca, mais enlouquecida. O Gabriel [Villela], o próprio Possi [José Possi Neto]. E aqueles com quem eu me dou muito bem, como o Jean Pierre, que hoje é o cenógrafo do Possi. Hoje em dia, no Brasil, tem o Gringo Cardia que é um cara pleno, e o Hélio Eichbauer no Rio, que é uma pessoa muito legal, com conceitos interessantes. É um cara que consegue sintetizar a cenografia. Ele consegue pôr em uma cadeira todo o universo, isso é muito importante. São pessoas que eu admiro muito.

**Olhares.** E tem algum material específico que você utiliza muito em seu trabalho?

**Rossi.** Eu trabalho com isopor. Trabalhando com isopor você é obrigado a trabalhar com papel, e aí você vai desenvolvendo outras coisas. Com isopor, papel... Antigamente no teatro não havia fibra, então tudo que era duro, era feito com cola Coqueiro. Você coloca, ela seca e endurece. Aí veio a fibra, e aquilo que dá acabamento para a fibra, as massas todas, isso é uma coisa. Depois tem arame. Papel é uma coisa que a gente usa muito. Corda, barbantes, linha. É uma infinidade. Areia, terra. Posso ter que ir atrás de pó de acrílico para poder dar uma textura ao gelo. Você vai usar cada coisa dependendo do trabalho. Se você cortar o cabelo e deixar no chão, se bobear, eu cato o cabelo e uso (risos). É assim que é, conforme a necessidade. Depende do trabalho e hoje há produtos pra tudo: para envelhecer, para craquelar... E você recorre a esses produtos existentes. E quando não tem, você resolve... tem que envelhecer, então usa desde ferrugem, pó de café, cola, *thinner*... e vai embora.

**Olhares.** E a tecnologia entra como em seu trabalho? Além dos produtos novos, como está a relação da cena do teatro com a tecnologia?

**Rossi.** Hoje, se você olhar os cenários, a maioria é feita de ferro e não de madeira. Todo cenógrafo hoje é arquiteto. Já há uma leitura mais tecnológica. Existe a plotagem... que é tecnologia. É o que usam hoje. Você usa, mas como usar!? Eu vou usar

tecnologia, mas tenho que spassar uma mãozinha de artista por cima. Tenho que dar uma tinturinha para perder aquela coisa fria. Porque tecnicamente falando, tudo o que é tecnológico é frio. Mas tem espetáculo que comporta isso. A tecnologia ajuda. A gente faz plotagem, usa. Nenhum problema, nenhum preconceito. É bom, rápido, mas você tem que colocar aquilo direitinho. Senão vira uma coisa... é igual a colocar um painel com rodinha. Imagina? Você olha e tem a rodinha lá embaixo, então você sabe que a parede vai rodar. Já é previsível. Aí, corre-se o risco de ser previsível, e é ruim. Fazer uma coisa previsível é terrível porque na hora já tem gente comendo bolacha (risos), porque já descobriu o efeito.

**Olhares.** As suas técnicas no teatro contribuíram para seus outros trabalhos, por exemplo, no cinema?

**Rossi.** Em comercial, por exemplo, eu sou chamado porque faço teatro. Não me chamam para fazer banheiro em comercial, não me chamam para fazer sala de estar, não que eu não faria, faria. Mas me chamam para fazer presépios, para fazer jardins fantásticos, grutas, cenários que são maiores. Para fazer direção de arte quando é necessário fazer reprodução de época. Sempre que sou chamado para algum trabalho é ou porque fui carnavalesco ou porque faço teatro. Não é porque eu sou diretor de arte de comercial. Fiz parte desse universo e sei fazer coisas com esta linguagem.

**Olhares.** O que mudou no teatro desde o início de sua carreira?

**Rossi.** A tecnologia, fundamentalmente. A técnica, a maneira de fazer. O conforto é mais importante, a segurança do público é mais importante. Não existem mais espetáculos que duram muito mais do que uma hora. Você não monta mais o cenário e o cenário fica lá. Você faz o espetáculo, e tem que tirar do palco porque tem o espetáculo das sete, o das nove e o da meia-noite. E o que restou? Restou um pano de fundo, uma cadeira e um abajur. Mudou

muito. E isso quando o teatro tem lugar para guardar o cenário. Existem salas em que não há espaço para guardar nada. Então, além de muitos espetáculos juntos que montam e desmontam, a maioria é em hotel, e o hotel precisa do palco liberado porque tem eventos. Mesmo teatros grandes precisam de eventos, sobrevivem através de eventos. Então, o cenário tem que ser desmontável. E, se possível, desmontável todos os dias. Ele vira um trambolho, um quebra-cabeça. Além do conceito técnico, da parte visual, você tem que entender de engenharia e arquitetura para aquilo desdobrar e virar uma caixinha de dois por dois. Aliás, agora tem que ser quarenta por quarenta por um, para caber no avião. Como se fosse uma mala. Então você tem que pensar em cenários de quarenta por quarenta por um. Inflável! (risos).

**Olhares.** A tendência seria essas medidas ficarem cada vez mais padronizadas?

**Rossi.** É porque, você percebe... Não existe mais público que vai ao teatro todos os dias. Daqui a pouco o teatro vai virar uma ópera. Você vai fazer uma peça que vai fazer cinco ou seis apresentações, só isso. Você pode até fazer quinze óperas no ano, mas só terá cinco apresentações de cada uma delas. Que espetáculo hoje em dia fica dois, três anos em cartaz? Um ou outro, uma comédia aqui e uma comédia acolá. Então o que mudou? Mudou tudo isso. Mudou a maneira, a visão, o objetivo... Então, por que eu faço teatro? As pessoas fazem teatro para aprender, para serem versáteis para poderem fazer novela. E assim é tudo. Falou-se durante muito tempo que o Teatro Municipal ia ser reformado, o palco todo, que iam mudar tudo, para melhorar a estrutura... Ficamos anos esperando. E somente agora é que a reforma saiu do papel.

**Olhares.** Então, muito obrigado por tudo. Pela paciência, pela conversa. Você tem mais alguma coisa que queira falar?

**Rossi.** Não. Eu tenho fama de ser irônico. Espero não ter sido muito! (risos) ☆