UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

MANOEL JOÃO OCHOA

CAMPOS DE LUZ:

contaminações luminosas no Teatro Paulistano 2011-2012

São Paulo
2012

MANOEL JOÃO OCHOA

CAMPOS DE LUZ:

contaminações luminosas no Teatro Paulistano 2011-2012

Dissertação apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e
Prática do Teatro.

Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia
Pupo.

SÃO PAULO

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Ochoa, Manoel João

Campos de luz: contaminações luminosas no teatro paulistano 2011-012/
Manoel João Ochoa. - São Paulo: M. J. Ochoa, 2012.

X p.; 201 p.: il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Orientador: Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

1. Teatro. 2. Iluminação cênica. 3. Iluminadores. 4. Diretores. 5. Luz
cênica. 6. Desenho de luz. 7. Coletivos Teatrais.

I. Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros. II. Título

CDD 21.ed. - 790

Manoel João Ochoa

CAMPOS DE LUZ:

contaminações luminosas no Teatro paulistano 2011-2012

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Profa.Dra. Maria Lúcia Pupo.

Data de aprovação:

___ / ___ / _____

Banca Examinadora:

Prof.Dr.:
Instituição:

Prof.Dr.:
Instituição:

Profa.Dra Maria Lucia Pupo
Instituição:ECA/USP

Dedico este trabalho a todos que de alguma forma trouxeram contribuições para a sua realização, seja pela generosidade dos apoios, seja pela coragem de me dizerem não em momentos importantes de minha vida.

Dedico à Mônica, minha companheira de vida, e aos meus filhos Cinthia e Vincent.

AGRADECIMENTOS

*À luz deste percurso encontrei muitas pessoas que luminosamente contaminaram os meus sonhos,
agradeço:*

*À Professora Maria Lúcia Pupo, pela dedicação intensa, por suas colocações sempre respeitadas em
relação às minhas ideias e a orientação precisa e singular.*

Ao querido Professor Clóvis Garcia com quem iniciamos esta bela jornada.

À minha mãe e meu pai, por me apresentarem o mundo.

Ao Rudifran Pompeu, por sua inestimável contribuição com o nosso trabalho e pela amizade.

Ao Paulo Faria, por seu empenho com esta pesquisa e pelas crônicas que soube dividir.

À Renata Adrianna e ao Thiago Vasconcelos pelo entusiasmo para com a nossa pesquisa.

Aos integrantes dos coletivos pesquisados por suas contribuições.

Aos fotógrafos Rafael Mafra e Yuri Pinheiro.

Aos entrevistados por suas opiniões.

"A luz... é a sombra de Deus"

"Como se me apresentaria o mundo se eu pudesse viajar num raio de luz?"

(Albert Einstein)

RESUMO

Este trabalho pesquisa as aplicações da iluminação cênica em alguns coletivos teatrais paulistanos no período de 2011-2012, para entender a prática do desenho da luz, constatando a utilização ou não de novos equipamentos e técnicas. Para isso, fez-se o estudo de peças produzidas e apresentadas no período mencionado, e entrevistas com iluminadores, diretores e outros profissionais da cena ligados a grupos filiados à Cooperativa Paulista de Teatro e contemplados com o Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Outra preocupação deste trabalho foi a análise da formação dos profissionais de iluminação desses coletivos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, iluminação cênica, desenho da luz, luz cênica, iluminadores, diretores, coletivos teatrais.

ABSTRACT

This work researches the application of Lighting designer in Drama groups from São Paulo between 2011 and 2012, for understand the practice of light shape and the using of modern equipments and technics. Therefore, a study was made about plays produced and presented in the mentioned period, and interviews with lighting designers, directors and other professionals in the area related of groups affiliate with the São Paulo Drama Company e benefit from the Program of Promotion of the Theater in the city of São Paulo. Another of this work was a analysis of the formation of the Light Designers of this groups.

KEY WORDS: theater, stage lighting, lighting design, light shape, light designer, director, drama groups.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

1.	Arquivo do autor.....	67
2.	Arquivo do autor.....	74
3.	Arquivo do autor.....	77
4.	Cena do Curral. Segundo Espaço Cênico (arquivo do autor).....	80
5.	Delegado João iluminado por lâmpada dicróica em uma espécie de aura mágica (arquivo do autor)	87
6.	Jandilson do Espírito Santo, o carteiro, personagem de Izabela Pimentel, saindo de cena (arquivo do autor).....	93
7.	Cena do desagradoimento às empresas da Lei Rounet (arquivo do autor).....	96
8.	Arquivo do autor.....	100
9.	Arquivo: Rafael Mafra.....	101
10.	Arquivo: Rafael Mafra.....	105
11.	Arquivo: Rafael Mafra.....	107
12.	Arquivo: Rafael Mafra.....	112
13.	Arquivo: Rafael Mafra.....	114
14.	Cena de Entre a Coroa e o Vampiro, personagem de Renata Adrianna, atriz e iluminadora (arquivo: Rafael Mafra).....	116
15.	Arquivo: Yuri Pinheiro.....	125
16.	Arquivo: Yuri Pinheiro.....	129
17.	Arquivo: Yuri Pinheiro.....	133
18.	Arquivo: Yuri Pinheiro.....	136
19.	Arquivo: Yuri Pinheiro.....	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	
UMA LUZ COM NOVAS FERRAMENTAS DENTRO DOS CAMPOS DE LUZ TEATRAIS.....	6
1.1 CAMPOS DE LUZ DENTRO DO CAMPO TEATRAL.....	6
1.2 LUZ CÊNICA OU LUZ NÃO CONVENCIONAL?.....	12
1.3 RECURSOS TÉCNICOS E OUTRAS SOLUÇÕES PARA LUZ CÊNICA.....	20
CAPÍTULO 2	
O ILUMINADOR PEDAGOGO.....	29
2.1 FORMADORES DE NOVAS ESTÉTICAS.....	29
2.1.1 ROBERTO ALVIM.....	29
2.1.2 GUILHERME BONFANTI.....	36
2.1.3 CIBELE FORJAZ.....	43
2.2 NOVOS PROFISSIONAIS E OS CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO TÉCNICA	48
2.3 LUZ COMO APRENDIZADO TÉCNICO E ESTÉTICO.....	54
2.4 ATORES E A LUZ CÊNICA.....	61
CAPÍTULO 3	
GRUPO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL REDIMUNHO: <i>MARULHO O CAMINHO DO RIO</i>	67
3.1 TRAJETÓRIA	67
3.2 DESENHANDO A LUZ COM FERRAMENTAS ARTESANAIS.....	72
3.3 A LUZ COMO ELEMENTO DRAMATÚRGICO E CENOGRÁFICO.....	74
3.4 ATMOSFERAS DE LUZ.....	77
3.5 A LUZ CAMINHANDO JUNTO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO...	80
3.6 O DIRETOR, O ILUMINADOR E O OPERADOR.....	84
3.7 <i>MARULHO: O CAMINHO DO RIO</i>	87

CAPÍTULO 4

A TRILOGIA DA CIA. ANTROPOFÁGICA.....	96
4.1 TRAJETÓRIA.....	96
4.2. TERROR E MISÉRIA NO NOVO MUNDO PARTE II: ENTRE A COROA E O VAMPIRO.....	99
4.3 ILUMINADORA / ATRIZ.....	116
4.4 OPERADORES DE MESA/ATORES.....	121
4.5 RECURSOS MIDIÁTICOS, ESPAÇO FÍSICO E A ESTÉTICA DA CIA. ANTROPOFÁGICA	123

CAPÍTULO 5

PESSOAL DO FAROESTE: <i>CINE CAMALEÃO A BOCA DO LIXO</i>	125
5.1 TRAJETÓRIA.....	125
5.2TRANSITANDO PELA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	129
5.3 ESTÉTICA DA LUZ DE CENA: A CAIXA BRANCA.....	133
5.4 DIRETOR/ILUMINADOR/OPERADOR E UMA TRINDADE PARA A LUZ.....	136
5.5 LUZ E DRAMATURGIA CÊNICA.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
GLOSSÁRIO.....	173
ANEXOS.....	180
RELAÇÃO DE ENTREVISTAS.....	180
FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS.....	182
ROTEIRO COMPLETO DE MARULHO.....	185
ROTEIRO TÉCNICO DA OPERAÇÃO DE LUZ: <i>Entre a Coroa e o Vampiro</i>	194

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa sobre a luz cênica teve duas preocupações: a primeira relacionada ao campo de aplicação da iluminação em alguns coletivos paulistanos. A segunda concentrou-se na formação, experiência prática, conhecimentos teóricos, utilização de equipamentos e técnicas para a luz dos iluminadores participantes destes grupos e também de outros profissionais importantes, mas não pertencentes a eles.

Os coletivos teatrais da cidade de São Paulo foram a motivação inicial para esse estudo voltado ao campo da iluminação praticada nos espetáculos teatrais apresentados entre maio de 2011 e início de 2012. A fim de estabelecer um recorte ainda mais preciso, foram escolhidos os projetos contemplados pela Lei 13279/02, que regula o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, por entender-se a importância que essa legislação, fruto da luta dos artistas, proporcionou ao teatro paulistano. Finalmente, foram escolhidos espetáculos que ainda estavam em gestação ou em início de temporada durante o período citado, devido ao curto espaço de tempo disponível, dadas as condições reais das produções apresentadas pelos coletivos.

Estes coletivos de artistas representam certa parcela de experiências no campo teatral, com trabalhos que respondem ao anseio de criações colaborativas com autonomia fora das grandes produções. Os integrantes praticam o exercício de suas funções, tendo como perspectiva a pesquisa da experimentação e a procura de aperfeiçoamento estético individual e coletivo.

Os três casos de coletivos aqui abordados são participantes da Cooperativa Paulista de Teatro: Cia Antropofágica; Grupo Redimunho de Investigação Teatral e Cia Pessoal do Faroeste. Percebe-se, em suas dinâmicas, a prática de oficinas em quase todas as áreas do teatro - dramaturgia, preparação de atores, debates sobre várias questões políticas e estéticas. Porém, nenhuma atividade de formação ou complementação na área de iluminação.

Foram estudados quatro espetáculos produzidos por essas três companhias teatrais. Para delimitar e estabelecer as dependências dentro do campo teatral, utilizou-se o

conceito de campo de Pierre Bourdieu. Fizemos entrevistas com os participantes dos grupos - preferencialmente, iluminadores, diretores e operadores de luz.

Para aprofundar as questões da pesquisa, havia necessidade de assistir várias vezes a cada peça. Assim, os espetáculos não foram selecionados por temática, questão política, ou estética ou quaisquer outras identidades inerentes aos coletivos, mas dentro de uma possibilidade real de acompanhamento. O limitador para as escolhas foi o tempo em curso das peças enquanto processo e também a duração da temporada..

O Grupo Redimunho estava também em período de apresentação com *Marulho, o caminho do rio*. Esse trabalho foi resultado de uma grande pesquisa realizada na região onde viveu o escritor Guimarães Rosa, considerado pelo coletivo como seu mentor intelectual. A pequena cidade de Andrequicé foi o referencial do trabalho de campo. Como veremos adiante, os integrantes deste coletivo conviveram com a população do lugar, conhecendo o imaginário daquele local. Gabriel Garcia Marques e Jorge Amado completaram o suporte artístico da pesquisa dramatúrgica e cênica do grupo.

A Cia Antropofágica, seguindo a *Trilogia Terror e Miséria no Novo Mundo*, já estava em cartaz com o segundo espetáculo, *Entre a Coroa e o Vampiro*. A reflexão do grupo teve como eixo a temática da História do Brasil, continuação da pesquisa e criação desenvolvida na primeira parte com a peça *Estação Paraíso*.

Durante o período de apresentações de *Marulho, o caminho do rio*, o coletivo retornou com a peça *A Casa*. Devido às condições de colaboração com informações necessárias fornecidas pelo grupo, pela importância da obra, e por estar ela dentro do nosso intervalo de tempo, essa peça contribuiu para contextualizar o trabalho do Redimunho.

Com a Cia Pessoal do Faroeste, ainda em fase de realização no período, acompanhamos alguns ensaios e também as filmagens do vídeo para um filme fictício que fez parte da trama da peça teatral *Cine Camaleão - a Boca do Lixo*. A obra pesquisou o universo cinematográfico das pornochanchadas produzidas no núcleo situado na Rua do Triunfo, no bairro de Santa Efigênia, próximo à Estação da Luz.

A ênfase desse estudo recaiu sobre a luz dos espetáculos, procurando elementos que permitissem aos leitores acompanhar as considerações . O estudo da iluminação dos espetáculos esteve ligado à pesquisa das temáticas das peças, por isso a descrição das cenas contextualiza cenografias, figurinos e outras informações teatrais que influíram na realização de cada desenho de luz.

O texto dramático do Redimunho proporcionou rubricas muito detalhadas e organizadas de forma poética. Aproveitamos essa condição apresentada pela dramaturgia para fazer pequenas adaptações que, de forma resumida, estabelecessem um roteiro para a história de *Marulho*. Esses ajustes foram comunicados ao autor dramático. A roteirização completa pode ser consultada nos anexos.

A Cia Antropofágica organizou um roteiro minucioso com descrição das cenas, mudanças de cenário e transições da luz. Renata Adrianna, iluminadora do coletivo, criou tabelas que descreviam a operação de luz e os equipamentos, as quais podem ser consultadas nos anexos.

Faria usou uma estrutura textual diferente dos outros grupos por razões que serão explicadas. Para o espetáculo *Cine Camaleão*, cujo texto foi desenvolvido com uma dinâmica ausente de rubricas, utilizamos pequenos trechos dialogados de forma a constituir um roteiro para a leitura da cena e da luz.

Dentro da perspectiva de contextualizar os coletivos e de mostrar em que circunstâncias foram realizadas as iluminações dos espetáculos, houve a preocupação de se conhecer as inquietações que envolveram a realização de cada criação, como elas influenciaram nos resultados finais, como foi a escolha dos equipamentos técnicos utilizados e qual a relação deles com os espetáculos. Cada trabalho trouxe respostas dentro de concepções próprias à identidade dos respectivos grupos e que foram estudadas sempre com o olhar na singularidade das companhias.

Com relação à segunda proposta deste trabalho, procurou-se entender como os iluminadores desenvolvem os seus processos de criação, como produzem os seus trabalhos e qual é a relação de suas trajetórias com as suas produções artísticas.

Em 1.2 aborda-se o uso entre os profissionais de iluminação de expressões diferentes para designar o desenho de luz nos espaços utilizados - como por exemplo luz cênica e luz não convencional – e se reflete sobre como o uso dessas terminologias se revela nas posições dos artistas e técnicos envolvidos. Considerando-se que boa parte dos coletivos está instalada em edifícios originalmente não destinados à prática teatral, também houve interesse em saber como essa utilização é entendida pelas pessoas que deram seus depoimentos para esta pesquisa.

No capítulo 2, foram apresentados três importantes artistas; Roberto Alvim, Guilherme Bonfanti e Cibeles Forjaz, que além de seus desenhos de luz e de suas técnicas para a iluminação, têm importância fundamental para a formação de outros iluminadores. Esses profissionais trazem, por meio de suas práticas formativas, um olhar pedagógico. Preocupam-se em formar novos profissionais para a luz de cena. Cada um deles apresenta um diferente foco na formação, porém, com resultados qualitativos na luz dos novos iluminadores que trabalharam ou estagiaram e aprenderam com eles.

Trazemos para este estudo algumas questões sobre novas e antigas tecnologias detectadas nos coletivos, equipamentos como novas lâmpadas, projeções, luz natural etc; isso levou à indagação sobre como trabalham com outras fontes de luz, além das tradicionais, para a cena e o porquê de utilizar a luz para a instalação em artes visuais dentro da luz cênica.

Outra questão abordada tem relação com as contaminações entre as práticas de luz cinematográfica, luz de instalação e luz de fotografia, ou seja, sobre como essas possibilidades foram apropriadas ou influenciaram o campo da luz cênica teatral. Para o campo teatral da luz, perceberam-se muitas possibilidades de convivências e inter-relações desses campos distintos.

Uma grande preocupação perceptível nos discursos dos iluminadores, sejam pertencentes aos grupos estudados ou não, esteve relacionada à presença e à ação do operador de luz, o que levou a uma reflexão sobre a forma como os criadores de luz veem essa figura que não aparece em público, mas que está diretamente ligada em tempo real ao acontecimento teatral. Também suscita uma reflexão sobre como deve ser feita a preparação do operador de luz para o seu desempenho eficiente

diante do espetáculo. Finalmente, numa reflexão sobre como os iluminadores deste estudo entendem o acúmulo de funções na criação dos espetáculos e a relação dessas práticas nos coletivos e espetáculos de que fazem parte.

Todas as questões aqui colocadas procuram estabelecer um painel de depoimentos dentro do recorte estudado. São artistas, profissionais em seus campos de atuação, que podem trazer grandes contribuições para o conhecimento da iluminação. A discussão sobre as práticas e estudo teórico constatados entre os participantes desta pesquisa sobre a luz cênica oferece a oportunidade para tornar mais ampla a qualidade das obras.

CAPÍTULO 1

A LUZ COM NOVAS FERRAMENTAS DENTRO DOS CAMPOS DE LUZ TEATRAIS.

1.1 CAMPOS DE LUZ DENTRO DO CAMPO TEATRAL

Não é suficiente dizer que a história do campo é história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é própria luta; é pela luta que ele se temporaliza.

(BOURDIEU, 2005, p.181)

Os campos de luz estão onde se quer que estejam. Podem ser muitos em um só. Podem ser únicos em suas construções, porque emergiram no campo da arte. São poéticas que se inserem na contemporaneidade, como espelhos dialéticos, navegando na ruptura com a realidade visível e sobrepondo-se a ela enquanto criação de novos mundos de aparência ficcional ou subjetiva. A luz dentro deles não vem do sol, mas a este deve-lhe tributo inicial. Ousadamente rejeita-lhe a mimese. Não quer copiar, quer caminhos próprios, quer criar, quer retransformar, quer ressignificar espaços.

Os campos de luz estão contidos na poesia do campo teatral e estão dentro do campo da arte. Cada coletivo cria o seu a cada novo trabalho. Ou criará. O campo luminoso no teatro é arte cuja materialidade, porém, quase não é perceptível ao público, porque confunde-se com a obra. Ele é plástico, molda o espaço e confunde-se com ele. Traz identidade criadora para as dinâmicas teatrais. A elas submete e se submete.

Os campos de luz contêm a luz e a escuridão. A luz pode ser a irmã da escuridão. Sem uma não se percebe a outra. Há luz na escuridão e escuridão na luz. Não é tão só um jogo de luz e sombra como costumam definir algumas apressadas opiniões. É o jogo com infinitas possibilidades.

Entretanto, ao se falar em campos de luz, vem o conceito de campo de Bourdieu. Os múltiplos campos inseridos e dependentes estruturalmente de outros campos maiores. Os campos são objetivos, com leis estabelecidas. Mas o campo da luz, mesmo sendo objetivo para as condições inerentes à concretização das obras é, também, subjetivo. Por isso, ao emprestar o conceito de campo do sociólogo francês para situar as condições práticas, não deixaremos de considerar a subjetividade necessária à criação artística.

Campos de luz não é uma conceituação, mas uma licença poética que nos oferecem os criadores da luz teatral a cada criação. No intercâmbio entre as artes, o teatro é campo permeável para contaminações artísticas, campo específico em que se produz uma onda de transformações ou retransformações. É preciso ressaltar que as considerações deste capítulo estão voltadas para as questões dos trabalhos dos coletivos e dos artistas que a eles se ligam, seja momentaneamente ou durante um período indeterminado.

As trocas de conhecimento dentro do campo artístico teatral ainda imbricam-se durante a produção da obra em si. Então, considere-se que os resultados das pesquisas no interior das obras estão sujeitos às contribuições que se justapõem na medida do avanço técnico e estético de cada artista. O intercâmbio entre as experiências nem sempre atinge a todos de forma igual, ou seja, pelas práticas desenvolvidas, cada um contribui dentro de suas possibilidades, porém nem sempre penetrando nas áreas internas dos outros, recebendo e oferecendo suas descobertas.

A discussão em si acontece dentro do processo. Porém, os artistas estão sujeitos às muitas influências de outros campos fora do campo teatral. Alguns trabalhadores desse campo são mais conscientes ao perceber a necessidade de se manter um coletivo como plataforma durante um tempo indeterminado, para que funcione como instituição de pesquisa e produção de obras. Já outros artistas entendem o mesmo trabalho dentro desses campos coletivos como uma plataforma para se lançarem a carreiras mais individuais, o que faz com que talvez não envolvam nem se deixem envolver na proporção que o campo necessite.

No entanto, as contaminações avançam, quebrando, aos poucos, essas resistências herdadas pela ação do “habitus”¹. Para o teatro e para outros campos poéticos, a contaminação cultural parece ser um caminho sem volta. Essas contaminações trazem especificidades imperceptíveis que se instalam e se convencionam como linguagens inovadoras.

No campo da luz, há artistas estruturantes que rejeitam aquilo que não mais satisfaz à criação no tempo presente. Questionam refletores arcaicos que simbolizam linguagens ultrapassadas estruturadas em outros contextos históricos. Pegam emprestado das artes visuais e legitimam, por exemplo, a luz de instalação dentro do campo luminoso, para depois incorporar às convencionalidades necessárias da cena. Trazem, para dentro do campo da luz cênica, equipamentos dos quais retiram as utilidades práticas originais a fim de ressignificá-los em outras funções necessárias ao desenho do iluminador.

São, também, confrontados aqui pensamentos acerca da necessidade ou não, de acordo com o juízo específico de cada entrevistado, da ampliação do conhecimento sobre iluminação para os outros atuantes cênicos e técnicos do campo teatral.

Pelo fato de que a obra de arte apresenta-se como uma individualidade concreta que nunca se deixa deduzir dos princípios e regras que definem um estilo, a aquisição dos instrumentos que tornam possível a familiaridade com as obras de arte não pode operar senão por uma lenta familiarização. A competência do conhecedor não pode ser transmitida, exclusivamente, por preceitos ou prescrições.

(BOURDIEU; DARBEL, 2007, p.105)

Embora essa conclusão dos autores esteja ligada ao estudo da frequência do público aos museus franceses, e talvez não aplicável à realidade que estamos estudando, há um aspecto importante que pode ser apropriado pelo contexto teatral: a competência do conhecedor. Entenda-se que vamos nos apropriar do termo “familiarização” para a aquisição das competências de grande parcela dos atuantes no campo cênico. Ressalve-se, também, que isto inclui parcelas consideráveis de receptores.

A lentidão no processo formador dos participantes isolados no campo teatral aplica-se à dependência da relação prática entre aprendizes e mestres. Quanto mais se

¹ Trata-se de um conceito primário de Bourdieu. Está ligado às questões estruturais e estruturantes dos costumes, tradições, heranças etc.

proporciona uma sistemática pedagógica proporcionando contatos e apropriações do conhecimento em diversas fontes de aprendizado, possibilita-se maior mobilidade e evolução técnica e artística dentro do campo. Quanto menos se isolar as experiências e mais se ampliar a divulgação desses resultados, maior será a capacitação ofertada para avançar na realização de obras.

Por sua vez, a parcela do público que busca o teatro como entretenimento não avança para dentro do campo do teatro dos coletivos - ou, se o faz, é em menor medida. Não estamos trabalhando com medidas quantitativas, mas com apreciações relacionadas aos temas e técnicas dos campos teatrais contidos em segmentos que costumam ser designados como teatro de “coletivo” e teatro “comercial” ².

Assim, dentro do campo teatral dos coletivos nos quais os campos da luz se inserem, há um trânsito de aprendizado técnico e estético de jovens artistas e apreciadores da atividade de pesquisa. São constituições ao mesmo tempo de atuantes do labor teatral e espectadores. Intercambiam informações, fazem estudos e compartilham experiências entre seus coletivos, ao mesmo tempo em que atraem pessoas insatisfeitas com a produção cultural tradicional.

A convivência entre as pessoas nos nichos estritamente específicos e estruturantes dos coletivos, proporcionada pelas seguidas oficinas que são realizadas para sustentar o processo, aperfeiçoa a qualidade desse público artístico. São, geralmente, atividades abertas oferecidas à população como contrapartida para as exigências do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

Na comparação com outras leis para o setor - como as de incentivo através da renúncia fiscal - a verba destinada ao Programa de Fomento ao Teatro é muito pequena. No entanto é ela que garante a liberdade e a autonomia dos artistas, não a dos patrocinadores. É ela que beneficia a formação de espectadores, não de consumidores. É ela que expressa interesses sociais, avaliados e cobrados pelo Poder Público, numa inversão total do privatismo empresarial que impera no uso das verbas públicas. Filha do movimento de grupos teatrais de São Paulo - corporificado nos anos 70 e retomado nos anos 90 - a Lei de Fomento entende a Cultura como um processo de longa duração, não como somatória de produtos eventuais.

(CIA. DO LATÃO, [20--]b).

A Lei de Fomento ao Teatro foi conquistada pelos artistas teatrais de São Paulo por meio de grandes mobilizações e enfrentamentos com o poder público municipal e

² Aspas nossas.

federal (CIA DO LATÃO, [20--]a). Nasceu dos questionamentos do campo teatral, principalmente dos artistas dos coletivos paulistanos.

A indignação dos artistas contra qualquer forma de subserviência a interesses exteriores ao seu próprio campo, sejam eles regidos pela lógica de mercado ou por interesses políticos, econômicos ou religiosos, é condição necessária para a manutenção da autonomia do campo, bem como de sua estruturação, com as devidas formas e mecanismos de poder e reputação. A independência em relação ao poder econômico é lei fundamental da constituição do campo artístico, razão pela qual o patrocínio empresarial é tão prenhe de contradições e denegações.

(FRAGOAZ, 2008, p. 269)

Esta citação se faz necessária em vista do exemplo de uma cena criada pelo coletivo Cia Antropofágica, onde a liberdade de criar é questionada em relação aos patrocínios. A relação entre o campo artístico e o econômico aparece também na dramaturgia de *Marulho*, de outro grupo dentro desta pesquisa. A autonomia do campo teatral dos coletivos é entendida como essencial para as criações não resultarem em produtos culturais redutores ao sabor dos interesses do mercado.

Entende-se que a luz cênica praticada em campos teatrais submissos às escolhas dos gerentes de marketing das empresas quase sempre tem resultados mais comportados em sua linguagem. A estética preparada pelos artistas desses campos arrisca muito pouco ou quase nada, preferindo manter-se nas premissas eleitas pelos administradores de mercado.

Retomando o campo poético da luz, internalizado dentro do campo teatral, percebe-se que a criação autônoma resulta da liberdade de pesquisa. Mas essa autonomia não é permanente, mas é sempre instável. Está mais dentro dos desejos dos próprios artistas do que da realidade dos enfrentamentos entre campos. Mas a rebeldia aparece nos desenhos da luz de alguns artistas contemporâneos verdadeiramente criadores/contaminadores.

Desde o começo dos trabalhos aqui do Club Noir, sempre optei, e isso veio se radicalizando consideravelmente, em não trabalhar com iluminação convencional de teatro. Isto é, não usar refletores. Nós fazemos o uso mínimo de refletores; mesmo assim, são refletores onde se usa a carcaça do refletor, mas com outro tipo de lâmpada dentro. Trabalho muito com luz fluorescente, lâmpadas fluorescentes de tamanhos variados, um pouco inspirado no trabalho do Dan Flavin.³

³ Entrevista com Roberto Alvim (concedida em 14 dez. 2011).

Campos de luz muito singulares aparecem e apresentam novas particularidades importantes. Buscam-se caminhos que vão evoluindo para concepções estéticas únicas que se contrapõem ao campo de uso da linguagem e técnicas tradicionais. Pesquisa-se dentro das artes plásticas, da filosofia e da história da arte. Conseguem-se resultados provocantes que não deixam margem para indiferença na recepção.

Os confrontos de novos campos, dentro do campo artístico teatral, são inevitáveis. Definem as particularidades de cada criação. Os campos se multiplicam para manter as identidades estéticas e filosóficas dos criadores.

A luz criada por Alvim, toda feita de fios de luz fria, branca ou colorida completa com precisão cirúrgica a operação de desmoralizar a teatralidade para salvar o teatro. Os espetáculos do Club Noir não devem arrebatam as massas, mas indicam, com argúcia e vigor raros no panorama atual, os caminhos futuros do teatro.

(RAMOS, 2010, p.128)

Ramos indica a importância do Teatro do Club Noir para a renovação da cena teatral paulistana e brasileira. O questionamento da teatralidade implica incomodar as estéticas satisfeitas pela teatralidade sonolenta embutida em muitas obras que sedimentaram-se em seus processos criativos.

Se considerarmos o conjunto das ideias, pesquisas e práticas constituindo uma poética radical para a cena de Roberto Alvim, poderemos reconhecer em seu trabalho um campo de luz pertencente a um teatro corajosamente autoral. As escolhas do diretor incluem textos de Richard Maxwell, “o mais radical dramaturgo norte-americano e um dos mais inventivos do mundo” (C.f RAMOS, 2010, p.127) estabelecendo com ele a extensão dessa poética de radicalidade.

Nos capítulos seguintes encontraremos outros campos de luz com suas identidades próprias. A forma e conteúdo de que como fazem a luz em seus espetáculos demonstram que é preciso estabelecer campos dentro do campo da iluminação. Essa diversificação vai se ampliando a cada artista ou coletivo estudado.

1.2 LUZ CÊNICA OU LUZ NÃO CONVENCIONAL?

Tratar dos espaços cênicos implica reconhecer que as formas convencionadas para a representação do espetáculo expandiram-se e precisam ser compreendidas nessa ótica. Considerar espaços designados ou não para a realização do teatro pode ser uma das saídas. Reinventar o que está posto traz sempre novidades. Mas não é apenas com a apresentação na espacialidade do espetáculo que teremos respostas, é preciso abrir-se para todas as possibilidades, utilizar-se do uso e multiuso do espaço cênico, criando interpretação e funções ampliadas para ele.

As funções da caixa cênica italiana permanecem ou se readaptam servindo aos novos fins dentro da encenação, diferentes de seu uso original. Cabe perceber que as formas moldadas para a representação teatral precisam estar dentro do campo cênico para serem negadas e reapropriadas às necessidades do tempo presente. Deve-se transformar “caixas de pandora” em caixas cênicas de boas surpresas e novidades. Entre velhas e novas caixas cênicas, tem-se a representação para um mundo que desafia o corpo do homem conectado aos novos espaços físicos e virtuais.

Os integrantes dos coletivos apropriam-se de espaços cujo uso original nada teve a ver com as necessidades do teatro. Ao se tornarem agentes do espaço físico, do espaço cibernético e do espaço de seus corpos, as pessoas estão fazendo a história de forma ativa. Há que se procurar realizar no espaço mais improvável (OLIVEIRA, 2006, p.53), pois é nele que vertem possibilidades promissoras.

Falando-se dos espaços cênicos e, com recorte mais preciso, da iluminação cênica, surgem questões importantes: estudam-se equipamentos originalmente não concebidos para a cena ou estudam-se equipamentos não convencionais para a luz cênica? Como os profissionais de teatro lidam com os termos convencional e não convencional?

Ao se entrevistarem as pessoas para a pesquisa, introduziu-se essa terminologia nas questões. Entendemos que essa linguagem específica, praticada no meio teatral, sobretudo com os coletivos e profissionais estudados, acontece de forma natural, quase coloquial. Nos depoimentos seguintes, estudaremos os relatos para chegarmos à linguagem como definição precisa.

Eu também questiono às vezes. Os meninos da UNESP vieram fazer uma matéria sobre espaços alternativos. Eu não gosto disso. Teatro de rua? Teatro na rua? Teatro é teatro. A convenção é a mesma. Não somos alternativos. Pagamos um aluguel caro para a nossa sede. Todo mundo tem salário. Temos patrocinador. Temos um projeto artístico. Se tem diferenças, elas são artísticas.⁴

Para o diretor, essas classificações atrapalham a avaliação sobre os trabalhos. Ficou implícito para muitas pessoas o estigma de que teatro alternativo seja sinônimo de teatro mal feito. Porém, as considerações sobre o teatro que se faz se dá pela diferenciação de propostas e não pelos edifícios que as abrigam. Como também o teatro apresentado na rua é teatro, independe das circunstâncias para apropriação do espaço público ou de uso de edifício, e deve ser visto de acordo com sua proposta estética.

Ao ser entrevistada para a pesquisa deste trabalho Cibele Forjaz questionou os conceitos Espaço Não Convencional, Equipamentos Não Convencionais para a Luz Cênica e Luz Não Convencional, motivo pelo qual estabelecemos este capítulo, por entender que essas questões são importantes para o fazer teatral.

Então esse jogo do **Não Convencional**... Eu acho que essas palavras estão erradas, porque Teatro é convenção. Então como dizer **Espaço Não Convencional**? Isso significa dizer que espaço convencional é o palco italiano. O palco italiano é uma convenção, assim como a arena é outra convenção, assim como o palco de múltiplo uso é outra convenção, ou seja, equipamentos que tradicionalmente não são de iluminação teatral. Agora lâmpadas, lâmpadas de decoração, lâmpada industrial, Led, tudo isso são instrumentos de um iluminador. Linguagem é convenção. Assim como está sendo usado, **Espaço Não Convencional**, eu acho um erro conceitual. Então eu, pessoalmente, como teórica da luz, devo dizer que usar a palavra **Iluminação Não Convencional** é errado.⁵

A utilização do termo Não Convencional para a cena teatral tornou-se muito comum entre grande parte das pessoas que atuam no teatro. A expressão recebeu uma naturalização pelo uso contínuo, incorporando-se ao dia-a-dia de muitos profissionais, artistas e técnicos ao se referirem aos espaços com características

⁴ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 11 Jul. 2012)..

⁵ Entrevista com Cibele Forjaz (concedida em em 22 mar. 2012.)

originais diferentes do uso teatral. Considerando-se apenas a cidade de São Paulo, nota-se a utilização dos mais diferentes tipos de espaços para a realização dos espetáculos. São lugares que apresentam inusitados problemas para a realização da cena.

Os coletivos de teatro atuantes incorporaram as espacialidades teatrais inusitadas de inúmeros edifícios para a realização de suas propostas cênicas. Adquiriram o estatuto de sedes, que oferecem a seu favor o tempo e o lugar para melhor aprofundarem suas pesquisas. São locais onde estudam, ensaiam, recebem e fazem palestras e eventos. Criam uma órbita de atração para os artistas e aqueles que se aproximam do fazer teatral.

Nem sempre as escolhas desses espaços se deram por razões estéticas como em *O Paraíso Perdido*⁶; há razões outras, a não se considerar aqui no momento. As dificuldades em se apropriar de locais inicialmente não construídos para as funções teatrais trazem situações que proporcionam percepções insólitas ao público. Surgem estranhamentos e surpresas quanto aos que assistem às peças.

Os teatros destinados às grandes produções oferecem um conforto requisitado por uma parcela do público teatral de São Paulo. Esse público é compreendido como um segmento mais afeito às realizações de um teatro considerado por muitos artistas como “comercial”. A maioria pessoas que vão a esses espaços talvez não queiram o “desconforto” e a temática das peças realizadas nos espaços adaptados da cena paulistana.

Segundo Paulo Faria⁷, percebe-se que essas situações provocam classificações nem sempre precisas. A imprensa provoca tais diferenciações em suas publicações no intuito de indicar ao seu leitor como seriam as salas onde se apresentam as peças. A terminologia de espaços alternativos foi muito utilizada em tempos anteriores para representar a diferença entre os edifícios. Entretanto não se pode afirmar que seja correta essa denominação.

Não se trata de saber se o edifício é destinado para este ou aquele fim, se é um edifício que oferece localização para o espaço cênico já em sua origem, ou se é

⁶ *O Paraíso Perdido*, 1992, realização do Teatro da Vertigem, utilizando o espaço da Igreja de Santa Ifigênia no centro de São Paulo.

⁷ Paulo Faria é dramaturgo, cenógrafo e diretor da Cia Pessoal do Faroeste.

outro tipo de edifício com outras funções antes não teatrais, que cede o seu espaço físico, momentaneamente ou em definitivo, para uso e constituição dos desenhos para o espaço cênico. O importante é saber como ficará composto o espaço cênico, dentro ou fora dele, como será feita a sua abrangência plástica diante da arquitetura apresentada.

Pavis (2005, p. 71) entende a convenção “como um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos”. É uma forma de estabelecer uma espécie de “contrato”, e no caso do teatro, firma-se um compromisso entre os criadores⁸ e o público para que os primeiros elaborem “sua[s] obra[s] de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo”.

Mas também acreditamos, seguindo os passos de Pavis, que é pela porta da “convenção”, nessa sua relação dialética com os elementos que constituem o opsis, que podem ocorrer as verdadeiras originalidades da linguagem teatral através desses milênios de construção cênica, já que é sempre por seu intermédio que se instalam novas regras para o jogo, no lugar das antigas, ‘interiorizadas’ pela prática teatral corrente. A luz geralmente consegue surpreender o espectador quando inova, como que usando uma licença poética, na sua maneira de construir a cena. Porém ela só poderá fazê-lo em contextos adequados, acompanhando o ‘estilo’ geral da encenação.

(FIGUEIREDO, 2007, p.102)

O tratamento à questão da “convenção” no texto da autora parece esclarecer como o trânsito das novidades entra “pela porta” da convencionalidade. Então o que pode trazer o ar da inovação o fará por pouco tempo. Novas regras contextualizadas no contrato histórico “entre o autor e o público” (PAVIS, 2005, p.71) se encarregaram de encorpar o entendimento desse novo conhecimento dentro da cena teatral a fim de permitir o seu usufruto.

Entende-se o espaço cênico não como a estrutura do edifício que o abriga, mas como o campo desenhado pela criação dos autores - atores, diretores, cenógrafos, entre tantos que ajudam a criar a obra teatral - responsáveis pela parte do trato convencional de oferecer à outra parte os ingredientes imaginários para o jogo teatral.

Os edifícios constituiriam-se como suporte para as obras, independente da condição original para a qual foram construídos. Então, mesmo que estranho pareça, não são

⁸ Pavis refere-se ao contrato entre autor e público. Usamos a expressão criadores para abranger as diferentes funções da criação teatral.

as estruturas arquitetônicas que vão definir a convencionalidade ou não no caso do teatro. Um museu, por exemplo, abriga obras de todos os tipos, sejam clássicas ou de vanguarda, de acordo com o tempo a que pertençam – e é possível falar em “museu não convencional?”⁹.

As obras das artes visuais, bem como as da arte teatral, podem ser criadas para se instalarem em qualquer espaço. O museu edifício está no sentido oposto de museu como função, que é exercer as convenções próprias de seu campo para as obras.

Araújo (2011, p.174-175) constata que a experiência do site *specific* provoca os sentidos do público porque desconstrói as relações usuais como referências teatrais. Constata que as “construções arquitetônicas” com determinada história provocam construções emocionais nas pessoas. Fala de “romper a separação convencional espetáculo/público”, em que todos seriam espectadores, incluindo nisso os atores participantes. Entendemos que a transgressão evoluiu para outro contrato, convencioneando as relações entre os participantes/atores e participantes/público.

O espaço arquitetônico da Igreja de Santa Ifigênia utilizado pelo *Paraíso Perdido* cedia lugar para uma nova ocupação, diferente da original. De dia, com as atividades religiosas, não poderia utilizar os seus símbolos religiosos de forma ficcional. As tarefas do cotidiano da igreja, afeitas à sua especificidade, não trariam aos seus fiéis costumeiros nenhuma relação com o espetáculo que dividia o espaço durante a parte da noite. O *Paraíso Perdido* tratava das questões do edifício como elementos para construção da discussão sobre o sagrado. Para os fiéis, o sagrado não entraria para o campo das discussões. O trabalho do Vertigem (Idem, p.165-166) ressignifica o espaço, recusando o “espaço neutro”, embora Araújo pontue sua não crença “na existência de tal categoria”. O espaço oferecido pela arquitetura da Igreja à noite era o espaço teatral, com todas as possibilidades de convenção.

Talvez o conceito de Não Convencional esteja em seu entendimento enquanto uma oposição à conceituação do termo tradicional. É cabível entender os refletores Plano Convexos (PCs), Fresnéis e Elipsoidais como equipamentos que fazem parte da tradição de uso no palco. Foram aperfeiçoados para o teatro e historicamente incorporados à linguagem que o seu uso ajudou a criar para a cena. Mas outros

⁹ Aspas nossas.

instrumentos antes não usados para se elaborar a luz seriam então Não Convencionais?

Eu acredito que a luz não convencional tenha se tornado uma tendência porque financeiramente produzir teatro é uma coisa muito cara. Então, em vários grupos, eu percebo isso. Grupos que, por exemplo, têm sede própria ou grupos que procuram desenvolver trabalhos com linguagens mais alternativas. Eles usam outros métodos para suprir as necessidades técnicas. Temos um exemplo aqui dentro do próprio Faroeste, são esses refletores que nos usamos aqui as ARs 111. Eles não são refletores para teatro, eles são refletores comerciais usados em loja. E foram usados devido à necessidade técnica e financeira da Cia naquele momento em que nós necessitávamos de luz, mas não tínhamos potencial financeiro para adquirir o equipamento convencional.¹⁰

O iluminador Tomate Saraiva ponderou a distinção entre equipamentos tradicionais de uso na luz da cena e outros que foram incluídos. A tendência refere-se à introdução de material ainda considerado novo ou não previsto para a iluminação cênica. Vários fatores foram apontados e constaram dentro de uma linguagem considerada com o conceito Não Convencional. Entre eles, a conveniência do uso das ARs teve a ver com o tamanho limitado do espaço onde foi montada a peça *Cine Camaleão- a Boca do Lixo*.

A linguagem do teatro alternativo também surge nas palavras do profissional. Fica claro ser uma maneira de distinguir a questão do espaço para onde os espetáculos são destinados. Talvez o termo Não Convencional, a exemplo do outro, tenha entrado para o uso comum através do meio teatral, visto ser uma tentativa de esclarecer as diferenças entre os edifícios, equipamentos e técnicas usadas em espaços tão díspares.

Poderíamos criar uma exemplificação para melhor situar essas contradições. Alguém de uma plateia imaginária poderia dizer depois de um hipotético espetáculo: “Que interessante, eles iluminaram com lâmpadas de Natal colocadas dentro de garrafas!”. O reconhecimento da possibilidade em nada afeta o contrato estabelecido com os criadores. A criatividade na utilização de qualquer equipamento cuja fonte emita luz não se servirá de comparações classificatórias. Como determinar se aquele instrumento do exemplo pertence ao campo teatral, e outro não? Deve-se

¹⁰ Entrevista com Tomate Saraiva, nome artístico de Deison Saraiva, iluminador da Cia Pessoal do Faroeste (concedida em 06 out. 2011).

apenas considerar, como no caso dos sinalizadores¹¹, o fato de ter sido fabricado para ser instalado nas saídas das garagens de prédios, a fim de advertir sobre a saída de veículos. Todas as lâmpadas e similares aparelhos que exercerem funções dentro do desenho de luz proposta pelo iluminador estarão, portanto, inseridas na convenção teatral.

Expressões como “não usuais para a cena” encontram-se na mesma medida que “não convencional”. Se não é usual na cena, não foi usado. Se o equipamento de luz foi utilizado, deixou de ter a condição de “não usual”, e, portanto, o mesmo passa a ter uma condição convencional.

O campo teatral permite, por sua própria especificidade, que para dentro de sua geografia ficcional entrem e sejam apropriadas as mais diversas áreas do conhecimento. Os espaços são parte desse conhecimento humano, não são neutros e podem emprestar seus significados para a especificidade teatral.

(...) O espaço teatral primeiramente é um lugar cênico a ser construído e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto de existência.

(...) Constata-se que o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como atividade que constrói a representação. Já o lugar cênico deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada.

(UBERSFELD, 2005, p.92,93)

A autora coloca as relações entre espaço teatral e espaço cênico enquanto construção para que aconteça a realização da encenação. O Espaço teatral precisa ser construído para que a ficção cênica possa existir. Não fala em construir teatros físicos no sentido arquitetônico, mas sim das condições próprias para a criação da plasticidade necessária ao espaço cênico como campo para a elaboração das imagens da cena teatral.

Entendemos que o texto tem sua realização enquanto texto cênico elaborado dentro da geografia desse mesmo espaço cênico. Pode, portanto, ocorrer em qualquer arquitetura, seja aquelas com melhores qualificações técnicas ou nas condições

¹¹ Sinalizador Giroflex. Há um curioso exemplo do tipo usado na *Saga do Menino Diamante: Uma Ópera Periférica* (2011), realização do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. O ator usava um giroflex instalado num capacete que junto com a sonoplastia representava o instante da chegada de um veículo da polícia.

indóceis apresentadas nas sedes de boa parte dos coletivos teatrais paulistanos. Acontecem por escolhas estéticas ou por necessidades reais práticas.

Podemos compreender as afirmações sobre o Não Convencional como utilização de uma linguagem trivial para distinguir os tipos de espaços utilizados. Então estenderemos essa distinção para materiais e técnicas novas incorporadas à luz cênica. Com certeza é a convenção que serve para ajustar os termos próprios na forma adequada ao campo teatral, como ponderou Cibeles Forjaz.

1.3 RECURSOS TÉCNICOS E OUTRAS SOLUÇÕES PARA LUZ CÊNICA

As contingências do tempo atual implicam busca de soluções para a produção de bens para a sociedade contemporânea, que precisa se preocupar com a sustentabilidade do planeta. Os recursos naturais, caso sua exploração econômica não leve em conta a finitude das riquezas mundiais, chegarão à exaustão em período muito breve da história.

Novas tecnologias procuram reduzir e equilibrar o impacto ambiental causado pelo uso dos meios necessários à sobrevivência dos povos. A energia necessária para movimentar veículos e fornecer energia elétrica para iluminar residências, indústrias e demais edifícios e espaços públicos atravessa uma intensa pesquisa científica. Procuram-se substitutos mais econômicos e eficientes para os modelos que apontam para a obsolescência e são extremamente consumidores dos recursos naturais.

Durante o século passado e no início deste século as lâmpadas incandescentes foram os instrumentos dominantes para a iluminação doméstica, industrial e dos edifícios públicos. Embora tecnologias de lâmpadas a base de vapor de mercúrio ou sódio e lâmpadas fluorescentes reduzam muito os watts consumidos, outras possibilidades melhores estão sendo gestadas ou já em fase de utilização. Há uma confusão feita pelo senso comum que “mistura lâmpada incandescente com lâmpada elétrica e daí para luz elétrica” (SIMÕES, 2008, p.55). Os espetáculos teatrais, se necessário, podem utilizar tantas variantes para criar a iluminação quanto forem necessárias para seus efeitos estéticos. Não estão as obras condicionadas ao uso desta ou daquela fonte de luz. Contudo, a iluminação teatral ainda se utiliza muito dos filamentos incandescentes.

Porém, o sistema baseado em filamentos incandescentes que norteou a maior parte dos espetáculos produzidos durante o século XX começa a ser substituído. Acontece que uma lâmpada incandescente produz de 10% a 15% de luminosidade. Os outros 85% a 90% são constituídos de emissões de calor que não são utilizadas para iluminar os ambientes, sejam eles quais forem.

Abaixo têm-se algumas tabelas com tipos de lâmpadas¹² diferenciadas em eficiência para melhor comparação. Esses dados ajudarão a compreender a mudança de hábito na utilização de lâmpadas colocadas no mercado e das quais os iluminadores podem se beneficiar na construção dos seus desenhos para a luz cênica.

Lâmpadas Incandescentes:

TIPO	MODELO	POTÊNCIA DECLARADA	FLUXO LUMINOSIDADE (Lm)	EFICIÊNCIA ENERGÉTICA Lm/W	C.E. E ¹³	VIDA HORA
COMUM	LAMP. INC.CLASSIC 127V 60W E27 10x10	60,0	864,0	14,4	G	750
COMUM	LAMP.INC.CLAS SIC 220V 60W E27 10X10	60,0	715,0	11,9	G	1000
COMUM	LAMP.INC.CLAS SIC 220V 100W E27 10X10	100,0	1350,0	13,5	G	1000
COMUM	LAMP.INC.CLAS SIC 220V 150W E27 5X10	150,0	2180,0	14,5	G	1000
COMUM	LAMP.IN.CLASS IC 220V 200W E27 5X10	200,0	3090	15,5	G	1000

¹² Tabelas construídas a partir de dados do Inmetro (Jun./2012). As referências de fabricantes são respectivamente: para as lâmpadas incandescentes da marca OSRAM. Para lâmpadas fluorescentes compactas, FLC e para lâmpadas a vapor de sódio, ALPER.

¹³ C.E.E. Refere-se à Classe de Eficiência Energética.

Lâmpadas Fluorescentes Compactas:

TIPO	MODELO	POTÊNCIA W	FLUXO LUMINOSO (Lm)	EFICIÊNCIA ENERGÉTICA (Lm/W)	EQUIV. LÂMP. INCAN. W	TEMP. DE COR
COMPACTA	15W 6400K 127V	15	825	55,0	60	6400 (BF)
COMPACTA	FLC MINI 3U 15W 6400K	15	810	54,0	60	6400 (BF)
COMPACTA	FLC ESP 25 W 2700K 127V	25	1550	62,0	100	2700 (BM)
COMPACTA	FLC 3U 15 W 220V DL BR	15	805	55,6	60	6400 (BF)
COMPACTA	3U 23 W 6400K 220V	23	1380	60,0	100	6400

Lâmpadas¹⁴ a Vapor de Sódio a Alta Pressão:

¹⁴ Tabela construída a partir dos dados do Inmetro (Jun./2012).

TIPO DE BULBO	MODELO	POTÊNCIA DECLARADA (W)	FLUXO LUMINOSO (Lm)	EFICIÊNCIA ENERGÉTICA (Lm/W)	VIDA (h)
OVÓIDE	OVÓIDE E-40	70	5.864	85,3	28.000
OVÓIDE	OVÓIDE E-40	100	9.041	93,2	28.000
TUBULAR	TUBULAR E-27	70	6.037	86.3	28.000
TUBULAR	TUBULAR E-40	100	9.753	98,2	28.000

Tabela de Equivalência de Lâmpadas Led, Incandescentes e Lâmpadas Fluorescentes Compactas¹⁵ (CFL):

LED	INCANDESCENTE	LÂMPADA FLUORESCENTE COMPACTA (CFL)
1 W	25 W	-x-
3 W	40 W	5 W
5 W	60 W	12 W
7 W	100 W	24 W
9 W	150 W	30 W
12 W	250 W	40 W

Tabela Comparativa de Lâmpada Led e Incandescente (8 horas/365 dias)¹⁶:

¹⁵ Fonte: SBXLed Portugal. Na tabela original da empresa portuguesa as lâmpadas fluorescentes compactas são denominadas como “economizadoras”.

¹⁶ Idem.SBXLed.

LED	INCANDESCENTE	% POUPANÇA DE CONSUMO kWh/ANO
1W*8*365= 2,92 kWh	25W*8*365= 73,0 kWh	2397%
3W*8*365= 8,76 kWh	40W*8*365= 116,8 kWh	1233%
5W*8*365= 14,6 kWh	60W*8*365= 175,2 kWh	1100%
7W*8*365= 20,4 kWh	100W*8*365= 282,0 kWh	1328%
9W*8*365= 26,0 kWh	150W*8*365= 438,0 kWh	1566%
12W*8*365= 35,0 kWh	250W*8*365= 584,0 kWh	1567%

Verifica-se que em relação à sustentabilidade de recursos a médio e longo prazo há a obrigatoriedade de se substituir equipamentos que consomem muita energia. Novas formulações para o uso sustentável forçam o mercado a tornar viáveis as descobertas da ciência no campo da energia elétrica. Lâmpadas que até há pouco tempo eram consideradas caras, já são entendidas pelo consumidor como mais eficientes e econômicas e são opções que visam ao futuro.

As incandescentes são consideradas lâmpadas de luz branca quente (menor que a cor de 3300K), cujas emissões aproximam-se das cores de tonalidade âmbar. As fluorescentes compactas emitem menos calor e a temperatura de cor está próxima à cor branca, sendo conhecidas como lâmpadas de luz branca fria (maior que a cor de 5300K). A grande quantidade de novas tecnologias de lâmpadas permite ampliar o campo de experimentação dos light designer, com consequente inclusão nos projetos cênicos.

No caso de avanços tecnológicos que possam reduzir o escape do calor das emissões fotônicas das lâmpadas incandescentes, isso traria o aumento da eficiência e continuidade desse padrão de fonte de luz¹⁷. A eficiência da luminosidade aumentaria até oito vezes em relação aos modelos atuais. Outras vantagens mantidas: é uma lâmpada que aceita o dimmer, podendo controlar a intensidade luminosa dos ambientes, e, por emitir uma luz quente, adequa-se de forma mais natural ao olho humano.

¹⁷ Fonte: SPIE - the international society for optics and photonics (2008). Possibilidade estudada e publicada no artigo **A cool light bulb** por Shawn-Yu Lin e Yong-Sung Kim, físicos pesquisadores do Rensselaer Polytechnic Institute de Troy, New York.

As oposições entre luz quente e luz fria¹⁸ e de suas intensidades permitem a criação de atmosferas entre passado e presente. Ao se contar uma história no palco, consegue-se através da edição de luz que as representações de épocas passadas sejam lembradas pela ideia da luminosidade usada pelas cidades na metade do século passado. A luz fria das lâmpadas fluorescentes caracteriza o tempo atual pela sua gradativa incorporação na vida contemporânea e por sua textura e cor diferentes.

As probabilidades de inclusão de novos equipamentos e fontes de luz tecnologicamente avançados nos desenhos de luz dos espetáculos ampliam o campo estético com descobertas técnicas e formulação de novas gramáticas luminosas.

Eu tenho investigado muito o uso da robótica na cena, os Moving Lights, que utilizam uma lâmpada MSD, que é uma lâmpada que tem outra temperatura de cor que não é a temperatura, digamos, usual no teatro. Até tive uma discussão e acabei perdendo e fui posto para fora do projeto com o Gianni Ratto por conta de fontes que não são usuais no teatro. Ele defendia PC, FRESNEL, SETLIGHT, que ele observava como as únicas fontes possíveis. Então ele tinha dificuldade para aceitar lâmpada PAR, que era luz de show, que nem era de teatro. Eu tenho pesquisado muito sobre o uso dos LED, porque gosto muito da cor saturada produzida por eles.¹⁹

Guilherme Bonfanti, iluminador do Teatro da Vertigem e atuante em inúmeras outras áreas de sua profissão, atesta a dificuldade de aceitação de novos conceitos por parte das gerações anteriores à dele. As vantagens das novas tecnologias é que, em virtude de constantes atualizações, acabam reduzindo os custos iniciais e incorporam diversos produtos no mercado que podem vir a ser experimentados de acordo com as necessidades de cada espetáculo e conceituações dos seus criadores.

Nas composições da cena atual, a luz de equipamentos fluorescentes vem sendo bem utilizada. Na década de 80, entretanto, era vista como inaceitável, como explicou à época o Prof. Dr. Hamilton Figueiredo Saraiva:

Temos ainda a lâmpada fluorescente, em forma de tubos de vidro preenchidos por gás argônio e mercúrio, com revestimento fluorescente que

¹⁸ A temperatura de cor está sendo referida pelo contexto cultural e não pelas temperaturas medidas pela escala Kelvin.

¹⁹ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09/03/2012). em 09 mar.2012.

transforma a radiação ultravioleta gerada na lâmpada em raios visíveis. Esta lâmpada também funciona por disparos dos cátodos; ela tem um aparato denominado reator, que delimita a corrente para que a lâmpada não se queime. Os tipos antigos tinham uma pequena cápsula denominada starter (partida), que foi anexada aos reatores atuais. Estas lâmpadas não são usadas no palco, havendo inclusive repulsa, por parte do pessoal de teatro, para não usá-las nem mesmo nas luzes de serviço, dando-se preferências às lâmpadas quentes de filamento.

(SARAIVA, 1989, p.384)

A lâmpada fluorescente é descrita segundo CARVALHO (1993, p.52) como “normalmente” utilizada em funções de serviço.

Hoje a criação da luz aceita composições mistas de equipamentos e fontes. Os iluminadores fazem uso mais livre de diferentes ferramentas para desenhar seus trabalhos luminosos. Ressalvando-se as preferências que cada um possa ter, percebe-se a abertura para conceber o processo criativo com materiais antes não usuais para o teatro. Se nas décadas que fecharam o século XX havia muitas restrições para incorporar instrumentos não concebidos industrialmente para a cena, percebe-se que eles estão cada vez mais presentes nos diversos espetáculos em cartaz.

Constata-se que soluções anteriores à tecnologia atual são também incluídas. Isso pode ser visto em um único espetáculo, como no exemplo, da novela teatral *O Idiota*.

Em *O Idiota*²⁰ são usados recursos como fogo, refletores de lâmpadas incandescentes, refletores de lâmpadas HMI, refletores com lâmpadas de led, reflexo de espelho, lanterna, velas, lâmpadas comuns, lâmpadas de casa, enfim, vários tipos de lâmpadas. A Alessandra Domingues tem uma pesquisa grande da relação entre lâmpadas, e principalmente sobre sua relação com as artes plásticas.²¹

Francisco Turbiani foi aluno de Direção Teatral no CAC²², onde cursou a disciplina de Iluminação com a Prof.^a Cibeles Forjaz. Teve muitas experiências práticas com iluminação tanto no Departamento de Artes Cênicas como em projetos na EAD (Escola de Arte Dramática de São Paulo). Atuando como profissional assinou o desenho de luz de *Orfeu Mestiço* em 2011, produção do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (FESTIVAL 2012).

²⁰ Refere-se à apresentação do espetáculo teatral *O IDIOTA* na Oficina Cultural Oswald de Andrade no período de 11 de fevereiro a 19 de março de 2012. Direção de Cibeles Forjaz e luz de Alessandra Domingues.

²¹ Entrevista com Cibeles Forjaz (concedida em 22 mar. 2012).

²² CAC Departamento de Artes Cênicas-ECA USP.

Em *Orfeu* teve de estruturar a luz do espetáculo com projeções e isso exigiu versatilidade, visto que o local da instalação era pouco adequado. Como o material técnico do grupo era muito limitado e não contava com refletores elipsoidais, Turbiani precisou encontrar alternativas para resolver os problemas.

É complicado trabalhar projeção com o espaço cênico. A principal solução, que a Cibeles Forjaz me orientou²³, foi dizer que eu teria de trabalhar basicamente com corredores. E assim ela me encaminhou tecnicamente sugerindo como se poderia fazer bons corredores com o pé direito que existia lá no local.

Eu trabalhei com refletores PC (Plano Convexo) e usei Cinefoil para corrigir e tapar; então passei Cinefoil²⁴ em qualquer buraco, em todos os cantos para conseguir recortar a coisa direito, e a Cibeles me deu diversas sugestões. Disse que era preciso ter opções de volume, opções de ângulos para poder tornar a coisa mais rica, porque o tal corredor preenchido dos dois lados não ia ter nenhuma graça. Então tive de iluminar de baixo e de cima, ou de um lado, ou de outro e dar uma riqueza para esses corredores no espaço. Eu acho que isso foi bem forte.

Quanto aos cruzamentos dos corredores com a projeção, essa parte final foi muito interessante. Eu acho que no processo as construções das projeções foram feitas aos poucos porque tinha uma equipe de vídeo que ia trazendo aos poucos as questões. A gente tinha captação de vídeo ao mesmo tempo em que tinha projeção, então eu tinha que achar pontos onde iluminar sem afetar a projeção.²⁵

O Iluminador em outros trabalhos incluiu possibilidades antes não utilizadas para construir sua Luz, quando necessário às exigências de pesquisa e criação. Já utilizou lâmpadas dicróicas de 50 Watts que ganharam espaço no teatro. Originalmente, esse equipamento surgiu para iluminar instalações de artes visuais, bem como exposições das mais diversas. É uma lâmpada muito adotada pelos vitrinistas que criam destaque para os produtos expostos nas lojas comerciais de vários setores.

Uma experiência interessante foi feita por Turbiani, utilizando lâmpadas fluorescentes tubulares. O processo aconteceu quando foi contratado para criar o

²³ C.f. Cooperativa Paulista de Teatro. “Orfeu Mestiço – Uma Hip-Hópera Brasileira” – Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Desenho de Luz: Francisco Turbiani (sob orientação de Cibeles Forjaz), Operadores de luz: Francisco Turbiani e Carolina Autran. Espetáculo indicado para a categoria 10 da CPT: **Projeto Visual: compreendendo a integração orgânica entre os elementos plásticos e visuais do espetáculo e sua realização cênica – iluminação, cenografia, figurino, adereços e maquiagem** (COOPERATIVA, 2011).

²⁴ Cinefoil é um tipo de papel alumínio para vedar entradas de luz não convenientes ao desenho de luz praticado.

²⁵ Entrevista com Francisco Turbiani (concedida em 12 dez. 2011).

desenho de luz para o espetáculo *Maledicência*²⁶ do Projeto Conexões da Cultura Inglesa. Ele trabalhou com os jovens do grupo Vizinho Legal do Jaguaré, zona oeste de São Paulo. As tubulares foram trabalhadas com gelatinas para reduzir as emissões da luminosidade. Lâmpadas incandescentes de 60 Watts compunham com as fluorescentes. A peça tinha cenas de baladas²⁷ e o diretor Danilo Moreno havia pedido ao iluminador simplicidade de operação e recursos, pois o grupo teria necessidade de uma logística de transporte para apresentações em vários locais.

As lâmpadas não precisam necessariamente estar embutidas nos refletores. A funcionalidade delas para a cena pode prescindir deles ou não. A escolha do uso das fontes de luz passa pela percepção estética dos iluminadores. O olhar apurado permite junto à avaliação técnica o melhor aproveitamento para cada situação profissional.

²⁶ *Maledicência*, autoria da atriz Jandira Martini. O projeto da Cultura Inglesa foi patrocinado pela Indústria Farmacêutica Roche.

²⁷ C.f Francisco Turbiani.

CAPÍTULO 2

O ILUMINADOR PEDAGOGO

2.1 FORMADORES DE NOVAS ESTÉTICAS

Três profissionais da cena paulistana se destacam como grandes mestres da iluminação cênica. Há, sem dúvida, outros importantes atuadores da luz teatral, porém Cibele Forjaz, Guilherme Bonfanti e Roberto Alvim agregam algumas especificidades importantes neste assunto. Esses artistas trabalham fortemente as questões estéticas, procurando, por meio da experimentação e da prática adquiridas, atingir com suas inquietações um conhecimento diferenciado no campo teatral.

São eles e ela artistas, mas também pedagogos. Juntaram com suas funções no teatro a preocupação de ensinar aos novos profissionais as formas e conteúdos para um melhor desempenho nas aplicações da luz cênica. Cibele Forjaz é diretora, iluminadora e professora de iluminação na CAC-Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Guilherme Bonfanti é iluminador profissional atuante no Grupo de Teatro da Vertigem e professor da SP-Escola. Roberto Alvim é diretor e formador dos atores e iluminadores do Clube Noir.

2.1.1 ROBERTO ALVIM

Todo o nosso trabalho, inclusive, já foi chamado em revista de coisas assim como teatro da penumbra. O que é um nome ridículo... Mas o fato é que isso só caracteriza o fato de que a luz está realmente em primeiro plano no

nosso trabalho. Quero dizer, a investigação da luz, com a arquitetura da luz. Como cenografia.²⁸

Roberto Alvim está envolvido com uma procura intensa da relação da luz com o espaço e como possibilidade dramatúrgica da cena. O Club Noir, enquanto sede, tornou-se fundamental para as pesquisas do diretor/iluminador. O teatro foi construído depois que o coletivo foi contemplado com o Programa de Fomento ao Teatro, em 2008. A grande profundidade espacial daquele local provocou a necessidade de trabalhar luzes tensionadas do fundo. O público fica mais na luz emitida do que os atores, que estão quase sempre iluminados em contraluz.

O público recebe essa luz na cara, o que também causa um incômodo - o que também é o contrário do que acontece no teatro, onde os “refletores” estão voltados para o palco. Aqui os refletores estão voltados para a plateia, pegando os atores de costas, ou seja, pegando os atores em silhueta.²⁹

Há uma nítida separação da plateia e da cena: o público fica acomodado em uma arquibancada, em uma disposição de palco italiano. Alvim foi criticado por pessoas que achavam que, pela radicalidade poética de seu teatro, não deveria trabalhar com esse sistema de plateia frontal. Ele, porém, define tal proposição estética como uma forma de trabalhar o espaço para provocar o ruído necessário para a percepção das experimentações feitas na cena.

Tomando-se como base a primeira cadeira e seguindo-se lateralmente pelo comprimento do palco, observa-se que ele atinge 12 metros de extensão. Ao se posicionar a luz atrás, nas entradas e saídas da cena, os atores ficam sempre “silhuetaados” e com seus rostos vistos por alguns instantes. A iluminação tem uma função muito específica, ressaltando a exploração da voz humana em texturas rítmicas vocais diferentes.

No espetáculo *Comunicação a uma academia*, pode-se constatar o processo de “silhuetação” da atriz Juliana Galdino e do ator José Geraldo Jr. A luz está aplicada com intensidade própria à necessidade dramatúrgica. Pode-se dizer que a luz desponta com a propriedade de iluminar pequenos instantes da vida cênica que emerge de um Big Bang primordial. A maquiagem feita para a personagem Pedro

²⁸ Entrevista com Roberto Alvim (concedida em 14 dez. 2011).

²⁹ Idem.

Vermelho ficou destacada como um precioso desenho composto pela fumaça emitida do cachimbo, e revelada pela iluminação.

Alvim leva em conta as dinâmicas dos espaços cênicos em que trabalha. Em outros espaços fora do Clube Noir sua criação nunca é feita sem considerar as “possibilidades de exploração poética dos espaços”. No SESC Pompeia foram aproveitadas as irregularidades arquitetônicas do imenso galpão. Com a luz faz o jogo com os espaços específicos, no sentido de potencializar o trabalho da iluminação no espaço considerado.

E também com o fato de que se transfigura o espaço através da luz. Por exemplo, se você tem uma quina. A gente fez uma peça chamada *A TERRÍVEL VOZ DE SATÃ*, no SESC POMPEIA. Então tinha quinas de parede onde a gente colocou vários tubos dessas lâmpadas fluorescentes - a gente usa muito lâmpadas fluorescentes; começamos uma pesquisa com essas lâmpadas fluorescentes já faz algum tempo, desde que encenamos o *QUARTO* de Harold Pinter. Foi a primeira peça na qual a gente começou a trabalhar com tubos de lâmpadas fluorescentes, dessas que são vendidas aqui na Consolação, naquelas lojas de iluminação. Tem tubos de 40cms, tubos de 1 m 20, tubos de 2 m e 10... tubos finos... tubos mais grossos, de cores diferentes que poderiam ser pintados também.³⁰

Dois artistas plásticos que trabalharam com instalações de luz exerceram forte influência para a experiência e formação de Roberto Alvim. Trata-se de Dan Flavin e Olafur Eliasson³¹. O americano Flavin usou muito as estruturas de luz fluorescente em suas esculturas luminosas.

Os cantos ou quinas dos espaços ocupados com os tubos revelaram novas apropriações para os espaços. Essa nova percepção, modificando as características originais dos lugares por meio do manejo da iluminação, trouxe contribuições estéticas para as pesquisas do diretor. Uma dessas instalações contempladas por ele durante uma viagem à cidade de Nova York trouxe-lhe importantes descobertas. O resultado observado com salas inteiramente brancas despontou em Alvim a possibilidade de que isso poderia substituir uma imensa quantidade de refletores tradicionais pendurados e conseguir outro design da luz.

O dinamarquês Olafur Eliasson criou instalações onde a luz afeta a percepção das cores. E a iluminação age sobre os elementos presentes com intensidade,

³⁰ Idem.

³¹ Segundo Alvim: “Dois artistas plásticos que trabalham em instalações e que me fizeram perceber a potência arquitetônica da luz”.

modificando a perspectiva dentro do espaço iluminado. Este artista também usa estruturas tubulares fluorescentes nas composições de suas instalações. Esta forma de iluminar a cena com diferentes fontes de luz resultou em uma forte influência para os trabalhos de Alvim, no Club Noir.

Em *Tríptico (Burger King, Casa e O Fim da Realidade)* de autoria de Richard Maxwell, o diretor/iluminador adverte sobre a dicotomia entre forma e conteúdo (ALVIM, 2010). A percepção do real está sujeita à construção, não dependendo de experiências autônomas. E, para isso, o uso, no espaço considerado, de tubulares fluorescentes desconstruiu a noção da espacialidade original do edifício e mudou a percepção dos limites espaciais para a recepção.

As experiências desse teatro correm o risco de não ter empatia imediata com a plateia, como registrou Juliana Galdino (2010, p.117). Há uma enorme zona de desconforto, onde o binômio escuridão e imobilidade expõe o artista a grandes riscos. Assim a atriz estabelece a diferença entre Arte e o que considera produto cultural. É onde a potência da cena emerge, recusando o caminho das paisagens conhecidas.

Na estreia do *Quarto*³², Antunes Filho veio assistir à peça e me pegou aqui no foyer do Clube Noir. Agarrou-me pelo braço e disse “você não pode fazer isso, teatro é luz no ator”. Então é uma coisa que eu não podia fazer. Era muito fora do paradigma usual do teatro, no qual o ator entra em cena e tem que ser iluminado, a gente tem que vê-lo nitidamente, ver sua expressão. Assim, isso tudo era negado. As coisas, às vezes, incidiam como fantasmagorias: você tinha a impressão de ver algo, mas não sabia ao certo se tinha visto ou se não tinha visto...³³

A escolha de pesquisar a luz não a partir dela mesma, mas surgindo da escuridão, remete às questões da filosofia. É preciso tirar a luz para recolocá-la no espaço-tempo. O excesso de luminosidade pode trazer o efeito contrário. Pode impedir a visibilidade, mascarando o real com as aparências. Torna-se necessário desacostumar-se com a luz para poder voltar a percebê-la. É uma educação para o olhar.

(...) Nós fazemos o uso mínimo de refletores. Mesmo assim, são refletores que a gente usa só a carcaça, mas com outro tipo de lâmpada dentro. E a

³² Texto de Harold Pinter.

³³ Entrevista com Roberto Alvim (concedida em 14 dez. 2011).

gente trabalha muito com luz fluorescente aqui. Lâmpadas fluorescentes de tamanhos variados - um pouco inspirado no trabalho do Dan Flavin.³⁴

A transformação dos equipamentos e a pesquisa sobre eles estão relacionadas à preocupação estética. Não é uma simples experimentação. Os instrumentos emissores de luz podem ampliar a linguagem cênica da iluminação com descobertas de usos insuspeitados. A busca da baixa intensidade luminosa tem como parâmetro permitir que a escuridão revele, por pequenos pontos de luz, uma composição para um espaço com quase ausência de cenário. Segundo Alvim, não há como separar cenografia de luz.

O encontro de novos suportes para desenhar a iluminação ultrapassa as necessidades técnicas e está ligado às escolhas criativas. O entrelaçamento de inúmeras possibilidades construtivas apoiadas em nascentes das várias artes e principalmente embasadas na contribuição da história da arte abre a infinitude para a criação de luz. Na contemporaneidade, não há parâmetros que resistam às classificações temporais.

O que seriam conceitos apropriados em outras épocas parecem agora fluidos demais para oferecerem apoio seguro aos criadores. Não se trata de abandoná-los, ou de considerá-los inadequados e remetê-los ao limbo: diríamos ser o caso de apropriá-los ou não, dependendo das necessidades de cada projeto ou de cada criador. A história da arte traz o conhecimento estético cruzado com as evoluções tecnológicas. Alguns artistas contemporâneos entendem a fragilidade das classificações e não se apoiam na sedimentação de um conhecimento específico. No caso, falando-se de estética da luz, há muito a ser feito.

Ficar fazendo teatro e só tendo na sua mesa discussões sobre Brecht, Grotowski, Stanislawski, Kantor, Bob Wilson, Gordon Craig é uma desgraça para o teatro. Isso ensimesma o teatro e não leva a lugar nenhum. Então as artes têm que se alimentar de outras artes para que se tracem analogias que vão catapultar o teatro para direções insuspeitadas. O que eu digo, na verdade, está muito mais ligado com filosofia e história da arte. Sobre tudo para que se perceba essa revolução permanente dos sistemas formais ao longo da história. Essa revolução permanente dos signos, a maneira como as obras de arte - como uma escultura do Vicent Serra ou como um quadro do Mark Rothko - afetam a nossa percepção de maneira muito diferente,

³⁴ Idem.

para que então se comece a pensar no teatro, como vai afetar a percepção dos receptores em direções imprevisíveis e insuspeitas.³⁵

Segundo Alvim, a insistência em limitar o campo artístico ao debate específico, atrelado aos ícones mais ou menos eleitos dentro do campo do teatro traz o enfraquecimento estético. São, sem dúvida, mestres importantes, mas é tempo em tempo de avançar as fronteiras e talvez conseguir acrescentar algo a essa pesquisa incessante, que todos os criadores precisam sustentar, tal como o ar que respiram.

O campo da criação envolve todo o conjunto de suas inquietações. A busca do novo conhecimento, do avanço além da teatralidade desgastada, é condição para a poética de novos caminhos incertos.

Arte é a coragem da autoria, é a coragem de se colocar como o autor, como inventor do sistema de relações formais, que afete, altere e dispare a percepção da plateia em direções insuspeitadas até aquele momento. Então é muito mais importante estudar história da arte e ver como isso foi acontecendo, como essas revoluções foram acontecendo dentro da alma de cada um dos artistas. São questões ligadas à filosofia, porque tem a ver, sobretudo, com a maneira como nós nos enxergamos. A luz que eu faço em cena tem a ver com como eu enxergo a mim mesmo quando faço essas luzes, esses espaços escuros onde as pessoas são vistas apenas como silhuetas. Ali dentro, por exemplo, estou dando um estatuto para o ser humano, que é ontológico.³⁶

A arte desenvolvida por Alvim, com os atores do Club Noir, está voltada para a descoberta e produção de conhecimentos que não podem ser pretendidos senão pelo exercício radical da autoria. Esse mergulho na escuridão para enfrentar as contradições e a falta de sustentação do ser humano contemporâneo vai à procura da luz primordial, aquela que iluminou o suficiente para revelar as sombras humanas.

Alvim prepara seus atores para a experiência com a luz desde o primeiro momento em que entram para o Club Noir. Eles passam por estágios na mesa de operação de iluminação, trabalhando com os tempos da cena. A interpretação do ator passa pela compreensão das funções da luz e pela importância de suas relações com o desenvolvimento da obra cênica.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

A experiência com os materiais de luz para a busca de novos caminhos no teatro é entendida por Alvim como uma radicalidade poética necessária a todos que compartilham o trabalho do Club Noir. O ator é preparado não como técnico, mas como o artista que precisa buscar o domínio da criação teatral, incluindo nela as descobertas da iluminação.

Muitos profissionais da cena tiveram Roberto Alvim como mestre de direção e de iluminação. Entre eles podemos citar Alexandre França, diretor atuante em Curitiba e que já ganhou o Prêmio Gralha Azul; Luís Henrique Dias, radicado em Foz do Iguaçu; Jô Bilac; Wagner Antônio e Fabiano Freitas. Ricardo Garzon é um exemplo de interprete que tem uma formação de luz devido à sua atuação nas peças do Clube Noir.

Alvim está sempre sendo solicitado para Oficinas de Direção e Iluminação por todo o Brasil. Foram muitas experiências praticadas como formador em aulas patrocinadas pela Funarte, SESI, SESC e Universidades. Mesmo sendo cursos de curta duração, o diretor ressalta que a Luz está sempre presente e é indissociável do conteúdo aplicado nas práticas desenvolvidas.

2.1.2 GUILHERME BONFANTI

Vou tentando trazer os equipamentos nessa relação da arquitetura e da cena, tento fazer uma relação entre essas duas possibilidades. E foi muito difícil para mim - porque se no hospital eu tinha os materiais hospitalares, se na prisão eu tinha uma boate, tinha um tribunal, no Tietê eu tinha um rio, no BR3 levei um tempo para achar uma relação, uma correspondência de equipamentos que caberiam naquele lugar e que eu fui acabar achando no material descartado pelo Teatro Municipal. Os refletores que eles jogaram fora, que estavam lá, as carcaças velhas jogadas no lixo, então eu peguei esse material, transformei, pus para funcionar. E aí tudo que era visível pelo público era alguma coisa ligada ao lixo. Então, com os refletores descartados, latas de lixo que transformei em refletores, eu fui em busca dessa relação conceitual. É isso que determina e não o equipamento que eu uso. Porque às vezes eu faço muito uso de refletor convencional que o público não vê; na verdade vou em busca da verossimilhança com o espaço, com a arquitetura, com o conceito da peça, com o conceito do espaço.³⁷

Para Bonfanti (FERNANDES; AUDIO, 2006, p.85), a cena e o espaço andam juntos. Estão, dessa forma, muito relacionados com a estética da luz que desenvolve. Não há como separar uma coisa da outra. Em sua trajetória pelo Teatro da Vertigem, sempre trabalhou “dialogando com a arquitetura dos espaços”. Observando tudo o que pode relacionar às duas coisas, tirando da história daqueles lugares a matéria prima para a cena.

A luz tem capacidade de operar o espaço atribuindo-lhe novas significações ou apropriando elementos de significação acentuada nas estruturas do edifício. Na igreja de Paraíso Perdido, foi buscar na geografia do lugar a significação do sagrado para trabalhar com esse conceito. Essa particularidade de trabalhar com os espaços buscando-lhes as características mais importantes está dentro da prática do Teatro da Vertigem. O iluminador entende o seu coletivo como a principal base para sua formação estética.

A Cibele³⁸ fala muito que a luz trabalha com o tempo e o espaço. E que a gente cria espaços dentro do próprio espaço, que é o espaço cênico. A gente constrói outros espaços, delimita esses lugares. Então, nesse sentido, eu acho que estamos sempre construindo espaços com a luz. A partir do

³⁷ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

³⁸ Cibele Forjaz - encenadora, iluminadora e professora de iluminação.

momento em que você faz um recorte em um determinado lugar, você construiu outro espaço naquele lugar, então é isso, nesse sentido, de uma forma mais abstrata.³⁹

Na dinâmica interna de estudos do coletivo da Vertigem, o iluminador teve embasamentos teóricos substanciais que alimentaram sua prática. A presença de Antonio Araújo em sua trajetória trouxe uma parceria importante para a renovação estética, que veio a seguir proporcionada pelos trabalhos do Vertigem. Bonfanti conheceu Araújo quando este apresentou o trabalho final do curso de artes cênicas. A partir daí, seguiram participando e criando juntos, cada um com sua especialidade.

Eu não sou nenhum teórico, nenhum acadêmico, minha formação foi completamente na prática. Estes 20 anos de Vertigem foi o que me formou, e mais esses trabalhos que eu estou fazendo por aí, iluminando exposição, fazendo iluminação de arquitetura, de desfiles. Isso foi o que acabou dando a minha formação.

Trabalhei três anos com meus irmãos na empresa deles, onde aprendi absolutamente tudo sobre equipamentos. Fui empregado deles. Ali eu aprendi sobre os refletores, tanto a parte mecânica como a parte elétrica. Um pouco sobre as mesas, mas hoje em dia não adiantaria aquele conhecimento, porque eram todas mesas analógicas. Aprendi um pouco sobre elétrica e sobre a técnica para a montagem, acondicionamento de equipamentos e manutenção. Foi ali que eu aprendi e eu operei durante muitos anos, fui operando, operando...⁴⁰

A prática a que se refere Bonfanti não está separada de uma formação teórica. O exercício técnico diário com equipamentos e a necessidade intrínseca de conhecer o funcionamento deles implicaram muita pesquisa. A formação que o Vertigem possibilitou acrescida a outras contingências trouxe ao iluminador o veio da pesquisa e a necessidade de explicar suas soluções para readaptação de equipamentos.

Considerar como podem ser feitas as escolhas faz parte dos dilemas surgidos diante das construções de luz cênica. Não se afirma que são novidades, mas novas formas de ver e realizar a estética para as situações: o raciocínio estabelece o olhar sobre o objeto a ser considerado. No caso dos equipamentos, a seleção estava dentro do conteúdo do assunto abordado naquele universo hospitalar. Bonfanti talvez tenha se colocado no lugar, como médico, trabalhador da saúde, doente ou alguém que pudesse ir a um hospital, entrando em um campo diferente do seu, ou como alguém

³⁹ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

⁴⁰ Idem.

que tenha se imaginado naquele ambiente até como (im)paciente, purgando dores da existência. E como responder esteticamente a essas situações?

Com a Cibeles eu já tinha conhecido as dicroicas, os vapores, as lâmpadas de vapor de descarga, então isso eu já tinha no meu imaginário de criação. Mas então eu me defrontei com o *Livro de Jó*, que se passava dentro de um hospital... Nada foi intencional, eu não fui em busca de material hospitalar. O material para a luz foi se apresentando para mim como uma necessidade, porque eu estava dentro de um hospital, o espetáculo acontecia ali e eu intuitivamente já percebia que um equipamento produzido para o teatro, um refletor preto, nas dimensões que eles costumam ter, não seria algo cabível esteticamente dentro daquele espaço para iluminar a cena. Então eu tive que olhar para o que eu tinha à disposição naquele lugar, o que pertencia àquele lugar, e fui pesquisar dentro do espaço, para ver o que existia de possibilidade de materiais para usar na cena. Então achei uma infinidade de equipamentos que são usados dentro do próprio universo hospitalar, como os negatoscópios, que são aquelas caixas de lâmpadas fluorescentes para se ver o resultado das radiografias.⁴¹

O reconhecimento dos instrumentos não pertencentes à luz cênica fez, em um primeiro momento, com que o iluminador atribuisse a eles uma ressignificação para o uso teatral. Diante das circunstâncias, foram incluídos no desenho de luz, passaram a ter vida cênica dentro daquele campo luminoso. A nova funcionalidade diferenciou-se do uso original, adquirindo um novo status.

O iluminador reconheceu na não utilização dos equipamentos de luz comumente usados nos teatros a necessidade de encontrar respostas para aos desafios que estava enfrentando. Os PCs, Fresnéis e alguns outros equipamentos, se utilizados, produziram uma agressão fatal para a leitura cênica do receptor. Com certeza não se teria a poética de cena que caracterizou o espetáculo *Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem.

Esse olhar para a infinitude de objetos e fontes de luz a serem convidados a fazer parte da cena transfigura a estética da iluminação teatral e oferece a ela a plasticidade das artes visuais. Está em um trânsito fronteiriço em que os avanços para dentro desse campo levam para uma profundidade vertical, não mais apenas horizontal.

Um aspecto interessante fica evidenciado no depoimento de Bonfanti: o espaço determinou suas escolhas para a elaboração da luz. Em *BR-3* (FERNANDES; AUDIO, 2006, p.85-86) o confronto com o olhar para o rio Tietê instigou a reflexão do

⁴¹ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar.2012).

pesquisador/iluminador. No rio, apresenta-se o descaso, o abandono, o lixo produzido por uma sociedade que pensa esconder sua sujeira a céu aberto. Fecha-se o círculo com o descaso diante da memória dos lugares e das contribuições do passado refletido num presente que não se pode ver refletido nas águas sujas do rio. Se o rio está morto, a cidade vai pelo mesmo caminho. A memória é levada pela fluidez do rio.

A situação específica de não poder trabalhar com as inovações tecnológicas de laser, led e robótica para a luz, sincero desejo do light designer, o levou para outros caminhos, como reciclar o lixo da cidade, readequar os materiais, agir sobre o lixo dos refletores antigos, antigas carcaças de PCs, Frenéis e elipsoidais abandonadas e sem lugar no tempo presente. O lixo urbano foi o conceito estético para o lixo dos equipamentos obsoletos.

A reflexão de Bonfanti para *BR3* alertou para a condição dos antigos equipamentos como “verdadeiros dinossauros que vão contra todos os conceitos de modernidade da luz” (FERNANDES; AUDIO, 2006, p.86). No capítulo 2.4, será abordada a questão da economia das lâmpadas, demonstrando a necessidade de se readequar os padrões de consumo à sustentabilidade. O iluminador ressalta também as questões “dos materiais utilizados em sua construção e design ultrapassados”. Foram pensamentos mergulhados na necessidade de decifrar como trabalhar com a identidade do rio e da cidade.

Eu luto contra a solução para a cena vir em uma primeira ida ao ensaio. Nego-me a pensar a luz de imediato: eu prefiro primeiro entender o espaço, entender o que está sendo ali discutido naquele espaço, para daí poder pensar. Mas essa situação de duas semanas é o inverso, então é objetividade pura, experiência acumulada, conhecimento dos equipamentos e o do que funciona. Eu não considero uma criação artística esse tipo de trabalho.⁴²

Bonfanti entende que o papel do iluminador não deve conflitar com a obra que está sendo criada. O questionamento dos resultados de trabalhos de iluminação que são praticados com os ensaios das últimas semanas antes da pré-estreia em grande parte dos espetáculos em cartaz aponta para uma dissociação entre as propostas dos criadores e os resultados obtidos. O acompanhamento do projeto desde o

⁴² Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

nascedouro, possível no coletivo do Teatro da Vertigem, comporta e autoriza a coesão artística para o estatuto da obra.

A reflexão cuidadosa sobre espacialidade não pode ser apressada ou o conhecimento levado para a cena fica incompleto. Então o tempo necessário é o tempo do projeto inteiro. A aplicação da técnica caminha com o material retirado pela pesquisa e substanciado pelas escolhas a serem aplicadas.

No Vertigem, eu crio ouvindo a direção, ouvindo o ator, ouvindo o cenógrafo, no processo colaborativo. E a palavra final, como disse o Tó, quando estávamos em uma conversa sobre o processo colaborativo: “cada um tem a sua síntese”. Cada um é responsável pela síntese da sua área. Então a síntese da luz é dada por mim - você traz ideias para mim, o outro traz ideias para mim, eu pego uma série de ideias... Meu trabalho acaba sendo influenciado por isso, mas eu é que faço essa síntese.⁴³

As funções bem definidas dentro do coletivo são determinantes para o aprofundamento do trabalho de Bonfanti com a iluminação. Segundo Fischer (2010, p.177), as propostas por Workshop colocaram todos os artistas a campo buscando na observação das pessoas e lugares enriquecer o processo de investigação temática, provocando a contaminação dos artistas “pelo universo contemporâneo tratado”. As ideias eram somadas ao trabalho colaborativo, com o fechamento da responsabilidade das áreas.

Há um tempo eu tenho uma inquietação com a coisa da imagem projetada como fonte de luz - e agora, com os recursos tecnológicos que se tem para mapeamento da imagem: Vídeo Mapping, sensores de presença, sensores em que se mapeia o corpo do ator e que através de um sensor a projeção fica só no corpo do ator. Não fica aquela tela aberta com a projeção vazando.⁴⁴

A possibilidade de trabalhar com as novas tecnologias abre para o iluminador um imenso campo para o desenho da luz. Há em suas inquietações o desejo forte de incluir as técnicas e equipamentos que a contemporaneidade está produzindo. Guilherme Bonfanti estuda muito a capacidade dos novos recursos para atender às necessidades cênicas. A utilização dos equipamentos vem depois das reflexões sobre o espaço e a cena. E para tanto está atento para a oportunidade de utilização dos novos meios, principalmente dos Moving Heads.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

A fotografia do cinema ajuda e muito as pesquisas do iluminador. Permite entender como colocar o ator no espaço. Se no cinema há este ou aquele tipo de enquadramento, então a luz teve um estudo de captação que permitiu aquela cena. Bonfanti estuda a movimentação do ator e como ele vai ficando mais ou menos iluminado com a sua movimentação. Embora Bonfanti afirmasse não entender de luz de cinema, observou elementos comuns na técnica de luz, como questões de ângulo, profundidade e situação do ator nos diferentes planos.

O domínio do campo de atuação é, para Bonfanti, primordial para o iluminador conseguir realizar seu trabalho. A especialização da função torna-se importante para estabelecer a construção da luz em toda a plenitude. Entende dessa forma a necessidade de que os artistas em seus segmentos abordem com profundidade as questões do espetáculo. O exercício de criação em várias categorias de atuação distancia-se da visão coletiva alcançada pela somatória dos criadores com distinção de visões que podem enriquecer a obra.

Existem poucas exceções de diretores que conseguem dar respostas interessantes para o acúmulo de funções. Mas em nosso entender, a luz e a direção podem ser praticadas juntas por aqueles que têm o conhecimento pleno das etapas mencionadas por Bonfanti e que destinam ao espetáculo o tratamento necessário, sem demonstrações de pirotecnias, sem demonstrações de vaidades e com objetivos bem claros de direcionamento. São aqueles artistas que dirigem os espetáculos com a cultura das funções da luz.

Tenho uma visão de que para considerar uma pessoa designer de luz, ela tem que dominar o processo do começo ao fim. Desde o conceito inicial até chegar à planta. Eu acho que muita gente faz luz, mas quem é mesmo o light designer para mim é esse que tem o domínio do todo. Eu acho que os diretores fazem luz por conveniência, assim como muitas vezes por ego, muitas vezes por querer acumular funções. Tem gente que faz figurino, luz, mexe no texto, quando ainda não entra em cena!⁴⁵

Talvez, a falta do domínio da técnica e da linguagem da luz possa prejudicar a realização daqueles que por outros motivos apostam na utilidade do acúmulo de funções. Entende-se que Bonfanti faz suas colocações para alguns casos. Contudo, há exceções que podem dar curso a boas realizações, mesmo quando são assumidas mais funções.

⁴⁵ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar.2012).

Diretores com ótima formação e vocação para a iluminação costumam preferir trabalhar com os light designer, pois dessa forma estabelecem parcerias que podem trazer melhores resultados.

Guilherme Bonfanti é muito criterioso com o trabalho dos operadores de luz. O cuidado que é necessário para que a qualidade do espetáculo seja respeitada está diretamente ligado ao trabalho desses profissionais. Ainda pelo entendimento do iluminador, um operador precisa adquirir o conhecimento das artes plásticas, da literatura, da música erudita, enfim, de uma cultura abrangente, para chegar a ser um light designer. Mas sobretudo para ser completo precisa ter “aquela palavrinha que se chama talento”⁴⁶.

Eu gosto muito de trabalhar com operadores que eu formo, porque se estabelece uma parceria muito mais forte, a disponibilidade desse operador é muito maior quando ele está sendo orientado por você. (...)

Às vezes você pega técnicos que operam, que são muito limitados e que têm um desinteresse muito grande - têm um domínio técnico do equipamento que é absurdo, mas não têm o menor interesse. Aquilo é um emprego: ele sai dali e larga aquela vida dele ali dentro, vai embora para a casa para ser outra coisa. Eu estou mais acostumado a viver o que eu faço 24 horas por dia. Acho que é essa a relação com o trabalho artístico.⁴⁷

Como coordenador e professor de iluminação da SP-Escola (SP-ESCOLA, [20--]), encaminhou vários alunos para a profissionalização. Entre eles e elas podemos citar: Elaine Batista, a Kuka, que operou o *Hell*, dirigido por Hector Babenco; Charlie Ho, que operou a luz para a Marisa Bentivegna, com direção de Fernando Villar, em *Ivan dos Cachorros*; Otavio Augusto, que está no Vertigem; Davi Luís, que foi trabalhar com Cibele Forjaz; Olavo Candorini, que operou luz para Dário Uzan; Celso Carramenha, que operou a luz de *Cidade Reverso*, do Coletivo Teatro de Narradores; Ivan Souza, que estagiou no Alfa Real, entre outros.

⁴⁶ Comentário de Guilherme Bonfanti.

⁴⁷ Idem.

2.1.3 CIBELE FORJAZ

Eu acho que tudo é luz: sol é luz, vela é luz, projeção de imagem é luz... A questão é como se contracenam entre as diferentes fontes de luz e o significado delas na cena. Por isso, por exemplo, na *Calunga*⁴⁸, as projeções são mais abstratas, são pensadas como luz. Mas tem duas cenas em que elas são dramatúrgicas e precisam ser vistas como documentário. Então, nesse caso, a luz vem como se fosse um pedaço da dramaturgia. São funções diferentes.⁴⁹

De acordo com Simões (2008, p.223) “a luz passa a ter por função a edição do visível”⁵⁰ em dado momento histórico. Os artistas iluminadores utilizam o conhecimento de que não é mais necessário a imitação das fontes naturais ou de outros objetos usados como fontes de luz para iluminar a cena. A luz tem outras funções além de apenas iluminar os ambientes. Ela precisa tornar visíveis os aspectos da cena de forma dirigida, elegendo o que deve ser visto. A autora conclui que a luz passa a ser “elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo”⁵¹

Eu comecei a iluminar porque fazia parte de um grupo que era A Barca de Dionisos, de onde veio também o Tó, o Willian Pereira, a Lúcia Romano, o Aury Porto. E ainda na Barca, também com o Guilherme Bonfanti, trabalhamos juntos. Depois o Tó⁵² criou o Vertigem e eu fui para o Oficina. Então eu comecei a iluminar, porque o meu grupo precisava de alguém que fizesse luz. Trabalhei com vários diretores iluminando e, portanto, aprendi muito sobre direção iluminando, e ao mesmo tempo aprendi muito a iluminar e principalmente a dar aula de iluminação a partir da direção. O meu trabalho de pesquisa é um trabalho basicamente sobre a relação entre a encenação e a luz. Obviamente, no meu trabalho como diretora, espaço cênico e luz são uma mesma coisa, ou seja, a luz vivifica o espaço cênico, recria o espaço cênico, transforma o espaço cênico.⁵³

⁴⁸ Espetáculo: *A Travessia da Calunga Grande*. Direção de Cibele Forjaz e Iluminação de Alessandra Domingues.

⁴⁹ Entrevista com Cibele Forjaz (concedida em 22 mar. 2012).

⁵⁰ Segundo Cibele Forjaz, em sua dissertação de mestrado *À LUZ DA LINGUAGEM. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'*. Quando nos referirmos ao seu trabalho acadêmico utilizaremos: SIMÕES, 2008.

⁵¹ Idem.

⁵² O encenador Antonio Araújo é conhecido como Tó.

⁵³ Entrevista com Cibele Forjaz (concedida em 22 mar. 2012).

Cibele Forjaz reúne as funções de diretora, professora de iluminação e iluminadora⁵⁴. Agrega a solidez do embasamento teórico e a força da experiência prática em muitos anos de atividades, principalmente no Teatro Oficina e Cia Livre de Teatro. Ressaltamos a importância do estudo no campo da luz com o trabalho de pesquisa registrado na dissertação de mestrado: *À LUZ DA LINGUAGEM. A iluminação cênica de instrumento da visibilidade à 'scriptura do visível' (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral)*.

A iluminação é um campo técnico e estético, então tem uma base técnica que é fundamental: ângulo, cor, equipamento, lâmpadas, eletricidade, física ótica. Tem também a história do teatro, a história da luz, da encenação, percepção ou precepção? E basicamente a relação entre a escrita cênica e a escrita da luz. Para mim, o fundamental não é só as pessoas saberem os equipamentos que elas podem usar, o ângulo certo, a relação entre as coisas, mas, primordialmente, não só desenho, mas roteiro, a relação tempo-espço, a escrita da luz. A minha pesquisa é sobre escrita da luz...⁵⁵

Os materiais técnicos são importantes enquanto instrumental para o trabalho do iluminador, porém a questão estética vem em primeiro lugar. Para Cibele Forjaz, a escritura da luz envolve possibilidades muito maiores, que vão além da técnica. A descoberta da luz agindo na cena como editora, seletora e organizadora do 'visível' traz imensas possibilidades para a construção cênica.

A autora ressalta que “os grandes efeitos especiais na luz são quase sempre cópias dos grandes espetáculos da natureza” (2008, p.218). Esse entendimento é importante para, no seguimento da história da luz, especialidade de Simões, perceber que a quebra dessa dependência funcional da luz cênica amplia e dá novas significações às funções da luz.

Sobre as questões do teatro atual “dramático ou pós-dramático”, Simões (FERNANDES; GUINSBURG, 2008, p.170-171) não destaca nenhuma diferenciação para a utilização da luz em uma ou em outra conceituação teatral. As funções são as mesmas: linguagem, relação espaço-tempo etc. A radicalidade da cena se dá pelas possibilidades de destruir as estruturas miméticas no uso dessa luz (Op. cit., 171).

A característica de ter em seu trabalho a prática e a reflexão teórica caminhando juntas constitui forte traço na criação da artista. É uma rara combinação em tempo

⁵⁴ A descrição das atividades profissionais não está em ordem de importância.

⁵⁵ Entrevista com Cibele Forjaz; idem.

real de realização da cena, talvez desenvolvida pelas possibilidades da experimentação em espaço próprio como o do Oficina. Essa habilidade de integração entre o prático e o teórico conduziram a um apuro estético fundamental.

No Oficina, tinha a possibilidade de ir experimentando muita coisa na prática, porque o teatro era nosso, a gente ensaiava lá. Quando você faz uma luz, você fica vendo tudo em uma sala de ensaio do teatro... Ai você pensa e escreve as suas ideias no projeto. Eu faço as duas coisas: eu tenho um caderno; nesse caderno eu escrevo as reflexões teóricas, eu colo imagens, referências, eu faço desenhos, eu pinto, é uma espécie de imaginário de tudo que me provoca a fazer aquela luz. E com o tempo eu começo também a desenhar pedaços dos projetos, quando eu vou vendo e pensando coisas. Eu faço desenhos tanto dos atores quanto da própria luz, das fontes de luz, e depois reúno tudo em um mapa de luz. Eu sou um pouco dinossáurica. Eu faço mapa de luz à mão e depois passo para o computador.⁵⁶

Esse caderno tanto poderia ser o suporte da elaboração da diretora como de uma criação. Um avanço peculiar, refletindo e criando ao mesmo tempo. Reflexão criadora para o estabelecimento prático da pesquisa que realizou, permitindo também material para registro e produção de ponderações futuras como teoria para o teatro.

O acúmulo de funções na criação teatral dá espaço para posições divergentes. A iluminação teatral, por suas condições e características, por ter uma linguagem que se entranha com a linguagem da direção, muitas vezes torna-se uma coisa só. Disso tiram partido diretores criativos, assim como se complicam outros que não dominam a linguagem específica. A luz, pelo que se acaba deduzindo dos ensinamentos de Cibeles Forjaz, é, em essência, luz que dirige.

Acho que quando se junta a função, como no caso do Roberto Alvim, por exemplo, existe uma relação muito intrínseca entre a encenação e a iluminação e isso é uma vantagem. A vantagem, quando você é diretor, trabalhar com o iluminador, outra pessoa, para mim, é a relação humana. É o fato de que toda criação, no caso da direção, envolve uma provocação. Eu posso fazer as minhas luzes e às vezes eu faço... mas eu gosto de ter um iluminador porque isso me incita a uma relação humana..., a uma provocação... a uma relação que, normalmente, me ajuda tanto na encenação quanto ajuda o iluminador na iluminação.⁵⁷

No caso de Forjaz, optar por trabalhar com o iluminador por decisão de provocar outros pontos de vista não tira dela a condição de entender também a luz como direção, com as funções entre diretor e iluminador estabelecidas. Cada um tem a

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

sua criação que, no final, fazem parte de um todo. Mas há o acréscimo de outro artista criador, cuidando de uma criação dentro de outra. São decisões estéticas em confronto, diríamos que a caminho da síntese criativa.

A condição do operador de luz é tratada com a maior importância, devido aos riscos de uma operação técnica sem embasamento para com as propostas da encenação. A situação de ser técnico pode provocar uma dissociação entre a operação e a linguagem estabelecida na obra através de meses de ensaios e pesquisas exaustivas. Então, deixar isso nas mãos de alguém sem a preparação conveniente é uma ocorrência temerária.

O operador é considerado uma função técnica e em uma universidade as pessoas se formam como criadores de luz; mas eu acho que faz parte da função do iluminador saber operar. Um operador é tudo para uma boa luz. Um diretor não é nada sem os atores e o iluminador não é nada sem o operador, porque o operador é que dá ação para a luz. O ideal é que as pessoas que operam comigo, trabalhem desde o começo comigo, entendendo a peça, entendendo a concepção do espetáculo, porque são os operadores que criam a ação e o movimento da luz. (...)

Para mim, o operador de luz é um ator da luz. Eu especialmente gosto de operar por um tempo. Eu finalizo a luz na mesa - tem iluminador que não. Eu gosto de operar um tempo até experimentar, até ter um roteiro fechado, quando então eu passo para outra pessoa. Ou então quando essa pessoa vai para a mesa desde o começo, essa pessoa já é meu assistente desde o começo. Trabalha como assistente e depois fica na mesa, mas já pensa a luz junto.⁵⁸

Evidenciar a importância do operador para o espetáculo como cuidado dos mais importantes é parte das conexões estabelecidas pela diretora/iluminadora, assim como todas as ligações dentro do fazer teatral, do entendimento do espaço físico e do espaço que se descobre dentro dele mesmo. E como a luz pode ressignificar, desenhar esses espaços.

Como diretora, procura contextualizar a luz, incentivando as pessoas com quem trabalha a sentirem a luz, estimulando os atores para “entender e contracenar com a luz”⁵⁹. Foi professora, formadora na prática de iluminadores como Marcelo Esteves, Ricardo Moranis, Simoni Donatelli e Alessandra Domingues. E agora, a relação de formação das pessoas é institucional, pois como mestra das disciplinas de Iluminação Teatral no CAC-ECA/USP, está formando os alunos na universidade.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

Cibele Forjaz e a cenógrafa e figurinista Simone Mina criaram no centro do amplo palco do SESC Belenzinho uma espécie de gaiola delimitada por fitas elásticas brancas, e ali situaram o drama. O espetáculo é belo, fluente, permeado de um clima de sonho e melancolia acentuado pela música de Cacá Machado e pela luz de Alessandra Domingues, que dialoga com o realismo, mas não se limita a ele. [...] *Um Bonde Chamado Desejo* confirma o importante papel que a diretora Cibele Forjaz está desempenhando no teatro brasileiro contemporâneo (GUZIK, 2002, apud Itaú Cultural, 2011).

Cibele Forjaz tem o reconhecimento por sua obra confirmado por uma vasta produção teatral de qualidade. Entre seus trabalhos com direção teatral citaremos: *A Paixão Segundo GH*, de Clarice Lispector (1989); *Woyzeck*, de Georg Büchner (1991); *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues (1994); *Galilei - A Vida de Galileu* por Bertolt Brecht (1998); *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues (2000); *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams (2002); *O Acidente*, de Bosco Brasil (2003); *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (2005); *VemVai, O Caminho dos Mortos*, da Companhia Livre e Newton Moreno (2007); *Raptada pelo Raio*, de Pedro A. Cesarino (2009); *O Idiota: uma Novela Teatral*, de Fiodor Dostoievski (2010); *A travessia da Calunga Grande*, de Gabriela Almeida e Cia Livre (2012), entre outras peças (SP-ESCOLA, 2011b).

Como iluminadora, Forjaz atuou em diversas montagens (ITAÚ, 2011), das quais vamos registrar: *Leonce e Lena*, de Georg Büchner, direção de William Pereira (1987); *Fica Comigo Essa Noite*, texto e direção de Flávio de Souza (1988); *Noite*, de Harold Pinter, direção de Cibele Forjaz (1989); *Aoi*, de Yukio Mishima, direção de Antônio Araújo (1989); *Crack*, de Eduardo Amos e Marco Lima, direção de Cristiane Paoli-Quito (1990); *O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico Garcia Lorca, direção de Maria Alice Vergueiro (1992); *Ham-let*, de William Shakespeare, direção de José Celso Martinez Corrêa (1993); *Os Mistérios Gozozos*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa (1994); *Para Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud, direção de José Celso Martinez Corrêa (1996); *As Bacantes*, de Eurípides, direção de José Celso Martinez Corrêa (1996); *Cacilda!*, texto e direção de José Celso Martinez Corrêa (1998); *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov, direção de Bia Lessa (1999); *Os Sertões. O Homem II*, de Euclides da Cunha, direção de José Celso Martinez Corrêa (2003); *Bruta Flor*, de Cláudia Schapira, direção de Cibele Forjaz (2009). (SP-ESCOLA, 2011b).

2.2 NOVOS PROFISSIONAIS E OS CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO TÉCNICA

Muitos profissionais de iluminação trilharam o caminho da experiência prática e encontraram iluminadores que foram seus professores circunstanciais. O primeiro contato com a área pode ter vindo de diversas formas: ou porque participavam de algum grupo de teatro, ou porque foram convidados como operadores de mesa improvisados, ou porque eram eletricitistas ou cenotécnicos etc.

O Hamilton era uma pessoa muito generosa, ensinava tudo o que sabia para nós. Durante a sua vida ministrou mais de uma centena de cursos de iluminação no Brasil e no exterior. Formou vários iluminadores que atuam até hoje no mercado brasileiro. Eu não só aprendi iluminação, como aprendi também a lecionar a matéria, sempre sob orientação do Professor Hamilton Saraiva. Ele partiu em fevereiro de 2005, nos deixando um vazio enorme. Um vazio no teatro brasileiro e em nossos corações, principalmente nos corações daqueles que aprenderam com ele a arte de iluminar (REIS, 2009).

Há algumas décadas, começou a existir lights designers com preparação apoiada na universidade. Não que exista um curso específico de formação, mas no caso do CAC-Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, as disciplinas de iluminação dentro currículo dos cursos de Interpretação e Direção Teatral possibilitaram esse contato com a área da luz para a cena.

Nestes anos mais recentes, o CAC teve o acréscimo da experiência e formação ímpares da Prof^a Cibele Forjaz para a disciplina de Iluminação Teatral. O desenvolvimento dos alunos tem sido visto por ela com um cuidado muito especial. É uma profissional que gosta de se dedicar com exclusividade ao que faz.

Eu era diretora e iluminadora e agora eu acho que eu sou diretora/iluminadora e professora. Atualmente eu sou menos iluminadora e mais professora de luz, porque tenho feito muito poucos trabalhos como iluminadora, já que quando eu faço, gosto de fazer com dedicação e exclusividade como eu fiz nos dez anos do Oficina. Então, como eu leciono e dirijo, fica difícil o tempo para a minha atividade como iluminadora. Pelo menos a minha atividade principal tem sido como educadora.⁶⁰

⁶⁰ Idem.

Na sua prática contínua como diretora e quando iluminadora, Forjaz tem tido uma grande preocupação também com os operadores de luz. Há nessa função uma delicada relação entre a condição técnica, à qual a maioria deles está mais afeita, e as necessidades estéticas do pensamento sobre a luz criada pelos iluminadores. Esses técnicos são fundamentais para o espetáculo, sendo uma participação tão importante para o espetáculo quanto a dos atores. E a Prof^a Cibeles cuida para que eles tenham melhor formação quando trabalham com ela.

É, eu formo sim. É que, atualmente, como eu sou professora também, acho que junto, as aulas dão uma base tanto técnica como estética. Eu tenho uma pesquisa sobre a relação entre a história da luz e a encenação e principalmente a função da luz nas encenações. É uma espécie de história da luz. Eu dou aula de técnica, prática e estética e principalmente para os alunos que querem continuar. Às vezes oriento a ir para a SP-Escola de Teatro; às vezes eu oriento a ser assistente da Lê (Alessandra Domingues⁶¹) ou do Guilherme Bonfanti, e algumas vezes as pessoas vêm trabalhar comigo. Agora eu pretendo criar uma habilitação em Iluminação Teatral para pessoas que queiram fazer universidade e se formar como iluminadores. Assim que eu for doutora eu penso nisso - é um projeto de vida.⁶²

Para os futuros iluminadores torna-se muito importante passar pela função de operação de luz. A prática é sempre bem vinda e se completa com o estudo constante das técnicas, estéticas e todo conhecimento que o interessado possa adquirir para sua formação específica. O conhecimento que antes era possível apenas na forma de aprendizes de mestres experientes, hoje se amplia nas escolas de teatro.

O curso técnico da SP-Escola é uma prova disso (SP-ESCOLA, [20-?]), pois tem uma preocupação em oferecer o conhecimento técnico específico; para tanto, conta com o experiente e criativo iluminador Guilherme Bonfanti como coordenador.

Se eu tinha na minha cabeça mais ou menos o que era ensinar Luz? Sei que de repente me deparei com um projeto, que é uma escola. com um curso de dois anos. Então eu tive que pensar o que eu colocaria ali dentro durante dois anos, o que era essencial - porque dois anos é um período muito curto, muito pouco tempo para formar alguém. Tanto é que nós dizemos lá que preparamos as pessoas para iniciar a sua trajetória nessa profissão. Não dá pra dizer que formamos [o profissional]. Mas aí fiquei durante dois anos. A gente ficou nesse processo de discussão e cada profissional, de cada área da escola, composta por 8 cursos, ia trazendo questões para a gente discutir. Até que eu formatei o curso de dois anos.

⁶¹ Alessandra Domingues, iluminadora e artista plástica, parceira de Cibeles Forjaz em inúmeros projetos teatrais.

⁶² Entrevista com Cibeles Forjaz.

Ai eu pensei: o que é importante? O que é importante para a formação de um profissional de luz se ele quiser desenhar ou se ele quiser atuar na área técnica? O conhecimento técnico específico. Então lâmpadas, dimmer, elétrica, refletores, estruturas, geradores, essa nova tecnologia robótica, os Led, tudo o que está ligado à área técnica que eu batizei como tecnologia da cena. Tecnologia da cena é como a gente chama. Não chamamos disciplina, mas componente, que tem uma orientação paulofreiriana.⁶³

A preocupação do coordenador do curso deixa clara a necessidade de oferecer qualidade para o preparo do aluno. A vocação desse curso para ampliar o conhecimento da técnica tem o objetivo de oferecer o instrumental para a atuação específica na área. A ampliação da formação estética se dará por caminhos de estudo contínuo, que a pessoa deverá manter como regra para o sucesso em seu campo profissional.

Com a convivência entre os alunos dos outros cursos, muitos projetos são compartilhados. Então a oportunidade de pôr em prática a técnica e aprofundar a pesquisa conjunta na arte surge como elemento oportuno. Bonfanti trouxe vários professores de áreas correlacionadas para sequências de dez encontros de quatro horas cada com os alunos.

Aí vem o Renato Cardoso, que é o Renatão, que é o cara que faz o Ídolos na Record. Ele é um grande especialista em Moving Light. Todos os projetos grandes que eu tenho, levo o Renato para fazer comigo, porque ele entende muito. Ele tem um senso estético apurado para a utilização dos Movings e para a mistura de aparelhos. Ele dá as aulas sobre Moving Lights, então eu tentei essa possibilidade para a formação do Light Designer. (...)

Se a pessoa sai da escola para seguir essa carreira, ela está impregnada com a questão da experimentação, da pesquisa, da colaboração, da questão ética do trabalho em equipe, de entender o papel do outro, da escuta. Então o técnico vai poder sentar com o diretor e o diretor vai dizer para ele o que quer. Assim o técnico vai conseguir ter um entendimento artístico e vai poder fazer as escolhas técnicas para poder atender àquele diretor da melhor maneira possível. Ele não vai impor um tipo de equipamento que seja inadequado para aquela opção estética do diretor, porque ele terá um preparo para isso.⁶⁴

Marcos Moraes, professor e diretor do Departamento de Artes Plásticas da FAAP, veio para falar sobre história da arte. Torna-se importante para o curso de

⁶³ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

⁶⁴ Idem.

iluminação da SP-Escola que os profissionais e artistas convidados tenham prática e formação comprovadas em suas áreas de competência.

Caetano Vilela, com sua especialização em luz para ópera, também foi chamado para esses ciclos educacionais. Antonio Duran, dramaturgo, atuante no Coletivo Teatro da Vertigem abordou temas e discussões sobre Adorno, Deleuze e Guatarri. Procurou incentivar a leitura crítica e a reflexão.

André Mol veio compartilhar sua experiência em luz para dança. A versatilidade para incluir variedades de especialistas e multiculturalismo torna o curso da SP-Escola de Teatro muito especial e dinâmico.

Guilherme Bonfanti procura encaminhar os alunos para fazerem estágios com light designers em empresas especializadas em iluminação. Ele reconhece que a figura do estagiário traz algumas preocupações para grande parte dos iluminadores, pois “eles não estão acostumados a falar sobre o trabalho deles. Eles não têm uma reflexão sobre o trabalho deles”⁶⁵. Cria-se um impasse que apresenta alguém querendo aprender com outro que não consegue compartilhar o conhecimento de forma objetiva. Mas essa experiência com o profissional é importante para o aluno, na visão de Bonfanti, que entende ser necessário ao aluno de iluminação estagiar em três frentes: junto à empresa, junto ao light designer e nos teatros. Com a primeira, vai poder tomar ciência da variedade de equipamentos e de seus manejos e utilizações. Com o segundo, terá a oportunidade de conhecer o projeto, pensar a luz e discutir a criação. No terceiro caso, com a entrada e saída de diferentes espetáculos, poderá verificar as distinções e enfrentar as diferentes situações estéticas. O tempo de estágio nessas frentes foi estimado em dois anos.

Fátima Freire foi à SP-Escola para ter uma discussão com a gente sobre o lema que temos de que artista é que forma artista. Nós não somos pedagogos... E ela derrubou por terra, acabou com a gente dizendo que temos sim que estudar pedagogia, porque enquanto é uma escola você está ensinando. Então se a gente não se aprofundar na questão pedagógica, o nosso projeto não irá para a frente, porque vamos nos deparar com questões que não saberemos como lidar.⁶⁶

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

A elaboração da Pedagogia aplicada às necessidades dos cursos voltados à iluminação começa a ter um consenso positivo. A fase de aprendizes na órbita do mestre é uma coisa que ficará lá no passado a médio prazo. Nestes tempos, com a ampliação de possibilidades, com os coletivos na cidade de São Paulo trazendo especialistas de todas as áreas do teatro para seus cursos internos de formação, evidencia-se a necessidade do apoio pedagógico.

A Pedagogia para a prática e a estética da luz trará enormes ganhos na construção de uma sistemática para ampliar o ensino nesta área. É imperioso que os professores de teatro, atuantes da área teatral e pesquisadores repensem suas formas de atuação (ICLE, p. 82-83). As preocupações pedagógicas entre os profissionais interessados da área teatral proporcionam o avanço do conhecimento e afastam o perigo do artista envolto em seu casulo, longe do compartilhamento das experiências práticas e da formação teórica.

A ampliação dos conhecimentos para os alunos está incentivada e abrigada no Portal SP-Escola de Teatro, com página oficial na web⁶⁷. Trata-se da *Teatropédia-Enciclopédia Visual das Artes do Palco*, contendo vasto material específico dos segmentos do fazer teatral e da teoria, em contínua expansão. Pode-se consultar o histórico de peças, currículos de importantes profissionais de teatro, espaços teatrais, pesquisadores e produtores entre tantas outras especificidades. O endereço eletrônico é <http://www.spescoladeteatro.org.br/>.

A vantagem deste portal é clara: permite que a escola amplie sua função social e pedagógica. Os interessados, estejam eles em qualquer parte do Brasil ou do mundo, podem ter acesso a um conteúdo vasto, significativo, que auxilia o crescimento profissional prático e estético.

Na seção PAPO DE TEATRO, há arquivos importantes com opiniões e considerações de profissionais do teatro em diferentes áreas. Citamos alguns, entre tantos, com grande experiência: Flávio de Souza, Renata Zaneta, Eliana Fonseca, Rudifran Pompeu, Rubens Ewald Filho, Bete Coelho, Gerson Esteves, Sérgio Ferrara, Jairo Mattos, Sérgio Roveri, Henrique Stroeter, Ênio Gonçalves, Graça Berman, Patrícia Gaspar, Iacov Hillel, Roberto Alvim, etc. Já no chat BATE-PAPO

⁶⁷ Foi criado inclusive um aplicativo para tablets e telefones móveis. Conteúdo disponível em <http://www.spescoladeteatro.org.br>.

ON LINE, os convidados discorrem sobre temas de sua especialidade, com a participação de perguntas do público. Alguns dos profissionais que participaram: Nelson Baskerville, Hugo Possolo, Ingrid Koudela, Maria Lúcia Pupo, Flavio Desgranges, Alexandre Mate, Sérgio de Carvalho, Luiz Fernando Ramos, Ivan Cabral etc.

A Pedagogia, assim, assume um papel de vital importância para a formação do técnico e do artista teatral em luz. Entre suas funções está a de sistematizar e organizar o conhecimento a ser aplicado. Considerar uma matriz de disciplinas essenciais para os estudos parece ser o caminho, tanto para o ensino técnico como para o universitário. Não se pode perder a oportunidade de registrar como iniciativas positivas as oficinas desenvolvidas pelos coletivos paulistanos. É uma outra forma de exercitar a prática do aprendizado de um conteúdo tão importante como a iluminação teatral.

2.3 LUZ COMO APRENDIZADO TÉCNICO E ESTÉTICO

E dentro de comunidades e favelas não dava para ter um cabo de 100 metros passando por uma rua ou coisa assim, então a gente desenvolveu uma mesa iluminação de 12 volts criada com componentes de carro, com botões meio liga/desliga. Não tinha dimmer na época em que fiz o projeto. Era iluminação de carro que a gente usava. Então eram faróis de milha adaptados em canhões para poder focar melhor.⁶⁸

Marcos Silva Gonçalves, de pseudônimo artístico Quinho Gonça, atua no Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes como iluminador e técnico de luz. As características do seu grupo teatral implicaram soluções nas quais foi necessário adaptar e até criar condições técnicas específicas para a operação dos espetáculos. A atuação do Dolores em espaços abertos e outras situações possibilitou o aparecimento de dificuldades para o desenho do espaço cênico. Notadamente as ações junto ao Movimento dos Sem dos Terra fizeram surgir equipamentos diferenciados.

No espetáculo *Sombras, Noite, Dança e Incêndio* havia a necessidade do deslocamento entre as cenas em extensões maiores que 100m. Então, para eliminar o incômodo de cabos tão amplos, criou-se um carrinho de transporte onde se acondicionou uma bateria de voltagem 12, usada originalmente em automóveis. Quinho, que também trabalha como técnico de telefonia foi até a fábrica de baterias para pesquisar soluções para o seu projeto. Estudou as questões da amperagem e de como organizar uma distribuição de refletores adaptados.

Eu usei relê de carro porque ele segura a carga e não deixa derreter: ele reduz a carga, segura a carga e aí não deixa derreter os pinos e os cabos. Eu estudei com o eletricitista do meu carro, com o eletricitista do fabricante e com os técnicos do fabricante da bateria que eu comprei. [A pergunta era] segura ou não segura? Fui até a fábrica para falar assim: eu preciso de oito lâmpadas ligadas durante uma hora, o seu equipamento segura? Porque tem uma amperagem de 1200 nominais, só que de pico, não de contínua. Eu não sabia se segurava tal amperagem de uma hora nas 8 lâmpadas, então a gente foi lá colocou 4 lâmpadas durante 5 horas para ver se segurava.⁶⁹

⁶⁸ Entrevista com Marcos Silva Gonçalves (concedida em 22 out. 2011).

⁶⁹ Idem.

Os refletores criados com lâmpadas de farol de milha acondicionados nas carcaças de canhões usados para lâmpada PAR traziam alguns inconvenientes devido à distância, não permitindo fazer focos. O limite do espaço iluminado por luz difusa resultava em um desenho muito impreciso.

Eu tinha uma lata que não era de Nescau, era um pouco menor: era de um biscoito que a minha mãe tinha ganhado. Eu cortei o fundo e encaixava certinho o farol. Então, como encaixava, aparafusei em volta e fiz um “PIMBIM”.⁷⁰

Em situações onde o espaço era menor, e não havendo possibilidades de reduzir ou aumentar o foco por carretilhas, a solução foi recortar latas comuns redondas ou de formato quadrado com o corpo mais reduzido. Segundo Quinho, algumas dessas adaptações funcionaram bem até como uma espécie de derivação para a função de PIMBIM, trazendo para os atores e técnicos a vantagem de caminharem com a luz.

É um espaço muito grande. Tem a iluminação do morro, a iluminação frontal aqui - sendo que o que a gente podia fazer aqui era usar tripé. Só que aí o tripé fica com uma altura de 3 metros, até o público dá sombra. Como utilizar a iluminação no meio do público? A iluminação no meio do público também depende da quantidade dos que aparecem. Muitas vezes parte da iluminação é engolida pelo enorme número de pessoas presentes⁷¹.

O Dolores apresentou *A Saga do Menino Diamante - uma ópera periférica* em sua sede no Centro Comunitário Desportivo na Cidade Patriarca, Zona Leste de São Paulo (DOLORES, 2011). Na última temporada, em 2011, foram acrescentados alguns materiais como mesa de luz, refletores PCs e um Elipsoidal em virtude dos recursos da lei de Fomento. Contudo, devido às dimensões do espaço aberto no local onde foi apresentada a peça, algumas funções da iluminação como a contraluz, por exemplo, não puderam ser usadas. A maior parte da iluminação era frontal em direção ao morro de terra vermelha.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ O espetáculo *A Saga do Menino Diamante* tem reunido aproximadamente 300 pessoas por apresentação. O público acompanha a trajetória dos atores e se posiciona muitas vezes em lugares que dificultam a operação dos equipamentos. Nas últimas sessões, o Coletivo Dolores Boca Aberta usou cinco tripés para poder elevar a posição dos refletores e conseguir dar melhor ganho para a iluminação. Prêmio Shell no ano de 2010 (ENTRETENIMENTO, 2011), a peça esteve em cartaz em sua sede, com reapresentação nos sábados de outubro de 2011. Com chuva, o espetáculo era cancelado por acontecer em espaço externo. Houve apresentações completas na 1ª e 3ª semanas. Na 2ª o espetáculo foi cancelado e na 4ª apresentado só até mais ou menos a metade, quando foi interrompido por um temporal de primavera

Na primeira cena, era servido ao público café em canecas de lata, em um ambiente à luz de velas. Elas ficavam dentro de vidros usados para embalar alimentos industrializados. A cenografia inicial constituía-se de uma palhoça do interior com músicos tocando enquanto as pessoas iam se aglomerando para o começo do espetáculo.

Os atores portaram lanternas em vários momentos. Havia uma fogueira que era aproveitada esteticamente na peça e ao mesmo tempo servia para preparar o caldo que seria distribuído ao público no final da primeira parte⁷².

Um giroflex, desses que alertam sobre a saída dos carros das garagens de prédios, foi usado para simbolizar a repressão policial. Esse equipamento, instalado dentro de um capacete de segurança e usado por um dos atores, era alimentado eletricamente por uma bateria do tipo nobreak, utilizada em equipamentos de informática. A luminosidade emitida, girando em cima do capacete, e a sonoplastia das sirenes criaram o clima de terror sugerido pela invasão da favela pela polícia.

Trabalhando com iluminação, eu entro nessa coisa que é muito importante: entender a iluminação - às vezes em outros grupos, nas escolas, nos espaços. Para muitas pessoas, a iluminação parece ser uma coisa que não faz parte do espetáculo. Eu acho que ela é muito importante, é o que dá o clima, que dialoga com o espetáculo. Não é simplesmente ligar a luz para o pessoal ver o ator. É uma linguagem(...)⁷³

A preocupação estética com o uso da luz faz parte do cotidiano desse iluminador. Ele entende que há necessidade de se usar a pontuação da luz para estabelecer a condução do ritmo narrativo dos espetáculos. A luz, enquanto linguagem, ajuda a contar a história ou mesmo acentuar os momentos próprios para o distanciamento necessário à opção de cada trabalho.

Quinho Gonça busca alternativas para a luz de cena do coletivo, que tem poucos recursos em equipamentos. Prefere as mesas analógicas às digitais, pois gosta de poder fazer as mudanças manualmente, visto que acha importante fazer a operação da mesa de luz - tarefa que divide com Eugênio Bojocovic.

⁷² Segundo Quinho, a segunda parte do espetáculo se dava com a festa de convivência entre o público e os atores.

⁷³ Entrevista com Marcos Silva Gonçalves (concedida em 22 out. 2011).

Há algumas cenas com utilização de lanterna em um momento em que acontecem blackouts. Cada um dos atores tem uma fala e faz a encenação com lanterna. Ficam eles mesmos se iluminando, indicando a trajetória do espetáculo. Vão na frente para deixar bem indicado, como iluminação de lanterna, para acontecer uma cena grande, que é feita só com essa iluminação projetada nas pessoas.⁷⁴

Eugênio, durante a entrevista, estava preocupado com a montagem da iluminação e com o exame do ENEM que iria prestar logo cedo no dia seguinte - ele pretendia prestar vestibular para arquitetura. O espetáculo tinha uma duração longa, podendo terminar após o metrô fechar. Ele precisava pegar o transporte antes da meia noite e meia. Para o público em geral, o Coletivo Dolores utiliza uma estratégia eficiente, proporcionando uma festa após a apresentação⁷⁵, que acaba depois das quatro da manhã, quando reabre a Estação Patriarca.

Eu sou técnico formado, técnico eletromecânico. Eu fiz escola técnica e a minha formação de trabalho, antes de vir para o Brasil, foi sempre na indústria automotriz. Eu trabalhava em engenharia de projetos industriais, totalmente diferente desta área, embora eu já tivesse uma formação técnica de trabalhar com eletricidade. Mas o trabalho na indústria é uma etapa da vida que ficou longe. Hoje geralmente trabalho como freelancer da iluminação.⁷⁶

Quando Bjocovic veio da Argentina, não sabia nada de luz e fez um curso de iluminação no Teatro Sérgio Cardoso com “o Sr. Cruz”, cujo primeiro nome ele não lembra. Começou seus trabalhos na Cia. Le Plat de Jour como operador de espetáculos infantis. Depois veio a conhecer integrantes do coletivo Dolores Aberta Mecnatrônica de Artes. Passou a colaborar na operação dos shows musicais deles. Em seguida, trabalhou diretamente para o coletivo.

Uma peça importante foi *Insônia de Antônio*, que anteriormente foi o segundo ato da *A Saga do Menino Diamante*. Depois desse ato, a encenação se dividia em dois grupos... Uma cena onde as pessoas se excluíam em um ato interno. E outro ato externo que era sobre pessoas que chegavam para a inauguração de um condomínio. No começo deste ano, foi encenado o segundo ato interno, que teve o nome *Insônia de Antônio*. Foi um trabalho interessante de pesquisa em cima de iluminação. Foi

⁷⁴ Entrevista com Eugênio Bjocovic (concedida em 22 out. 2011).

⁷⁵ O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecnatrônica de Artes propõe a festa como sendo o segundo ato da peça *A Saga Do Menino Diamante - Uma ópera Periférica*. É a oportunidade de se conversar sobre o espetáculo, sobre teatro, sobre política, cantar, dançar e celebrar o encontro com as pessoas. Serve-se ao público o famoso caldo doloriano.

⁷⁶ Entrevista com Eugênio Bjocovic em 22 out. 2011.

importante trabalhar assim também: eu me senti com muita liberdade em um grupo amadurecido.⁷⁷

O trabalho de Bjocovic no coletivo extrapola para outras funções. Todos compartilham muitas outras atividades além de suas especialidades. Isso é uma rotina para “Os Dolores”, como são conhecidos os participantes. Ele entende que o trabalho da luz fica sempre muito corrido, pois sempre há a necessidade de apoiar as outras necessidades do espetáculo.

E as pessoas veem que tem alguma coisa chegando. Ou é uma trupe, ou é uma espécie de um circo. Durante o dia o que fica mais é esse jogo com a música, com a voz, que é o que a gente tem de mais forte. Mas à noite, eu acredito que tenha mais contribuições esteticamente devido à luz.⁷⁸

A Cia. Antropofágica estendeu sua pesquisa cênica para fora do Espaço Pyndorama. Criou uma solução interessante com a construção da Karroça Antropofágica, parte do seu projeto⁷⁹ para a Trilogia sobre a história do Brasil. Para Renata Adrianna, a utilização de luz nos eventos teatrais à noite torna a Karroça mais chamativa em termos de público. Porque, além da divulgação feita, que traz pessoas, existe aquele público que vai se agregando de acordo com a passagem da carroça. O acréscimo da iluminação permite uma melhor edição das cenas – ao mesmo tempo que de dia isso se dá de outras formas, muitas vezes imperceptíveis.

Para a Antropofágica (PYNDORAMA, 2012d), a Karroça mantém um diálogo com a cidade. Exerce a discussão encontrando subsídios para alimentar a proposta artística e social do grupo. Sempre os encontros trazem revelações e conhecimentos inesperados. Verifica-se uma troca muito vital entre todos os envolvidos. É uma retomada dos vários entendimentos sobre a história do Brasil. Revolve-se, então, a poeira sobre os fatos removidos ou escondidos intencionalmente pelas elites interessadas.

Deison Saraiva⁸⁰, mais conhecido como Tomate Saraiva, fez tentativas para adaptar lâmpadas fluorescentes compactas em carcaças de refletores PCs. A ideia era

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Entrevista com Renata Adrianna (concedida em 14 fev. 2012).

⁷⁹ Projeto feito pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

⁸⁰ Neste caso trata-se de uma experiência feita para o espetáculo **Um Lugar que eu nunca tive**, direção de Edson Moreno (EHTOBI, 2009). Deison Saraiva também desenhou luz pela Cia Pessoal do Faroeste.

aproveitar o sistema do antigo PC para substituir as lâmpadas incandescentes e de intensidade muito forte pelas lâmpadas frias. O motivo estava na proposição de uma cena sugerida pela direção do espetáculo.

Acontecia uma cena - a direção foi do Edson Santana - e nós tínhamos na cena o marido que fazia amor com a mulher sem ela querer - sem querer não, ele forçava a mulher a fazer amor sem que ela quisesse. O diretor queria que a luz da cena fosse uma luz suave, mas a minha visualização da cena - e também de pessoas da plateia que chegaram a essa conclusão em bate-papos que tivemos - era diferente: mulher fingia estar morta para que o marido perdesse o interesse sexual.⁸¹

O iluminador entendia que havia uma violência sexual por parte do marido e quis montar dois planos de luz para demonstrar isso. No primeiro ponto, a luz mais quente mostraria o tom de pele dos atores e evidenciaria vida; no segundo ponto, um pequeno foco de luz fria mostraria o tom desbotado e o clima infeliz. A ausência de vitalidade, como se a mulher quisesse estar morta durante a relação forçada, ficou acentuada pela luz fria condicionada pelo foco.

O que se manteve do equipamento original foi a lente, o corpo e o carrinho. A modificação em si, na verdade, foi apenas a troca do bocal da lâmpada AT 19 para uma lâmpada incandescente comum de bocal E27. Isso para utilizar a própria lâmpada lá dentro. A modificação em si foi só isso. Conseguia-se ter o fecho de luz quando o foco estava fechado ou quando o foco estava aberto. Você tinha aquela amplitude de luz como se fosse um PC comum, só que com aquela diferença de potência das lâmpadas. Era muito bacana por utilizar uma lâmpada fria - e na época ainda não tinha essas lâmpadas frias com reatores dimmerizáveis. Eu sempre a utilizava a 100% de potência nesses experimentos. Acabei utilizando fumaça para ver como a luz se comportava e era muito bacana, porque com os refletores pendurados com os focos fechados apontados para baixo, eu tinha uma sensação de visualização próxima dos Moving Lights. A cor da luz estava muito próxima.⁸²

Tomate Saraiva dirigiu a peça *O Abatedor*⁸³ para a Cia. de Teatro Caixa de Nozes de Suzano-SP (BRITISH, [20-?]). Trata-se da história do funcionário de uma empresa de abatedouro de animais, que aparentemente leva uma vida pacata, mas por trás de sua solidão, existe um terrível serial killer. A trama apresenta situações macabras do tipo “qual a carne que você se parece?”. Neris, a personagem, compara a carne dos animais com a carne de suas vítimas.

⁸¹ Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev. 2012).

⁸² Idem.

⁸³ O argumento era de Tomate Saraiva e Fábio Thomas (SUZANO, 2012).

O Espetáculo foi apresentado nos teatros da região de Mogi das Cruzes-SP. Mas a proposta do iluminador e diretor foi concebida para ser apresentada em quartos comuns de residências de pessoas ligadas ao grupo. A luz deveria estar o mais próximo possível do realismo para criar um clima de terror no público. Foram utilizadas lâmpadas comuns incandescentes dos próprios locais de apresentação, a luminosidade do fogão onde a personagem cozinhava, e um cordão com aproximadamente 100 Leds com potência de 1W cada.

A luz do espetáculo nada mais é do que uma lâmpada na casa da pessoa. E uma luz que fica na janela da casa onde a gente apresenta a peça. Tem a necessidade de ter essa janela que é um objeto muito importante dentro do contexto da peça. E no decorrer da história, o personagem tem uma coisa fantasiosa muito forte com o fogão.⁸⁴

O Led entrava como uma forma diferente de iluminar a cena e quebrava a luz realista que se tinha no ambiente. Com o blackout, o cordão luminoso era acionado dentro do forno do fogão estabelecendo terror (que tipo de carne o criminoso poderia estar cozinhando?). Segundo o iluminador, a emissão da luz de Led pelo quarto construía uma atmosfera cênica sobrenatural. O fogão apresentava um aspecto fantasmagórico.

Essa experiência como diretor levou Tomate Saraiva a entender melhor o papel da iluminação. Permitiu com os resultados obtidos que o profissional percebesse melhor as aplicações da luz no sentido do binômio direção/iluminação. Sua formação, tendo passado por um curso inacabado de artes plásticas na faculdade, teve também importância para o aprendizado da linguagem teatral. O iluminador estabeleceu muitas ligações entre as fontes de luz dos pintores e a luz cênica.

⁸⁴ Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev 2012).

2.4 ATORES E A LUZ CÊNICA

Olha não é assim... no Vertigem como a gente trabalha construindo tudo do texto à encenação...Então a gente trabalha muito em cima de Workshop de cenas...de personagens que são trazidas pelos atores. Então, nessas propostas que eles vêm trazendo, muitas vezes aparece luz. Muitas vezes eles mesmos já se viram lá e fazendo uma luz. Muitas vezes eles vêm pedir para fazer alguma coisa e aí é que começa o diálogo sobre a utilização daquele material que eles estão propondo para a cena.⁸⁵

Atores procuram conhecimentos sobre como trabalhar com a luz? E como esse conhecimento poderia levá-lo a uma maior integração com a linguagem do espetáculo? As gerações anteriores de atores tinham menos preocupação com a utilização da luz cênica. Talvez pela falta de oportunidade de aproximação da montagem técnica e da discussão estética dos trabalhos.

Hoje, os coletivos paulistanos oferecem muitas e diversificadas oportunidades de estudo e assim ampliam mais a aproximação de várias áreas do teatro. Bonfanti nota que a pesquisa dentro do campo teatral oferece-se melhor dentro dos coletivos. Nas produções consideradas para o teatro comercial isso já não acontece com frequência. Os elencos e os trabalhos têm tempo determinado e se dissolvem ao final.

Acho que grande parte dos atores se interessa sim, mas tem alguns que não se interessam. Às vezes depende da geração. Eu acho que cada vez mais as pessoas se formam como pessoas de teatro, inclusive exercem várias funções: ator dirige ator, todo mundo faz dramaturgia e existe um interesse cada vez maior em entender todos os instrumentos de construção do espetáculo.⁸⁶

Cibele Forjaz lembrou na entrevista para esta pesquisa que os estudantes do CAC e os e os jovens atores da EAD trabalham muito com a troca de projetos entre eles. Procuram aqueles que estão fazendo direção, cenografia, iluminação, figurinos e, então, há um intercâmbio muito grande. E o fato de a disciplina de iluminação aproximar esse conhecimento de todos, independente da área de interesse inicial, facilita bastante o surgimento do interesse e do aprendizado.

⁸⁵ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

⁸⁶ Entrevista com Cibele Forjaz (concedida em 22 mar. 2012).

Transitar por todas as áreas possíveis do teatro ajuda a compreender os instrumentos da construção cênica. A função do ator em cena é primordial para a leitura do espetáculo pelo receptor. Torna-se importante entender como funciona a luz, como ela preenche o espaço ou diminui suas dimensões, e como ela pode ter outras funções importantes para contar a história da cena. O ator não precisa tornar-se um técnico, necessariamente. Mas não pode prescindir do conhecimento sobre a luz cênica para expandir a sua qualidade de interprete.

Aconteceram casos de cantores de ópera cantarem suas árias inteiras com a luz iluminando da barriga para baixo, de frente ao peito - um passo à frente e ele estaria absolutamente iluminado. Tem atores que tem muita dificuldade com esse convívio, de raciocinar em cena, de perceber de onde vem a luz. Eu acho que para mim são atores que entram muito rápido em cena, que vão muito rápido para a cena.

São atores que têm pouca experiência, que trabalham há pouco tempo. Quando é um ator mais experimentado, esse diálogo é muito mais tranquilo, você chega para a pessoa e diz: “olha, a luz está vindo daqui da direita, da esquerda, então se você virar para lá, você vai ter uma qualidade de luz”. Eu vou para a cena, mostro para o ator como pode ser. Mas em geral esse diálogo acontece muito dentro do Vertigem e nos outros trabalhos nem sempre isso ocorre.⁸⁷

As falhas técnicas de posicionamento com as fontes de luz vão além das questões de marcação. Muitas vezes envolvem até diretores com menos noção da “linguagem estrutural e estruturante da cena contemporânea” (SIMÕES, 2008, p.226). Iluminar está longe de ser uma lâmpada ligada em cena. Como trabalhar plasticamente com a luz dentro do espaço cênico ou mesmo definir o espaço cênico através dela, parece estar ligado às questões de formação do profissional, estudo e experiência prática.

A experiência também é provedora da capacidade de se trabalhar com todos os elementos da cena. O trabalho do ator não pode imergir para uma profundidade subjetiva, que ignore as leis necessárias para a criação coletiva do trabalho teatral. A convivência de anos de trabalho pode permitir à maioria dos interpretes excelentes oportunidades para dialogar com os criadores da iluminação cênica. Tudo se aprende quando se torna necessário para as atividades exercidas pelas pessoas de teatro.

⁸⁷ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar 2012).

O exercício da cena com os instrumentos da luz abre infinitas leituras para a estruturação do resultado cênico. Ao ator possibilita a desmaterialização de sua forma com os procedimentos da anamorfose (PICON-VALLIN, 2008, p.105), quando o interprete tem sua imagem desconstruída e projetada diante de si. Ainda nas tentativas de avançar os caminhos, são apontados criadores que retiraram os atores do palco para, com o auxílio de suas vozes combinadas com o “jogo de luzes e sombras” (Idem, 2008), produzirem espetáculos em que a iluminação tem forte presença como linguagem interpretativa. Ainda outro exemplo clássico registrado por VIANA (2010, p.18) relata Appia deixando o ator na coxia e com uma projeção de luz e a voz do interprete criou a referência ao deus Eros. O público estava diante de uma personagem desmaterializada cujo único indício de matéria era a voz humana.

O Matheus⁸⁸ apareceu lá, era aluno da EAD e entrou no espetáculo como anjo. Ele era uma espécie de narrador, uma pessoa que conduzia a gente por aquele espaço, pelas cenas, e tinha que achar para ele uma solução de luz. A gente colocou no braço dele uma lanterna com lâmpada fluorescente, que foi o primeiro material não convencional que apareceu dentro do Vertigem. E então teve toda uma troca e um diálogo com o Matheus para ele aprender a usar aquilo a favor da cena, ora apagando, ora escondendo, ora colocando um braço como contraluz e um braço à frente como luz que ilumina o rosto, ora apontando, direcionando. Aí houve um trabalho que foi construído com o Matheus.⁸⁹

Em *O Livro de Jó* a parceria do ator com o iluminador apresentou soluções para as necessidades operacionais e estéticas do espetáculo. A linguagem para utilização de contraluz e introdução da luminosidade na cena foi conseguida com o suporte do corpo do ator, e de sua manipulação apurada e consciente. Aparentando uma simples funcionalidade, o recurso foi de extrema sofisticação, marcando a autoria competente e criativa de Bonfanti.

Matheus Natchergaele, ao trazer para a sua técnica de interpretação os recursos que a iluminação oferece, chamou a atenção do público para a materialidade da luz. A forma inusitada de apropriação daquela fonte aguçou a percepção de que a luminosidade ali presente fazia parte daquela dramaturgia cênica. Não é usual o público reparar na luz dos espetáculos, nem há obrigação de que seja percebida. Porém, a luz está implícita no conjunto da obra. O exemplo de que tratamos mostra

⁸⁸ Matheus Nachtergaele, ator em *O Livro de Jó*, 1995.

⁸⁹ Entrevista com Guilherme Bonfanti (concedida em 09 mar. 2012).

a importância assumida pela inserção das potencialidades do ator somada a de outros criadores, diretor e iluminador.

No Apocalipse, um ator usava uma cruz de luz, que era uma cruz fluorescente. Acharmos os filtros para diminuir a intensidade luminosa na plateia e nele, mas tivemos trabalho com ele para ensaiar a manipulação: como se posicionar, como tirar partido dessa luz que está iluminando, [perceber], de onde está vindo a fonte, por onde deveria andar, como ele andaria em direção à luz, o que acontece quando ele vira de lado... Então esse diálogo acontece bastante.⁹⁰

A prof^a Cibele Forjaz coloca a importância para o ator de ele perceber que contracena com a luz. Essa relação é parte do jogo teatral e completa-se com os outros elementos do espetáculo. É importante esse conhecimento para a realização da cena. A iluminação não precisa ser percebida pelo público diretamente, mas para os atuentes, essa consciência da origem é primordial.

Eu já atuei em uma peça que eu iluminei aqui no CAC, quando eu era aluna, e nesse momento eu achei que eu queria mais estar na mesa de luz do que em cena, porque de fato eu me interessei mais em estar fora de cena do que dentro... Eu não sou atriz, mas acho que um ator está na história, mas também tem um terceiro olho e sabe o que acontece com todos os elementos do espetáculo, então eu acho que o ideal do ator é saber de onde vem a luz que o ilumina e contracenar com ela, brincar, entrar na luz, sair da luz, relacionar-se com a luz.⁹¹

Forjaz ressalta que os atores que estão estudando e vão se formar em sua maioria estão interessados no aprendizado da luz. Perguntam, tiram dúvidas e procuram aprender para aplicar em seus trabalhos. Discutem a escrita da luz, os equipamentos, e a técnica nas aulas e com essa experiência com certeza irão fazer uso adequado da luz.

Eu acho muito mais interessante, principalmente em espetáculos de processos nos quais você consegue experimentar antes da estreia colocar refletor na mão do ator. E experimentar na hora com o equipamento. O ator acende ou você acende na mão dele e eu já fiz muito isso de ligar o refletor. Um AR, por exemplo, na mão dele, conectada numa extensão de acordo com a posição da cena. Posicionado em um canto ou posicionado em outro, durante os ensaios.⁹²

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Entrevista com Cibele Forjaz (concedida em 22 mar. 2012).

⁹² Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev. 2012).

Saraiva experimenta posições, cores e ângulos no processo com a ajuda dos atores. Muitas experimentações vão depois para a cena de acordo com a leitura do diretor, iluminador e atores. Essa inter-relação de áreas cria os vínculos para uma criação compartilhada: O ator traz a sua percepção e lida com as possibilidades da iluminação. O iluminador, por seu lado, capta esse material que passou também pelo ator para finalizar seu desenho de luz.

Eu acho que eles têm interesse⁹³. Eu percebo especificamente em alguns o interesse, mas fico com a impressão de que o processo deles é sempre tão intenso, toma os atores em uma proporção que eu acho que nesse espaço não surge o momento para isso. Acho que a forma como se dá o processo normalmente não abre para isso - estou falando, nas experiências que eu tive.

Turbiani observou situações em que se percebe que o maior aprofundamento do ator para com as aplicações e o uso da luz enfrenta as dificuldades características de ensaios para poderem se dedicar a assuntos que extrapolam a especificidade do campo da atuação dos atores. O ensimesmamento com a elaboração da pesquisa para as personagens e a construção das cenas de uma peça podem trazer um afastamento das outras funções teatrais. Talvez seja o caso de a direção estar atenta para esse estranhamento causado pelas vicissitudes dos ensaios.

Uma outra possibilidade seria promover alguns ensaios em que a luz esteja sendo esclarecida em suas linguagens e técnicas para a cena - entende-se aqui a técnica voltada para a interpretação: tempos e movimentos, deslocamentos com a mudança da luz no espaço cênico, consciência se a construção das atmosferas e dos climas são abstratos ou mais reais. Ao envolver o ator nessa dinâmica, o resultado se dará de forma mais inteira para ele.

Nos espetáculos, eu atuo e opero a luz com os outros dois meninos. No primeiro momento, é sempre aquela frase clichê: “procura a luz, você está na luz?”, essa é a primeira coisa. Mas depois vai mudando de figura, você vai buscando uma sensibilidade maior. Não sei como dizer isso de uma maneira concreta, porque parece um campo bem subjetivo. É algo quase que “de pele” para a gente que está ali no momento. [Por exemplo, alguém diz] “Talvez uma gelatina assim ia dar um clima, uma quebrada”. Você saiu de cena no meio do ensaio e subiu outro para a mesa, colocou-se a gelatina ali, testou-se... E então vai trocando até mesmo no intervalo entre uma cena e outra. Você pega alguém na coxa e fala: “Puxa, agora se fosse o

⁹³ Entrevista com Francisco Turbiani (concedida em 12 dez. 2011). O entrevistado refere-se aos alunos da EAD com os quais trabalhou em projetos de iluminação para suas montagens.

blackout...” Eu acho que isso seria interessante e então a coisa vai acontecendo.⁹⁴

Nas experimentações de Renata Adriana, iluminadora da Cia Antropofágica, acontece a possibilidade de trabalhar dentro da sede do coletivo. Consegue com isso mais tempo dentro do processo para exercitar jogos de luz e interpretação com os atores. A sua formação autodidata implica criações a partir da prática com embasamento teórico conquistado com suas leituras. Na peça *Entre a Coroa e o Vampiro*, que será estudada no capítulo 4, os dois operadores são também atores. Revezam-se durante as cenas, trocando as funções de atuação e iluminação. Quanto aos outros atores, verificou-se que participam desse processo de experimentos.

A especialização do ator como condição necessária para o seu melhor desempenho na cena deve considerar o aprendizado da luz enquanto história, aplicações e linguagem. Não se pede que ele se transforme em um operador ou iluminador. Isso são condições particulares de cada artista. Mas o conhecimento das funções da luz é importante para o trabalho do ator na cena.

⁹⁴ Entrevista com Renata Adrianna (concedida em 29 fev. 2012).

CAPÍTULO 3

GRUPO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL REDIMUNHO:

MARULHO, O CAMINHO DO RIO

3.1 TRAJETÓRIA

(Arquivo do autor).

VIRIATO- Igreja? Que igreja? Essa igrejainha titica aí?

OSMAR- Vosmicê tá encachaçado, tá bêbado! Não sabe o que tá dizendo...

VIRIATO- Seu padre! Essa igreja virou de costa pro povoado, o senhor sabe bem disso, num sabe? Onde já se viu uma igreja, a Casa de Deus, de costa pro povo? Uma igreja em que o povo tem de entrar pelos fundos

OSMAR- Bueno, Viriato! Não vou mais dar conta do que vosmicê tá falando e vou passar com o morto! Sai da frente que o povo de Deus pede passagem!

VIRIATO- Por aqui vosmicê não passa!

(Cena 7. Carpideiras. Dramaturgia de Marulho.)⁹⁵

O Grupo Redimunho de Investigação Teatral aponta um traço comum entre seus participantes: são atores em sua maioria migrantes. Vieram de diversas cidades do Brasil, desde as grandes capitais até as pequenas cidades do interior do país. Percebe-se no homem urbano uma grande desarmonia com as necessidades da vida contemporânea nos grandes centros (GRUPO REDIMUNHO, 2012c). Aquela paz do passado de homem do campo registra um material de memória que é a poética contida nas pesquisas deste coletivo. Essa estética de inquietude avança pelas lembranças do tempo como material para a cena.

A pesquisa de campo é uma característica bem definida no Coletivo. Nas caravanas realizadas na cidade de Andrequicé, distrito de Três Marias, na região central mineira, os artistas trouxeram sabores e cheiros e a convivência com a comunidade. A localização geográfica da cidade está dentro do universo ficcional de Guimarães Rosa, considerado pelo grupo como “seu mentor estético”⁹⁶. Embora Cordisburgo esteja mais próxima de Belo Horizonte, tanto ela como Três Marias e Andrequicé estão vocacionadas para bacia hidrográfica do Rio São Francisco. Pertencem à geografia ficcional de Grande Sertão: Veredas.

Seguindo um percurso repleto de “causos”⁹⁷, o grupo resolveu enfrentar o caminho do escritor mineiro em suas andanças pelos sertões. Essa ideia de buscar o cotidiano dessas regiões ocultas do Brasil fortaleceu o compromisso do grupo com

⁹⁵ *Marulho: o caminho do rio*; texto teatral de Rudifran Pompeu.

⁹⁶ Comentário no texto do site do Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

⁹⁷ Causos, expressão regional mineira.

o estudo desses rincões. A proposta estética ficou definida por todos, encaminhando-se para a construção dos textos que seriam montados a partir do ano de 2003.

Às vezes o público deixa coisas escritas no caderno de lembranças, eu fico pensando nisso... No espetáculo *A Casa*, por exemplo, acontece uma coisa muito louca, que é diferente: a pessoa vem assistir *A Casa* - às vezes ele tem 17 anos, 18 anos e é daqui de São Paulo, não viveu isso, na verdade são coisas que ele ouviu da mãe, da avó, é o imaginário que está ali ainda presente nele, mas que é herança do sítio da avó – sabe, eu acho que o brasileiro saiu da roça ontem, então esse imaginário ainda está muito presente nele⁹⁸.

Rudifran Pompeu refere-se ao processo do caderno de lembranças (*A Casa*) e ao das cartas (*Marulho*), em que o público pode deixar suas impressões. O Redimunho propõe-se a ouvir, ver, constatar, sentir, enfim, vivenciar sua própria pesquisa para então mergulhar no imaginário. Assim, traz a voz do interior, do passado que ainda resiste à tecnologia, para a cidade grande. Essa temática está presente em três importantes espetáculos realizados por essa trupe: *A Casa* (2006), *Vesperais nas Janelas* (2008) e *Marulho: o caminho do rio* (2011)(GRUPO REDIMUNHO, [20-?]e).

A investigação teatral acontecida por entre passeios pelas ruas de Cordisburgo e Morro da Garça ofereceu ao coletivo singelas surpresas. Perceberam um hábito dos moradores: suaves sonoridades de canções emergindo das janelas das casas. Brotavam como veios de água cristalina, saciando a sede de poesia do grupo. A moldura dessas janelas servia também para que através delas os moradores contassem muitas histórias. Muitos casos ou “causos”. Debruçar-se à janela foi um movimento que entrou na dramaturgia e realização de *Vesperais nas Janelas*.

O tributo à estética de Guimarães Rosa é feita pela lembrança que o grupo faz da famosa “comissão de vaqueiros”, em 1952 (GRUPO REDIMUNHO, [20-?]d), quando o escritor seguiu com os vaqueiros para o sertão. Os artistas do Redimunho, à sua maneira, foram de forma semelhante fazendo uma espécie de trilha pelas localidades da região. Desta vez iam criando pelo caminho “janelas”, onde conviviam com as pessoas e emolduravam os retratos dessas personagens com suas histórias.

⁹⁸ Entrevista com Rudifran Pompeu (concedida em 21 dez.2011).

O Grupo Redimunho reúne atores provenientes de várias escolas de artes dramáticas. Há integrantes que se formaram na Unicamp, no Macunaíma, no Célia Helena, no SP-Escola e na EAD (Escola de Arte Dramática de São Paulo). O elenco desenvolve constantes ciclos de estudos, aprofundando autores já conhecidos e incorporando outros. A busca dessa revisão se dá pela necessidade de novas referências para o projeto de criação. Entre eles podem ser citados Walter Benjamin, Bachelar, Tennessee Williams, Patativa do Assaré, Ariano Suassuna, Gorki, Brecht, Graciliano Ramos e Ibsen.

A ideia do grupo, fundado em 2003 pelo seu famoso Núcleo Duro (dos quais fizeram parte os atuais membros Rudifran Pompeu, Izabela Pimentel, e os ex-membros Renata Laurentino e Juliana Fagundes), foi a de buscar novos desafios, sentimento premente em cada um dos atores do grupo. (GRUPO REDIMUNHO, [20-?]d)

O grupo tem uma grande preocupação com a preparação continuada de todo o elenco. A vocação da pesquisa é um traço forte do coletivo. O desenvolvimento de várias oficinas temáticas internas contribuiu muito para o aprimoramento técnico de todos. Em 2006, o grupo teve o seu dramaturgo e diretor Rudifran Pompeu premiado com o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de Melhor Texto por *A Casa*. Ainda nesse ano, foram contemplados com o Prêmio de Fomento da prefeitura de São Paulo. Em 2011, receberam novamente o APCA de melhor Texto. Prêmio dado ao mesmo dramaturgo por *Marulho, o caminho do rio*.

Luís Aranha foi indicado para o Prêmio Shell de melhor direção musical de 2011. Ainda nesse ano, o grupo recebeu o Prêmio CPT 2011 (COOPERATIVA, 2011) pela melhor Ocupação de Espaço. Todas essas premiações foram resultado do espetáculo *Marulho*. Em 2012, pela Lei de Fomento, estão dando curso ao novo projeto: *Não precisa sobrar nada. O ator criador e a dramaturgia em movimento*. (GRUPO REDIMUNHO, [20-?]b)

A verdade é que mesmo os especialistas do teatro, acostumados a acompanhar a cena paulistana, se dividiram em relação ao nosso trabalho, criando uma espécie de debate sobre a dramaturgia e a encenação de *Marulho, o caminho do rio*, que não só foi indicado como ganhou vários prêmios na cidade de São Paulo.

A polêmica em torno de *Marulho* causou, em nós, um efeito imediato, que nos arrastou para uma reflexão sobre o que temos feito e sobre o que queremos enquanto artistas que participam, de alguma forma, da resistência e da luta por um teatro que não seja tratado como mercadoria. Estávamos vivendo as nossas contradições (GALDI, 2012; SOUZA, 2012, p.131).

A publicação *Por trás das Vidraças*, feita pelo Redimunho, coloca as inquietações do trabalho feito pelo coletivo. São depoimentos questionando a função do ator e demais trabalhadores do teatro nos tempos atuais. O retrato da pesquisa feita para a construção do espetáculo *Marulho* resultou nos primeiros reflexos da dramaturgia. As várias tramas internas ao corpo do texto deixam escancaradas as feridas do processo. A exposição dos participantes diante das situações enfrentadas misturou o plano real ao plano ficcional. Mas o próprio plano real transformou-se em outra ficção. Uma realidade dentro de uma ficção, assumindo as metáforas das contradições do coletivo.

3.2 DESENHANDO A LUZ COM FERRAMENTAS ARTESANAIS

O Coletivo do Redimunho e, principalmente, Rudifran Pompeu demonstram um traço muito interessante: mesmo tendo um preparo técnico excelente, procuram pesquisas que realcem a simplicidade de recursos. A explicação dessa preferência não poderia passar pela alegação de motivos financeiros. Percebe-se pela constância do discurso e prática que esses artistas fizeram uma clara opção pela singeleza poética de seus resultados.

No exemplo de *A Casa*, tem-se a utilização de lâmpadas pintadas à mão. O processo de elaboração é trivial; o resultado da aplicação na luz de cena, ao contrário é original. Rudifran Pompeu utilizou bisnagas de corantes apropriadas para tinta látex pva. Distribuiu os tons escolhidos, espalhando algumas gotas e labuzando levemente o bulbo da lâmpada. Em seguida “efetuou a queima” da tinta passando rapidamente o corpo da lâmpada pelas chamas de um fogão a gás. Esse processo permite inserir mais de uma cor no objeto. Veremos a aplicação da luz obtida na cena final da referida peça.

Outra preciosidade artesanal encontrada na pesquisa do grupo foi o uso de garrafas e recipientes de vidro com líquidos coloridos e iluminados em contraluz por velas. Ressalvadas as diferenças dos processos utilizados, poder-se-ia dizer que há semelhanças com experiências do passado. A técnica de refletores ancestrais, usando-se velas, remete talvez às criações renascentistas de Batista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara, criador dos primeiros refletores à luz de velas (SIMÕES, 2008, p.46). Outro cenógrafo, Nicola Sabbatini, inventou “cilindros de metal que descem e sobem com as velas” (Idem, ibidem) reduzindo ou aumentando a luminosidade.

A quantidade dos líquidos dentro dos recipientes na experiência do Redimunho determinava o tamanho das sombras coloridas que poderiam ser projetadas nos ambientes. A disposição da distância entre a fonte de luz e o vidro na experimentação de Pompeu indicaria talvez uma semelhança aos focalizadores dos PCs e Frenéis. Bem próximo do princípio de deslocamento interno das lâmpadas nos refletores fabricados no século XX.

Em quase todos os quartos eram produzidos climas ambientados em atmosferas, causando choques visuais, pegando desprevenido o momento de apreensão do receptor.

Há o recurso de luz natural, aproveitada na cena do salão do casarão - talvez apropriação accidental. A janela, propositadamente aberta, permitia a entrada de luz em noites de luar. Esse fenômeno foi visto com evidência em uma das apresentações da temporada de 2012. As condições atmosféricas mostravam um céu com poucas nuvens e a luminosidade do centro de São Paulo não conseguiu interferir e poluir a claridade emitida pelo reflexo da lua. O resultado foi que as cenas naquele espaço aconteceram com uma simbiose poética entre luz natural e luz artificial. Houve uma alteração na cor luz proveniente da lâmpada incandescente dando ao ambiente uma leveza equilibrada por uma contraluz enlustrada.

O diretor Rudifran Pompeu recusou a denominação de iluminador para a luz de A Casa. As soluções foram encontradas mais para pontuar a criação da dramaturgia que propriamente resolver a iluminação do espetáculo. Mas ao fazer com que a história fosse contada com as intervenções e edições proporcionadas pelo tipo de iluminação utilizada, realizou um importante e criativo campo de luz.

A introdução do uso da pastilha de Led na cena do mágico deu um contraponto sutil na utilização dessa nova tecnologia, parecendo o cintilar de um vagalume, essa luz ficou bem discreta, não se podia perceber qual o equipamento que a produzia. Era mais uma solução para auxiliar o trabalho do ator que não tinha experiência em ilusionismo. O diretor, que tem formação em artes mágicas, entendeu ser melhor utilizar aquela emissão de luz para facilitar a manipulação e caracterizar melhor a personagem.

3.3 A LUZ COMO ELEMENTO DRAMATÚRGICO E CENOGRÁFICO

(Arquivo do autor).

No quarto espaço da cenografia de *Marulho, o caminho do rio*, foi criado o “liso do suarão” (GRUPO REDIMUNHO, [20-?]d). O iluminador refere-se a uma paisagem tendendo para o nordeste de Minas. A cor é fundamental para situar a ação dramática no contexto da temática. A tonalidade das paredes e a areia espalhada pelo chão do espaço cênico completam-se com uma luminosidade intencionalmente solar. Como em *A Casa*, a direção envelhece o espetáculo com os matizes da luz para poder trabalhar tempos ficcionais do passado. A gradação da cor indo para o âmbar em várias intensidades produz sensações de mudança temporal.

Gazotti criou uma estrutura para a luz geral apoiada em refletores usando lâmpadas halógenas ímpares⁹⁹. Usando difusores nesse tipo de equipamento, ele conseguiu homogeneizar a distribuição da luz passiva para poder então, por meio de mudanças de intensidades, conseguir trabalhar a luz ativa pontuada com outros recursos. Não há refletores PCs (Plano Convexos) para produzir focos. O iluminador utiliza facho de luz proveniente dos Pimbins e das lâmpadas dicróicas instaladas em pequenos corpos de refletores usados para iluminação de instalações artísticas. O diferencial para se obter um resultado interessante e criativo está na combinação da operação de luz com a aplicação desses facho dentro de gradações da intensidade aplicada no conjunto das lâmpadas.

Esses facho de luz fazem toda a diferença para a criação dos climas necessários para o desenvolvimento das tramas. Quando o cenário se apresenta em luz geral, há um quadro, emoldurado, segundo Gazotti, da referência da região por meio de combinações de incidência entre cor da luz e cor dos objetos distribuídos pelo espaço.

O Espaço Redimunho surgiu de modificações na arquitetura de uma garagem do prédio. Essa reforma terminou nos momentos finais da elaboração do espetáculo *Marulho*. A utilização de madeiramento e sobras de materiais usados durante as obras de alvenaria foram utilizados na cenografia de *Marulho*. O emprego de areia no chão possibilitou um grande ganho cenográfico realçado pela luz cênica incidente.

As lâmpadas dicróicas, ao substituírem a inconveniência de focos muito marcados, provocam percepções de diluição do real. Ou seja: fogem do que seria uma concepção realista da cena e, ao contrário, introduzem nesse tipo de aplicação de luz, realidades ficcionais fantásticas. Essa luz não marca, perpetua momentos passados. Evoca o imaginário das pessoas como instantes de fotografias perdidas no tempo. Amareladas como as areias do chão, areias do tempo.

A casinha ao fundo do cenário alterna situações também de capelinha ou igreja da vila de Andrequicé. Essa mudança de função é cambiada pela aplicação da luz. Ora

⁹⁹ Apesar das inconveniências estéticas que estas lâmpadas, já em desuso, causam, Gazotti conseguiu uniformizar a geral com a ajuda de filtros difusores. O arranjo cenográfico da areia espalhada pelo chão do espaço cênico resultou em uma solução de equilíbrio satisfatório para a iluminação.

quando ela ilumina a cruz no telhado da construção, ora quando a capelinha abre suas portas para revelar a visão do cego. Em outra cena, uma lâmpada PAR 36 de 150W (um refletor PC pode aceitar lâmpadas até 2000W) com difusor causa a incidência de luz em forma de fecho. Ressalta, sutilmente, a saída da mulher com a mala e o guarda-chuva pela porta da casinha em direção à barca da travessia. Produzindo uma leitura de mistério dentro de uma noite densa.

Tem a barca chegando e ela chega com a Dona Maria. A gente tem que inserir essa luz no meio de uma noite, com a barqueira aguardando a mulher que vai no lugar da filha. Você tem uma luz que vem de frente, que é sustentada por uma pequena lâmpada PAR 36 de 150W, com um difusorzinho com uma gelatina 09 da Rosco e na lateral tem-se três PIMBINS que fazem um fecho de um azulzinho. No caso da morte, então, vamos pensar como o estado geral de ser aquela coisa árida são os ímpares que dão essa sensação [...] Refletores com filtros incidindo na areia, compondo com a cor da parede - e aí você tem toda uma uniformidade que remete ao sertão. A cor ali a gente pode definir, é aquela areia suja, a cor suja das paredes, que tem ali o chão. Tem aquele lavado¹⁰⁰ contra a luz de frente, feita pelos refletores ímpares... Dali entram todos esses recursos que não são convencionais, que são as lâmpadas dicróicas, mas em termo de sequência a gente tem a cena dos Eres que é feita com dicróica.¹⁰¹

O Redimunho compôs luz e cenário com uma apropriação uniforme das cores das paredes e da areia espalhada pelo piso do quarto espaço. A luz foi desenhada com essa integração com o cenário criado para as referências do sertão mineiro. A cor criou a atmosfera de situações que não mudam, assim como o tempo que não muda na cena do delegado João e do passarinho Gabo.

¹⁰⁰ Referência à construção da luz geral do espetáculo.

¹⁰¹ Entrevista com Osvaldo Gazotti (concedida em 09 fev. 2012).

3.4 ATMOSFERAS DA LUZ

(Arquivo do autor).

A CASA. Cena 4. Salão térreo.

“É, era o Chininho, são os personagens da minha infância. Tanto é que a minha mãe, ao assistir, matou a charada, ficou falando para o elenco: “eu conheço esses meninos”. São personagens da minha infância.”¹⁰²

Considerando as dependências de um edifício não originalmente apropriado para receber montagens teatrais, percebe-se a peculiaridade de um lugar teatral não transferível para outro teatro ou ainda outro lugar. A peça foi concebida para esse local específico pelo dramaturgo. Pode-se dizer que a encenação escolheu onde

¹⁰² Entrevista com Rudifran Pompeu (concedida em 21 dez. 2011).

se instalar (PAVIS, 2010, p.141). E que apenas poderia ser representada em um prédio que tivesse características muito parecidas. O imóvel da Rua Major Diogo parece ter emprestado sua condição real como uma identidade única para a condição ficcional.

O Casarão do Restauro que está situado próximo ao centro da cidade de São Paulo é um imóvel tombado pelo Patrimônio Histórico. Lá foi montada *A Casa* na primeira temporada, em 2006, e em outras edições subsequentes (GRUPO REDIMUNHO, [20-?]a). A dramaturgia surgiu junto às características físicas do imóvel. Não havia condições de se utilizar a iluminação com equipamentos usados em salas de teatro. Qualquer PC ou Fresnel acabaria estourando a luminosidade, destruindo qualquer possibilidade de atmosfera. E isso nem foi tentado porque as ideias sobre a estética a ser empregada já excluía a possibilidade desses equipamentos.

O diretor e autor Rudifran Pompeu encontrou soluções de acordo com suas propostas de criação. O elenco trabalhou sob luminosidades provindas de fontes como velas, lampiões, lâmpadas comuns e refletores de jardim. Não há um só PC. Todas as instalações elétricas tiveram de ser construídas especialmente para o espetáculo. Retirou-se o risco do uso das instalações antigas, que ainda permaneciam com revestimento de pano. A nova instalação parte da caixa de luz do edifício, fazendo um percurso subterrâneo externo e entrando no imóvel sem nenhum tipo de embutidura em paredes. O dimensionamento das cargas elétricas está seguramente estabelecido, possibilitando garantia no manuseio da iluminação.

Foram encontradas soluções simples e originais para as lâmpadas usadas na iluminação das cenas. O Grupo Redimunho de Investigação Teatral pingou em suas lâmpadas pequenas gotas de guache ou de pigmento para colorir látex. Os pigmentos das tintas foram espalhados pelo corpo de cada lâmpada e depois suave e rapidamente queimados nas chamas de um fogão. As tonalidades conseguidas proporcionaram resultados de cor e temperaturas muito diferentes ao das similares coloridas por processo industrial.

O exemplo marcante da estética conseguida pelas lâmpadas pintadas acontece no final do espetáculo. Messias o personagem que retornou à casa de sua

infância - e naquela situação, relembra cenas de seu passado - não percebia que já estava morto. As outras personagens desse universo vieram recebê-lo para fazer a passagem. O Véio do Saco (ou Velho Sete Trouxas) faz a função de anfitrião do Portal¹⁰³. Sobre ele caiu uma tênue luz azulada que se espalhou nos outros personagens e em parte do público que estava em pé ao seu lado. Sobre Messias, no lado oposto, recai uma outra luz palidamente amarelada. A fonte dessas duas luzes parte de uma única lâmpada. Que foi adaptada de forma a criar essa sensação.

O uso das velas e dos lampiões em *A Casa* foi feito com muito cuidado por questão de segurança. Onde era utilizada luz de fogo, estava presente algum ator do grupo na função de contra regra, apagando a chama após a saída do público daquele compartimento do casarão. A movimentação técnica feita por todo o grupo não foi percebida em momento algum. Os controles de iluminação eram acionados com precisão de tempos muito bem marcados. As resistências (dimmers) espalhadas pelos diversos cômodos permitiram regular a intensidade da luz, provocando atmosferas e equilibrando o volume das sombras criadas pelo uso das velas.

¹⁰³ Véio do Saco, dentro do imaginário de *A Casa* faz a função de um ser que transita entre uma dimensão e outra , passando por uma espécie de Portal entre este mundo e o outro.

3.5 A LUZ CAMINHANDO JUNTO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

Cena do Curral. Segundo Espaço Cênico (arquivo do autor).

Josemar: Meu nome é Josemar... é Josemar. Eu acendo e apago vela pra toda alma boa que entrá nessa terra... Meu nome é Josemar... é o ajuntamento de dois nomes de resumida importância na minha família. José meu pai e Maria minha mãe...

Dramaturgia em *Marulho, o caminho do rio*.

Rudifran Pompeu, na sua condição de dramaturgo e diretor, não tem a princípio uma ideia da luz que irá usar no processo da construção do espetáculo. Primeiro surgem

possibilidades de cores, vindas na concepção e no desenvolvimento dramático das cenas. São primeiras impressões em que ele visualiza cores. Porém, elas não fluem ainda para uma luz. Não há nenhuma forma mais definida indicando o que usar como iluminação no momento em que escreve seus textos. Pode, por exemplo, relacionar uma tonalidade de vermelho com o figurino da personagem.

As pesquisas vão acontecendo durante o processo. Os atores trazem o material e a direção traz estímulos para a elaboração de uma imagem da cena, experimentando com a luz suas possibilidades como forma. Numa determinada etapa, torna-se necessário que os ensaios sejam feitos com luz. Primeiro existe o período de captação de histórias na região do país onde o grupo tem seu campo de pesquisa. Em um projeto de um ano, trabalhar com a luz se dá lá pelo terceiro mês.

Na direção dos trabalhos, Rudifran busca, junto aos atores e ao iluminador, trabalhar com o jogo de luzes e sombras. Gosta muito de envelhecer o espetáculo, procurar poeticamente os tempos sugeridos por sua própria dramaturgia. Mas o processo é realizado através da condição de erro e acerto, e isso acontecerá quantas vezes for necessário, em uma busca incessante pela essência de uma luminosidade que corresponda a essa estética temporal. As velas e a luz do lampião remetem a esse envelhecimento. A condição da memória do tempo parado nas tramas do autor está ligada à concretude do uso desse tipo de iluminação. Na peça *A Casa*, o entrar nesses tempos dramáticos é feito através da simplicidade no uso desses recursos.

A busca do material que o grupo usou na elaboração de *Marulho, O Caminho do Rio* foi realizada por meio de anotações dos integrantes, gravações e fotografias. Ao longo desses procedimentos, o Redimunho coletou dados na cidade de Andrequicé, MG. Numa das viagens, descobriu-se um lugar muito especial que inspirou algumas construções de luz.

Em Andrequicé tem um lugar que a gente chama de Portal. Nós descobrimos isso juntos, na verdade. É uma rua que de repente fica mais estreita e vira uma estradinha com mato dos dois lados. A noite não se enxerga um palmo à frente do nariz. Mas você olha para cima é um céu fantástico. Tem um céu de enlouquecer. E aí a gente chamou de Portal.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Entrevista com Rudifran Pompeu (concedida em 21 dez.2011).

Dois atores deitaram-se no chão e puseram-se a olhar as estrelas e a falar sobre elas. Um deles jogou água no chão e criou um espelho refletindo o céu enluarado. Rudifran percebeu por aquele gesto que havia a senha para uma criação de imagem daquele momento. E isso foi possível pelo movimento deles. A contemplação evoluiu para uma improvisação e a partir disso foi possível criar a cena com velas no curral em *Marulho*. A presença das velas criou uma espécie de Portal. Elas compõem pontos luminosos e são como as estrelas do céu de Andrequicé. São velas que não se apresentam iluminando a cena, mas como cenografia, representando a luminosidade estelar daquele interior mineiro. A iluminação da cena se dá por sustentação com luzes dicróicas cruzando o reduzido espaço do cenário em ângulos opostos. Uma terceira lâmpada dicróica ilumina a santa, numa espécie de altar. Estabelece-se, então, um Portal para os mistérios do imaginário do sertão.

Para o diretor, não havia necessidade do reforço das lâmpadas dicróicas. A função das sombras das velas trazia o efeito esperado, segundo ele. Porém a luminosidade da cena estava muito baixa, o que resultava em um sombreado inconveniente. Mas a intervenção do iluminador Osvaldo Gazotti fez com que ele mudasse de ideia. Segundo o diretor, foi preciso que a luz fosse montada para que ele se convencesse. Houve um estudo claro sobre a incidência de luz e do direcionamento estabelecido por ângulos seguros pesquisados pelo iluminador.

Gazotti usa o termo “moldura” para cada cena iluminada. São imagens que ele buscou em sua infância, nas suas lembranças do interior em relação ao posicionamento da luz do sol, nos diferentes horários do dia e da ausência de luz conforme a noite vai chegando. Ele tem por hábito observar o pôr do sol e o surgimento das sombras da noite - é uma prática de olhar a luz na natureza. Entende que esse método amadurece o resultado de suas experimentações.

No caso da criação da luz da cena do curral em *Marulho*, o iluminador emprestou suas lembranças de menino na fazenda. Enquanto os atores e o diretor encontraram uma metáfora a partir do céu estrelado, Gazotti compôs com a luz do início do dia. O que parece uma contradição, passa pelo entendimento de que para as velas funcionarem como cenografia e como linguagem era preciso a correção da luz. E foi numa dessas “molduras” que o garoto no passado observou

seu tio ordenhando as vacas. Pegou, então, emprestadas essas recordações da luminosidade batendo em contraluz à posição de seu parente.

A montagem de *Marulho, o caminho do rio* se distribuiu por quatro espaços. O novo local da sede do grupo na Rua Álvaro de Carvalho era a antiga garagem do prédio. Teve uma transformação feita por um arquiteto amigo do coletivo Redimunho. A dramaturgia da peça foi ocupando cada nicho possível das novas instalações. E Gazotti identifica o propósito:

É o sertão, isso é um sertão - quando você pega todo esse material rústico e não fica em cima de um palco. É legal fazer essa observação principalmente para o espetáculo do Rudi. Tem uma coisa de instalação. Ele foi se instalando nesse espaço e a cada lugar em que o grupo foi criando as cenas, é onde acho que pegou. O único ponto que acho que me norteia na criação é a luz de instalação. E quando falo de instalação, eu falo das artes plásticas, da cor da instalação. Enfim, são aqueles cenários que viram arte dentro de uma obra. Enfim, aí tem uma característica muito forte, pois como é que você entra com luz nessas instalações? Foi com esses recursos não convencionais...¹⁰⁵

A criação da luz nas cenas da Lili, do Carteiro e do Ator se deu com o diálogo da iluminação estabelecida pela arquitetura do primeiro espaço. A luz do ambiente foi apropriada a partir de suas fontes instaladas e incorporada para a primeira cena. O espaço do real, como está nomeado na dramaturgia, serve para receber o público no bar do teatro. Ao iniciar-se o espetáculo, o espaço do bar torna-se o espaço cênico, misturando a ficção das personagens com a presença do público com marcações por entre as mesas.

A iluminação lateral das paredes foi concebida pelo arquiteto para o edifício, sendo acrescida de gelatinas para serem incluídas no desenho de luz. Luís Aranha, diretor musical, participa também como operador da luz. Coube a ele, na cena inicial, afrouxar algumas lâmpadas dos bocais para mudar e diminuir a luminosidade, intercambiando os planos da realidade e da ficção. Movimento esse que foi feito de maneira discreta e quase sem a percepção do público. A luminosidade resultante no ambiente provocou atmosferas de confissões ficcionais, introduzindo as questões dramatúrgicas.

¹⁰⁵ Entrevista com Osvaldo Gazotti (concedida em 14 fev. 2012).

3.6 O DIRETOR, O ILUMINADOR E O OPERADOR

A ideia inicial era criar esse cabaré com luzes menores (intensidade da luz). Já havia essa concepção, mas a partir do momento que entrou a música e teve a banda veio a necessidade dessa estrutura focada nela. Além desses, outros focos menores no palco central, onde já se desenvolviam as cenas... Então foi pensado antes da estreia é lógico, mas veio a partir de uma demanda artística musical. De uma proposta musical que foi colocada na cena. Então acho que esse primeiro plano¹⁰⁶ aqui é o único que tem de fato um diálogo com o espaço real. Porque ele já é um bar. É o entrelaçamento do espaço cênico com o espaço real.¹⁰⁷

A estrutura de iluminação presente nesse espaço tem a funcionalidade dirigida para iluminar o ambiente do bar onde recebe o público antes do espetáculo. A relação de aproveitamento não tem a ver com uma iluminação realista. A luz foi diminuída pouco antes do início da peça. Lâmpadas foram afrouxadas, outras colocadas, embora sem controle de luminosidade. O ambiente ficou confessional com as personagens introduzindo as pessoas na viagem ao mundo ficcional dos autores que deram suporte à dramaturgia de Pompeu. No capítulo 3.5 estas questões serão aprofundadas.

Luís Aranha não teve uma formação técnica anterior na questão de operação de luz. Osvaldo Gazotti, com sua experiência de iluminador e excelente domínio como operador, pode-se dizer que tenha sido o professor dele. O diretor musical de *Marulho* foi preparado para desempenhar essa função como se estivesse fazendo o papel de Operador. Diríamos que a forma como o processo se deu permite essa imagem.

Gazotti participou durante alguns anos como ator do CPT¹⁰⁸. Essa passagem pela função da interpretação no palco trouxe-lhe a visão apurada para a prática da iluminação. Dessa forma a preparação para Aranha operar a luz foi eficiente no sentido de ambos dialogarem a partir das necessidades da cena. O iluminador não estava passando instruções para um técnico distanciado da linguagem teatral. Estava aperfeiçoando alguém que participou de todas as etapas da montagem. E

¹⁰⁶ Primeiro de quatro espaços da encenação. O espaço do Bar oferecia alguma iluminação passiva que foi aproveitada e de certa maneira tornou-se ativa com as adaptações de Gazotti.

¹⁰⁷ Entrevista com Luís Aranha (concedida em 21 ago. 2011).

¹⁰⁸ CPT-Centro de Pesquisa Teatral, coordenado pelo diretor teatral Antunes Filho.

isso com absoluta certeza, foi um diferencial muito positivo. As apresentações mantiveram constância durante a temporada.

Os movimentos para a mudança da luz no espetáculo foram muito suaves. Não houve precipitações perceptíveis durante as diversas apresentações a que assistimos. A edição da iluminação do espetáculo recebeu um tratamento altamente profissional.

As questões internas de trabalho do Grupo Redimunho de Investigação Teatral contam com a participação de seus integrantes em várias funções. Existem diversas tarefas inerentes ao trabalho coletivo que extrapolam a questão artística. Há a manutenção do espaço, incluindo o bar, onde cada um assume encargos para o funcionamento geral do espaço Redimunho.

No livro *Por Trás das Vidraças*, edição do Redimunho (2012, p. 152-153), podem ser vistas fotos onde os atores, o diretor/dramaturgo e o diretor musical estão reformando e adaptando o edifício do futuro espaço físico do grupo. É um mutirão para realizar a alvenaria e a pintura. Talvez seja esse o melhor exemplo de como as coisas são feitas por eles. O suporte para o trabalho artístico passa por essas vicissitudes. A pesquisa e a prática ajudam na formação das pessoas.

Sabe aquele pigmento que você usa na tinta para dar cor? Usamos os tubinhos puros. Pega-se a lâmpada e passa um pinguinho. Não faz mistura, você passa direto. É o corante para látex. Você pega, chega no fogão e acende: queima rápido no fogo. O corante é baratinho em qualquer loja tem isso, custa alguns reais. Pode ser com guache, mas você só compra em papelaria e em fins de semana a papelaria nunca está aberta, então tem que comprar o corante na loja de materiais de construção. A gente pega uma gotinha e dá para pintar uma lâmpada inteira. Pega a lâmpada e queima com uma vela. Dá uma queimada para não ficar saindo fumaça depois quando você coloca para iluminar a cena. Porque ela fica esquentando como refletor novo que fica esfumaçando por causa da tinta nova. Fazendo isso, resolveu, e eu uso muito isso. E quase todas as cenas são com lâmpadas pintadas.¹⁰⁹

As experimentações se dão em todos os campos da atividade teatral desse grupo. Há um prazer estético nessas buscas remetendo a trupe às imagens dos alquimistas com seus laboratórios em procura da pedra filosofal. A metodologia da tentativa de

¹⁰⁹ Entrevista com Rudifran Pompeu (concedida em 21 dez. 2011).

acerto e erro está bem delineada na produção do Redimunho. Isso oferece muitas surpresas interessantes como essa das lâmpadas.

Gazotti não faz parte da trupe. Coincidentemente mora muito próximo à sede do coletivo. Ele encantou-se com as soluções de luz vistas em *A Casa* e em *Vesperais na Janela* (GRUPO REDIMUNHO, 2012f). Então, quando foi convidado por Rudifran Pompeu, aceitou com entusiasmo. O trabalho dentro do Redimunho sempre foi muito exigente. As questões envolvem a todos em um coletivo onde a maioria é basicamente composta de atores.

Não dá para ser paternalista e eu fui muito no processo de *Marulho*. Tivemos um período sangrento, de trabalho físico pesado na construção do galpão e, na minha cabeça, isso justificava o merecimento dos atores em relação às cenas, cenas que não estavam realmente boas. Mas paternalismo não combina com teatro. Quando se está em um coletivo como esse, é preciso atentar-se para as questões que ele propõe. Nosso discurso está muito ligado à nossa estética, às imagens potentes, às vezes maiores que o próprio texto. O ator que não tem questões está morto! Quando você tem questões você cresce. Não dá para fazer só o que te pedem (GALDI; 2012; SOUZA, 2012, p.72).

A readequação do espaço do Redimunho como nova sede do coletivo trouxe questões que acabaram dentro do próprio espetáculo. O envolvimento de todos com os trabalhos mais diversos trouxeram algumas descompensações para o resultado estético, segundo Rudifran Pompeu. Nessa autoavaliação, o diretor entendeu que apesar do sacrifício de todos não havia o porquê de contemporizar as questões estéticas.

Esse mesmo rigor estético com o trabalho dos atores foi utilizado pelo diretor para com o iluminador e o operador de luz. Toda a construção da luz foi questionada a cada cena. Não havia uma aceitação pronta para o que quer que fosse. Isso não era porque Pompeu não acreditasse no trabalho da iluminação, mas essa é prática constante do grupo. Gazotti teve de convencer a direção com experimentos práticos e demonstrações para apoiar suas ideias. Foi um processo rico, mas que enfrentou algumas contradições.

3.7. MARULHO: O CAMINHO DO RIO

Delegado Jão iluminado por lâmpada dicróica em uma espécie de aura mágica (arquivo do autor).

ROTEIRO

PRIMEIRA PARTE

PRIMEIRO ESPAÇO

Cena do bar

SEGUNDO ESPAÇO

Cena do curral

TERCEIRO ESPAÇO

Cena das Meninas

QUARTO ESPAÇO

Plano Real

Crise do Ator

Plano Ficcional

Cego e igrejinha

Eres

Enterro do boiadeiro

Plano Real

O Carteiro e a crise do Coletivo

O Carteiro diante da projeção

Homenagem à Janaína

Fim do Primeiro Ato**SEGUNDA PARTE****Plano Ficcional**

A Travessia de Teonila e Maria Barqueira

O Passarinheiro Gabo e o Delegado João

Plano Real

Lili e o retorno do Ator

Final¹¹⁰

A dramaturgia de Rudifran Pompeu estabelece dois planos: Plano Real, em que se desenvolvem os conflitos do Coletivo Redimunho e o Plano Ficcional, com cenas de personagens da região da cidade de Andrequicé, próxima ao universo literário de Guimarães Rosa. O espetáculo retrata de forma paralela duas tramas, demonstrando ficcionalmente as dificuldades e as crises do grupo ao criar cenas para uma peça através da pesquisa realizada no sertão mineiro.

¹¹⁰ Roteiro completo disponível em anexos.

O espaço cenográfico é ocupado por quatro locações: no primeiro espaço, na cena do bar, situam-se personagens dos dois planos, real e ficcional, diferenciados por monólogos aparentemente sem conexão. No segundo espaço acontece a cena do curral, na qual a personagem Josemar introduz a recepção no mundo místico da religiosidade não oficial do povo do interior. A cena é construída com recursos de luz para instalação¹¹¹. No terceiro espaço cenográfico, a cena das meninas apresenta-se em uma ocupação onde as lâmpadas cênicas não são visíveis ao público. O quarto espaço tem as cenas divididas em plano real e plano ficcional, apresentando personagens do mundo de Guimarães Rosa e personagens do mundo real dos atores¹¹².

Primeiro Espaço

A operação de luz em *Marulho* é muito precisa. O operador teve muita disciplina, e manteve durante as sessões a que assistimos muita constância. O trabalho com a manipulação da resistência (dimmer), determinando a intensidade do sinal de luz segue um roteiro mantido à risca. Luís Aranha consegue precisar os climas criados por meio da iluminação. A sua formação como músico inspira esse rigor nessa questão do apoio ao espetáculo. O estabelecimento do Plano Real e do Plano Ficcional se dá pela combinação entre intensidades bem definidas.

O Plano Real está com luminosidades gradativas, mas que apanha todo o espaço cênico. O distanciamento produzido pela abertura da luz traz o público para o confronto com as angústias do processo de criação do grupo. Ao entrar no universo ficcional, a iluminação combina intensidades mais baixas com os fachos tomando o lugar de focos. Essa operação bem sucedida tem pontos muito delicados para se conseguir responder ao pedido da direção. Exigiram método e treinamento por parte de Osvaldo Gazotti:

Eu preciso esperar outro espetáculo, pois não sei se ele vai continuar operando, mas eu considero que ele se saiu bem, que ele percebeu algo diferente por estar operando a luz do *MARULHO*: conheceu as fontes, os recursos, as fontes de luz com as quais ele trabalhou. Isso eu já falei para algumas das pessoas que já trabalharam comigo:, o importante é observar - andando pela rua, estando na praia, em qualquer lugar vendo como é que determinada luz está ali produzida.¹¹³

¹¹¹ Verificar glossário.

¹¹² O Plano Real expõe de forma ficcional situações do trabalho dos atores que poderiam ser reais.

¹¹³ Entrevista com Osvaldo Gazotti (concedida em 14 fev. 2012).

A sensibilidade de Luís Aranha para com a operação de luz revela um artista consciente da linguagem cênica. Aqui se entende um exemplo de como um operador de iluminação com seu desempenho pode valorizar a obra teatral. Há de ter o operador uma consciência da utilização do instrumental, da linguagem, enfim do conjunto de possibilidades que bem aplicados demonstram seu perfeito entendimento do espetáculo.

No caso de Luís Aranha, outro detalhe enriquece os resultados da operação de luz: ele acompanhou o processo desde o início. Quando operadores são chamados quase ao final da gênese de um espetáculo, as possibilidades se atrofiam. A falta de entendimento estético de um operador também cria um abismo entre as intenções da obra e de seus resultados. Ele tem a importância de um ator assim como os outros que estão em cena. Está dentro do espetáculo dialogando com a cena.

O ambiente criado pelas luzes aproveitadas do espaço do bar¹¹⁴, onde o público é reunido para o início da peça, é de intimidade. A direção do espetáculo procura provocar um encontro entre a ficção representada pelo trabalho dos atores com suas personagens se revelando pelo Portal de Andrequicé¹¹⁵ e o público presente. Para Rudifran, há um permanente reencontro das pessoas com o imaginário do sertão. Quase todos têm alguma lembrança da vida do interior, ainda que indireta, através das histórias que os avós contam.

Não diríamos que a luz desse primeiro espaço é totalmente difusa¹¹⁶. Há uma manipulação por parte do Operador “em trânsito” Luís Aranha. Discretamente, ele afrouxa algumas lâmpadas, aperta outras que estão instaladas em spots nas paredes do recinto, criando um clima confessional, principalmente para os personagens da Lili, do Carteiro e do Ator.

Alguns pequenos refletores tipo PIMBINS e outros, com lâmpadas PAR 36, estão direcionados para a banda dos ciganos. Não há dimerização neste primeiro espaço da encenação. Lâmpadas comuns incandescentes coloridas completam a atmosfera de taverna que o Bar do Espaço Redimunho emprestou à peça.

¹¹⁴ No Capítulo 3.5 já havíamos feito considerações sobre a luz do primeiro espaço. Aqui desenvolvemos mais algumas observações complementares.

¹¹⁵ Andrequicé é uma cidade de Minas Gerais que representou a fonte de pesquisa para o espetáculo. O Portal referido é um local onde os atores puderam contemplar o céu cheio de estrelas na saída da cidade.

¹¹⁶ Ver Luz Difusa e Luz Ativa in: Simões (2008, p116).

Percebe-se que há um estudo no aproveitamento dessas fontes luminosas. Permite-se a distribuição das posições das lâmpadas, criando um interessante clima de sombras e luz. A marcação impecável do diretor oferece aos atores a vantagem de transitar nesse espectro, ora mostrando, ora ocultando a face das personagens. Digamos que o público visualiza, através da ausência e da presença da luz, inquietantes espectros humanos muito incômodos. Os espectadores mergulham em um delirante jogo teatral que faz com que entrem, saiam e retornem do universo real para o ficcional.

Segundo Espaço

Acrescentaríamos no estudo da luz ¹¹⁷ que a cena do curral oferece-se à contemplação como sendo uma pintura. A dimensão reduzida do segundo espaço logo após o final da rampa e a disposição de como o público, em pé, assiste à cena, lembra a observação de uma tela.

Gazotti tem nas construções do desenho de iluminação a preocupação com a luminosidade e a incidência de luz. Procura estudar e aprender com os quadros de Rembrandt. Por meio desse estudo metuculoso, observa a angulação da origem e do destino da luz nas composições do pintor holandês.

Acrescente-se que um tecido branco para lençol, usado como um tipo de cortina, separa o segundo espaço do terceiro. A finalização da cena do curral com o apagar das velas, levemente acompanhadas da diminuição da intensidade das lâmpadas, provoca a visibilidade de outras velas que estão além do pano que divide os espaços. Do ponto de vista da recepção, observa-se um cintilante tremular das sombras provocadas pela fonte de luz, anunciando a passagem para o terceiro espaço.

Terceiro Espaço

No terceiro espaço, o público conduzido pelo Carteiro senta-se frontalmente à cena das duas meninas. A cenografia utilizada lembra um local de esconderijo onde as

¹¹⁷Ver o capítulo 3.5. Esta cena foi estudada anteriormente devido à necessidade de se entender a relação entre os criadores Osvaldo Gazotti e Rudifran Pompeu quando da elaboração da cena.

personagens se encontram e os panos brancos lembram os varais. Elas estão no ambiente onde lavam suas roupas. Mas é muito mais que isso: é um espaço de confidências, cumplicidade e lembranças.

Os elementos cenográficos ampliam as possibilidades com a vegetação pendurada no teto da laje do espaço. Podem ser algas. A narrativa indica a relação do rio com o mar. Um universo misticamente misturado. As meninas despem seus corpos e seus segredos. A luz tem uma cor levemente azulada pelas lâmpadas dicróicas misturadas com lâmpadas coloridas, incandescentes, escondidas pela cenografia. A mistura das fontes cria uma atmosfera de sonho e de realidade suspeita, mas de uma realidade mágica.

Quarto Espaço

Na cena dos Eres, a iluminação resulta em sombras projetadas pela posição de ribalta dos refletores. As lâmpadas dicróicas instaladas nos refletores que estão no chão próximo às duas paredes laterais ao público iluminam levemente numa intensidade muito baixa. A dimerização acionada pelo operador ajusta a luminosidade de forma a provocar um grande ensombreado.

As imagens produzidas por esse escurecimento das cenas lembram sombras vindas de fogueiras. Esse clima irreal fica acentuado na dramaturgia pelo desespero da personagem Alfinete com o desrespeito dos pescadores ao sono das águas. O leve movimento do ator provoca dança nas sombras como se fossem provocadas por chamas movimentadas pelo vento.

Na cena do cego e da Igrejinha, uma luz dicróica está posicionada em direção à cruz da Igreja, completando a atmosfera mística. O movimento rápido na operação da luz acompanhado pela sonoplastia de trovoadas introduz um misterioso cavaleiro para confrontar o padre. Após a discussão entre ambos, outra cena pontuada pela luz, próxima ao público relembra em flashback a promessa feita entre os dois vaqueiros. Eles são iluminados com a potência fraca de duas lâmpadas dicróicas. Esta cena foi desenhada para manter um paralelo com a cena do fundo. O chão fica marcado pela luminosidade criando dois campos dentro do cenário, isolando uma cena da outra e mantendo a mesma intensidade luminosa nas duas com as sombras separando uma da outra. A cruz da Igreja continua iluminada e provoca contradições entre as

crenças representadas pela fala do padre e por Viriato disposto a enterrar o morto à beira da estrada.

Jandilson do Espírito Santo, o carteiro, personagem da atriz Izabela Pimentel, saindo de cena (arquivo do autor).

A cena do Carteiro e a Crise do Coletivo acontece tendo apenas a luminosidade oriunda da fonte de luz da projeção. A personagem do carteiro fica na penumbra, sentada em um caixote no centro do espaço. Isso foi um propósito para a luz sugerida pela direção. É quase como se Jandilson do Espírito Santo estivesse falando em off. Não é o enviado de Deus, como disse no início da peça, mas está fazendo revelações importantes. Em primeiro plano, as imagens projetadas da pesquisa feita pelo grupo no sertão prendem a atenção do público. As imagens se completam com a voz do carteiro. Ele representa a voz do grupo teatral. As imagens são o suporte para um novo personagem oculto: a pesquisa do coletivo. A saída de cena bem marcada da atriz Izabela Pimentel coincide com o momento em que a projeção na casinha mostra o rio. No final da cena, o carteiro abre a porta e desaparece numa imagem surreal como se tivesse sido tragado pelas águas do rio.

Na cena A Travessia de Teonila e Maria Barqueira, a figura da barqueira assume uma imagem quase de aparição. Lembra também uma santa em um andor. Assim como Caronte, ela faz as travessias do rio levando os viajantes, talvez quem sabe, seja ela a morte.

A igrejinha tem agora a função de uma casa e de dentro dela sai uma mulher com a mala para fazer a travessia. Uma luz de lâmpada dicróica num tom âmbar contraluz é emitida do interior da casinha criando um tênue corredor iluminado. Em contraposição, a luz fria banhando a Barqueira situa a personagem em outro plano na cena. As portas da casinha se fecham e uma luz de frente, vinda de um refletor PAR 36 de 150W com difusor¹¹⁸, muda a iluminação sobre Dona Teonila, contrastando a cor da luz anterior que a iluminava.

Na cena do passarinho, o tempo parado norteia o ritmo da cena. O mundo exterior é sentido a partir da presença de Gabo¹¹⁹, confrontando-se com o mundo do Delegado João. A luz diferencia as posições de ambos como uma fronteira - e é nesse limite que se estabelece a atmosfera de confronto.

O ambiente tem uma coloração de âmbar quase alaranjado. Aos poucos, a trama vai mudando e as ideias do Delegado João vão prevalecendo sobre a argumentação de Gabo. A luz vai, então, sendo localizada pela entrada de Gabo dentro do campo iluminado para o Delegado. Os refletores com lâmpadas dicróicas que serviram para a cena dos Eres e do enterro do boiadeiro apoiam e ampliam a realidade fantástica. A luz da geral fica em segundo plano, reduzida em sua intensidade.

A cor da cena, que vem da lâmpada dicróica (fora da carcaça de refletor) escondida entre os objetos amontados no espaço do Delegado, lembra a luz de um passado representado pelo lampião. A transição da luz para a cena seguinte faz uma fusão de tempos. A geral desce lentamente ao som de um coro em off. A luminosidade do nicho do delegado João fica ressaltada e emenda-se com a luz de chão vinda do corredor direito, que liga o terceiro ao quarto espaço que faz as vezes de coxia.

A marcação da saída de cena coloca o Delegado João em perspectiva com Gabo. Em seguida, com a luz muito diminuída, passam viajantes assumindo o ponto de fuga que antes era demarcado com a figura de Gabo. Na sacada do píer, o carteiro é iluminado por um PIMBIM frontal, que projeta sua sombra em uma cortina pendurada em um batente de porta. Essa simultaneidade de luminosidades funde as cenas como em uma passagem de sequência de imagem de cinema, movimento esse proporcionado pela operação de luz.

¹¹⁸ Osvaldo Gazotti usou o difusor 09 Pale Amber Gold do catálogo da Rosco.

¹¹⁹ Gabo, apelido do escritor Gabriel Garcia Marques, segundo o Redimunho (GRUPO REDIMUNHO,[20-?]c).

Considerando-se o processo de iluminação do espetáculo *A Casa*, pode-se dizer que *Marulho* teve o acréscimo de novos equipamentos que permitiram um desenho de luz bem diferente, com soluções que indicaram evolução técnica do grupo. O trabalho anterior contou com recursos mais artesanais, embora poéticos e de acordo com a linguagem cênica praticada na sua realização.

A iluminação em *Marulho* contou com experimentações apoiadas, por exemplo, na técnica de luz de instalação e com um treinamento de operação conduzido pelo iluminador Gazotti que trouxeram muita precisão para as mudanças das cenas. A prática utilizada de se distribuir a operação da luz em *A Casa* por diferentes espaços foi mantida neste novo trabalho, com o acionamento de interruptores e a adição de dimmers isolados e de mesa de luz¹²⁰. O uso de lâmpadas pintadas à mão deu lugar às coloridas fabricadas pela indústria.

¹²⁰ O espetáculo *A Casa* não contou com mesa de iluminação. Todo o percurso das cenas foi iluminado pelo acionamento de interruptores e uso de velas, lampiões, fogo de fogão e lamparinas. Os únicos refletores usados foram do tipo específico para iluminar jardins devido às cenas externas.

CAPITULO 4

A TRILOGIA DA CIA ANTROPOFÁGICA

4.1 TRAJETÓRIA

Cena do “desagradecimento” às empresas da Lei Rounet (Arquivo do autor).

A Cia Antropofágica (SP-ESCOLA, 2011a) surge em 2002 com o propósito de tratar as questões históricas do Brasil sob o ponto de vista épico. Com uma forte determinação voltada ao aprimoramento estético e político, seguiu formando atores,

músicos e técnicos. O coletivo incorporou o conceito da antropofagia como possibilidade de aprofundamento para entender a cultura brasileira, atuando, criando e intervindo. Seus integrantes debruçaram-se sobre o conteúdo de diversos autores, filósofos, pesquisadores das artes cênicas e artistas das mais diferentes artes.

A Antropofágica (SP-ESCOLA, 2011a) estabeleceu o que chama de metabolismo artístico-social (PYNDORAMA, [20-?]e) representado pelos núcleos orgânicos: Núcleo musical, Núcleo PY de formação de atores (PYNDORAMA, [20-?]g), Núcleo convidados (outros grupos); pela Oficina do ator antropofágico, e pelo público. Essa estrutura está voltada à procura de caminhos que melhor possam entender o sistema artístico e social no Brasil.

Em 2002, partindo de textos de Mario de Andrade e Oswald de Andrade, criaram o espetáculo *Macunaíma no País do Rei da Vela*. Em seguida, trabalharam o que chamaram Teatro da Deformação. Nesse conceito, mergulharam pela história dos flagelos e perversidades humanas. Em 2004, esse material foi empregado em uma nova leitura cênica de *João e Maria*. Em 2005, apresentaram *Prometeu: Estudo Nº1*, resultado das pesquisas sobre os textos de Foucault, onde estudaram profundamente a relação do homem com o poder.

Ainda em 2005, fizeram residência artística no Espaço Cultural Tendam da Lapa. Intensificaram as oficinas culturais praticadas pelo grupo, com o objetivo de coletivizar o processo artístico. Em 2006 e 2007, baseado no filme *Anjo Exterminador*, de Buñuel, elaboraram o espetáculo *Os Naufragos da Rua Constança* (PYNDORAMA,[20-?]f), onde exploraram as questões do aprisionamento do homem às condições burguesas e à moral decadente. Estabelecem uma ponte entre o surrealismo e as proposições estéticas de Tadeuz Kantor. A estética da peça propôs a analogia de um reality show, onde através dessa visão, o homem é observado em um aprisionamento vigiado.

Em 2007, o coletivo inaugura o Espaço Pyndorama no bairro de Perdizes em São Paulo. Foram contemplados com os recursos Lei de Fomento no ano de 2008 em sua 13ª edição para o desenvolvimento da parte inicial da Trilogia Terror e Miséria no Novo Mundo. *Estação Paraíso - primeira parte*, abordou as relações sociais e políticas no Brasil colônia (PYNDORAMA, [200-?]a). Puderam ampliar a produção de espetáculos como *Zumbi or Not Zumbi* realizados pelo PY. O Núcleo PY é a porta de

entrada de atores iniciantes formados pela Antropofágica (PYNDORAMA, [20-?]g). A formação teve como eixo a pesquisa de corpo e de dramaturgia. A reflexão teatral sobre Zumbi foi apresentada por um elenco que teve sua escola dentro do grupo.

Dentro das preocupações do Núcleo PY, viabilizado pelo Núcleo de atores, surge o projeto da Karroça Antropofágica (PYNDORAMA,[20-?]d). Algumas vertentes foram trabalhadas nessa busca de formação para os atores: 1ª - a carroça de Téspis, dando o sentido teatral ao percurso fora da sede; 2ª - as máquinas teatrais da estética de Kantor, representada pela Karroça, e 3ª - as viagens dos tropeiros no Brasil Colônia. Esse trabalho de pesquisa foi feito e apresentado junto às comunidades periféricas de São Paulo, realizando-se uma grande marcha cultural pela cidade. As descobertas estéticas e nessas intervenções de teatro nas ruas veio a enriquecer o material para a elaboração da *Estação Paraíso*.

A Oficina permanente do Ator Antropofágico trouxe a inquietude primordial para as descobertas de novas possibilidades. O grande banquete antropofágico transitou pelos conteúdos de Oswald de Andrade, Bakhtin, Caio Prado Jr., Mario de Andrade, Kantor, Pagu e Ésquilo. Com muita disciplina, puderam reconhecer nesses autores caminhos importantes para a realização futura da Trilogia. A segunda parte dessa Trilogia deu-se com o espetáculo *Entre a Coroa e o Vampiro* (2011).

O Núcleo ATP (PYNDORAMA, [20-?]f) é uma estrutura estável que vem desempenhando diversas funções importantes para o desenvolvimento do trabalho e estudo do ator (PYNDORAMA, [20-?]g). A dramaturgia e os estudos musicais também partem das atribuições. Os integrantes ampliam sua participação cuidando também das atividades administrativas e de manutenção do Espaço Pyndorama.

4.2. TERROR E MISÉRIA NO NOVO MUNDO PARTE II: ENTRE A COROA E O VAMPIRO

Cenas:

Prólogo

Desagradecimento

Estupro

Sapataria

Máquinas

Leilão de escravos

Imigrantes

O Poderoso Coronel

As bandeiras

Marmelada

Balada Auschwitz

Show do Lion

Seminário do Homem Cordial

A batalha, Pedrinho II e O Papa

Final

O poder vampiriza a multidão de singularidades e se renova através de sua potência. (...) O poder do Império parasita a energia vital da multidão e extrai a sua força. A multidão é múltipla, conectável, plural, centrífuga, ondulatória e flexível, refratária à unidade política. (OLIVEIRA, 2006, p.65)

Primeiro Espaço

A cena do prólogo mostra monstruosos seres espaciais aproximando-se da Terra. Enormes gargalhadas indicam que o ataque será arrasador. A iluminação torna o ambiente pesado com a cor vermelha projetada sobre tules brancos, tingidos pela tonalidade da luz numa intensidade bem reduzida. O clima fingidamente aterrador traz certo deboche em relação às personagens de histórias em quadrinhos, personagens de filmes japoneses de estética trash. O clima dark acentuado da cenografia lembra o interior das astronaves inimigas da Terra, presentes nos antigos seriados japoneses de televisão.

(Arquivo do autor).

Projeções sobre o corpo de uma geladeira mostram imagens da vida no terceiro planeta do sistema solar. Ouve-se um discurso em off sobre a necessidade da posse e dominação dos recursos e das pessoas sobre a superfície terrestre. O cenário, com panos espalhados, lembra teias de aranha quase caindo sobre o público. O clima opressivo fica ressaltado pelos tons das gelatinas coloridas colocadas pelos

refletores setlights usados neste espaço. O madeirite ¹²¹ usado para forrar as paredes serve como suporte para acentuar as cores avermelhadas. A iluminação continua escurecida aguçando a expressividade dos gritos horrorosos e monstruosidades do espaço. Surgem os personagens Capi e o Talismo, caracterizados usando máscaras iguais, como gêmeos idênticos. A interpretação dos atores dá um caráter siamês aos diálogos, indicando que o discurso é um só.

O Vampiro delega ao Corcunda a vigilância do cárcere da Noiva da Revolução presa dentro da geladeira. Quando todos os personagens saem, a curiosidade do Corcunda é mais forte e ele abre a porta da geladeira libertando a prisioneira. A luminosidade proveniente da lâmpada interna da geladeira diminui a escuridão mostrando uma mulher com um vestido de noiva vermelho. Simultaneamente são projetadas imagens da Noiva da Revolução caminhando pela zona portuária de Santos.

(Arquivo: Rafael Mafra).

Segundo Espaço

É quebrada essa expectativa com uma apresentação de final de peça da Broadway. Aí começam a entrar aqueles agradecimentos em dupla de

¹²¹ Madeirite. Compensado de madeira cuja cor é levemente rosa (cena do prólogo).

atores. Tem a luz, o espaço está bem iluminado com uma luz que não é uma luz pra iludir e criar uma cena. A cena é o próprio teatro. Aquela luz é bem aberta por isso: ela mostra um espaço todo de um agradecimento de final de peça e aí vem essa expectativa de mudar o mundo, que é quebrada com uma crítica ao "Vamos mudar o mundo e subimos de novo para o teatro" ¹²².

Na cena do desagrado, a luz geral inclui a plateia. Os atores entram e agradecem os aplausos como se fosse o final do espetáculo. O elenco fica posicionado ao fundo, próximo à rotunda preta e fazem os desagrados aos não apoiadores. Segundo o grupo esta forma de cena-protesto foi criada para denunciar as empresas beneficiárias da Lei Rouanet, porque poucas produções são contempladas por essa legislação.

A cena, de acordo com o grupo, lembra os agradecimentos ao final de uma apresentação de "teatro burguês" ¹²³. As corporações usam da renúncia fiscal para ganhar capital simbólico ¹²⁴ apoiando algumas poucas produções artísticas. Mas são impiedosamente lembradas pela Antropofágica num esbrachado marketing negativo, como exploradoras de mão-de-obra terceirizada infantil, poluidoras do meio ambiente, donas de dívidas trabalhista com o INSS, responsáveis por demissões por reengenharia administrativa etc.

Cada denúncia é ilustrada com uma intervenção musical produzida por um pout-pourri irreverente. A utilização de luz geral derruba qualquer ilusão a respeito das intenções empresariais. A cena desnaturaliza a ideia da função social dessas empresas como mecenas interessados na propagação cultural. A Cia Antropofágica toma posicionamento bem definido em defesa da ampliação da Lei de Fomento neste breve protesto com distanciamento cênico-musical.

A cena do estupro é inspirada nos estudos de *Santeiro do Manguê* ¹²⁵ e de *Meretrizes e Doutores* ¹²⁶. No final do século XIX, há uma transição entre a Igreja e a

¹²² Entrevista com Thiago Vasconcelos (concedida em 11 ago. 2011).

¹²³ Expressão usada pela Cia Antropofágica.

¹²⁴ Conceito de Pierre Bourdieu.

¹²⁵ *Santeiro do Manguê* de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1991).

¹²⁶ ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio (1840-1890)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

Ciência no que diz respeito às questões da prostituição no Rio. As recomendações e a vigilância sobre o assunto ficam a cargo do parecer científico. As prostitutas são examinadas pelos médicos que se tornam autoridades máximas sobre a saúde da população. São eles que determinam se as prostitutas podem ou não fazer a venda de seus corpos.

Tanto do lado direito como do esquerdo do espaço cênico, o cenário é constituído pela sequência de vários batentes sem portas. São estruturas de madeira com a função de indicar casas na cenografia da peça e que funcionam como entradas para o camarim de cada ator visto pelo público nos momentos de preparação antes de entrar na cena. Em cada uma dessas armações há uma lâmpada dicróica. As prostitutas sinalizam que estão disponíveis ao acender cada uma das lâmpadas.

Um refletor PC de 500W colocado na lateral com o foco muito aberto produz uma área avermelhada iluminando quase todo o espaço. A luz atmosférica se manifesta na cena pela intensidade e pela cor (CAMARGO, 2000, p.164). O tom colorido produzindo a atmosfera de zona de meretrício dá a moldura para a cena do estupro. Em seguida, as prostitutas entram em ação ocupando as frentes das casas em protesto. A polícia é chamada e prepara a entrada dos médicos. A iluminação muda para luz geral com intensidade forte, quebrando o clima anterior.

A luz geral usada na cena tem uma função reveladora para demonstrar os métodos dos médicos. É uma luz para os estudos da ciência positivista, com a medicina interferindo nas práticas do meretrício através da sequência de constrangedores exames ginecológicos. Os gestos dos Médicos são sincronizados pelo ritmo da música. A violência científica vai sendo acelerada pela gradação musical enquanto a luminosidade diminui.

Entra uma atriz com trajes de prostituta, mas fora da personagem. Ela socorre uma meretriz caída no chão e retira-lhe a máscara. Em seguida inicia um monólogo em defesa das mulheres. Os Médicos passam a fazer parte de um coro de Jasões. Uma segunda parte do coro, composto por velhas beatas segurando enormes cruzes, surge em cena chamando a atriz de sífilítica. Ela é presa e retirada como louca dentro de uma gaiola. Um foco bem definido de PC sobre a atriz e uma projeção ao fundo ficam separados pela ausência de luz no restante do espaço cênico. Outra

atriz lê um manifesto poético sustentado pelas imagens do vídeo de uma prostituta caminhando próxima às águas do mar.

Essa cena (da sapataria) tem como referência uma tela de Debret. A primeira coisa que a gente coloca é a iconografia. Essas sapatarias nessa época do século XIX eram abertas para a rua e o espaço do comércio ficava entre o que era a sapataria e o que era a rua. Nesse espaço, fica acontecendo o teatro simultaneamente ao vídeo. Esse corredor de LUZ está aqui como a rua. Então acontece a passagem da missionária, a passagem do bispo - e todas as passagens que acontecem se dão na rua. Então essa luz que está aqui fora representa a rua e a sapataria, como cenografia, está representada pelo filme.¹²⁷

A cena da sapataria inicia com blackout. Uma personagem representando os lanterninhas entra segurando uma lanterna ligada estabelecendo um ambiente cenográfico de sala de cinema. A projeção leva a cena de volta para o tempo do império.

As lâmpadas dicróicas dos dois lados do espaço cênico iluminam os atores distribuídos pelos seus camarins que esperam o momento para interpretar as personagens da sapataria de Debret em oposição às imagens projetadas. As ações do filme são acompanhadas e reproduzidas em tempo real pelos atores em primeiro plano, próximo ao público. A rua da gravura é construída cenograficamente pela luz delimitada por projetores elipsoidais.

A iluminadora definiu um recorte retangular formando um corredor de luz, permitindo a movimentação dos atores que simultaneamente acompanham as imagens e interagem com as sequências do vídeo. A cenografia da sapataria foi resolvida com o resultado da luz de projeção, mais as bancadas cenográficas de sapateiros e pares de sapatos espalhados pelo espaço. A cena mostra situações de trabalho misturadas em uma trama de traição amorosa. A direção utilizou um recurso de cinema mudo dos tempos de Chaplin e tanto a movimentação acelerada das imagens do vídeo como a velocidade dos gestos atores do teatro, acaba produzindo um dramalhão.

Com a morte do sapateiro, a sapataria é saqueada. Os populares roubam sapatos que, segundo Vasconcelos¹²⁸, simbolizam poder e status diante de um Brasil Império, cuja população, em sua maioria, andava descalça. A iluminação em

¹²⁷ Entrevista com Thiago Vasconcelos (concedida em 11 ago. 2011).

¹²⁸ Idem.

contraluz com refletores filtrados por gelatinas de tom chocolate possibilita o envelhecimento da cena, que vai sendo fechada com a diminuição lenta da luz e do ritmo da música.

(Arquivo: Rafael Mafra).

A gente tem nessa cena [das máquinas] uma referência bem forte. Essa cena aponta para algumas cenas do teatro do Kantor, onde ele apresentava máquinas e objetos móveis e os atores desfilavam com esse aparato. Para a gente, é uma preparação técnica de um procedimento com desfile, procissão carnavalesca - onde se apresentam quase como carros alegóricos. Essa cena tem essa alusão ao Kantor. É uma homenagem a ele. E também para apresentar todas essas máquinas que vão voltar nas outras cenas da nossa peça. Ela é uma cena síntese. Ela não se explica de maneira nenhuma: todas as outras a gente pode fechar e dizer alguma coisa, mas essa é uma cena muito mais ligada ao universo do Kantor e do próprio Buñuel e Dalí no *Cão Andaluz*. É uma cena bem sonhada.¹²⁹

¹²⁹ Idem.

A cena das máquinas funciona como apresentação dos objetos cenográficos para as cenas seguintes. A demonstração das “máquinas” descreve cenograficamente os artefatos concebidos para a discussão sobre o poder escravagista do Império, representado por troncos, púlpitos, cruzeiros, trono com rodas e outros adereços.

A iluminação de Adriana contribui para criar a atmosfera do cruel processo escravocrata, devido ao uso de luzes com cores escuras, realçando os objetos rudes de tortura elevados à condição de máquinas. As gaiolas acondicionam escravos como mercadorias para a venda em leilão público. A intensidade da luz vai aumentando revelando que após a escuridão intencional os artigos à venda são seres humanos.

Tem esse desfile de máquinas. Depois vem o tronco (dos escravos), que vai aparecer de novo como objeto, como tronco, na cena da venda do escravo. O tronco, o pelourinho e tudo mais vão reaparecer. O tronco ressurgirá lá no saloon como Pole Dance das mulheres. Então, você quer dizer alguma coisa quando põe as dançarinas no mesmo tronco e esse tronco também aparece girando como as máquinas: quase todas elas são máquinas que têm uma relação com as estruturas de poder. Tem um púlpito, que é uma relação de dominação presente no século XIX, tem o tronco, tem gaiolas, tem as caixas - e você pode tentar imaginar o que nelas será transportado - tem a cruz... Então são essas máquinas de poder que aparecem em um grande desfile, carregadas ou empurradas por atores.¹³⁰

A cena do leilão de escravos começa com a luz de um refletor PC com filtro vermelho espalhando leves tons de cor sobre a iluminação geral enfraquecida. A luminosidade estabelecida evidencia o romance entre o casal de escravos presos e separados pelas gaiolas. Mal se tocam, mas o amor está amplificado na cena paralela de duas outras atrizes que se beijam, simultaneamente, livres das gaiolas.

¹³⁰ Idem.

(Arquivo: Rafael Mafra).

A luz geral entra lenta e derruba o clima poético. Com a iluminação mais clara, preenchendo o espaço cênico e incluindo a plateia, tem início o leilão de escravos. Ao público, colocado na figura de consumidores atuais, é concedido o direito de compra dos escravos. O leiloeiro ressalta as vantagens em se terceirizar as tarefas mais enfadonhas do cotidiano, como limpar a casa, lavar roupa etc. O escravo comparado a um eletrodoméstico vem com manual de instruções e poderia ser acionado com algumas chicotadas.

Essa cena dos imigrantes é uma espinafração das novelas que a gente viu tipo *IMIGRANTES* (TV Bandeirantes), com aqueles figurinos, aquele italianês, aquele sotaque... Isso vai para uma brincadeira e o jogo é o seguinte: todos os imigrantes tem sotaque italianado. E isso é ouvido e visto quando eles seguram bandeirinhas que são da Espanha, da Alemanha, da Itália e França. Todo mundo fala macarrônico com uma música de fundo que é um fado. Então isso forma essa confusão proposital. A gente poderia ter falado sobre a especificidade da imigração francesa, alemã etc. Existe alguma coisa que une isso. Então fizemos um bolo imigrante que vem chegando para substituir os escravos e tem mais uma vez o uso das máquinas da cena da venda dos escravos com o uso da gaiola. Nessa cena, a gaiola já mudou de função, que é quando todos eles entram no navio. Então, aparece o navio e mais outros recursos de folhetim e de romantismo, resultando nessa cena do lencinho e do navio que vai se distanciando.¹³¹

¹³¹ Idem.

Renata Adrianna edita as passagens da iluminação para contar o processo da chegada dos imigrantes. Então, há pontuações em maiores e menores gradações de intensidade de luz obtidas no processo da operação de luz.

A movimentação das “máquinas”, ao estilo Kantor, seguida pela música e com mudanças simples na iluminação, com o aumento ou diminuição da luz geral, compõe o novo cenário. A mão de obra anterior é substituída pelos imigrantes e os antigos escravos são marginalizados. A propaganda governamental do início da república atrai os trabalhadores europeus com falsas promessas.

As gaiolas utilizadas na cena do processo escravocrata são montadas em forma de navio-prisão, fazendo alusão aos navios negreiros que também transportavam pessoas amontoadas como se fossem gado. A iluminação de Adrianna serve para pontuar pequenas mudanças de clima, porém mantendo o processo de uso da luz geral em intensidades maiores e menores. A cena, retratando a visão da Cia. Antropofágica sobre a realidade daquele período, contrasta com o folhetim sentimentalizado da novela de televisão.

Usamos muito os elementos da indústria cultural pra fazer a crítica à história do Brasil. Trouxemos isso para o processo de trabalho do ator e daí, dentro da encenação, há referências à indústria cultural.¹³²

A abertura musical da cena remete a uma referência ao *Poderoso Chefão* de Francis Ford Coppola. Ultrajado em sua honra, o imigrante italiano recorre ao Poderoso Coronel. O Vampiro toma o lugar do coronel. A luz em foco a pino acentua o efeito de dramalhão na cena. O ator segue com um discurso melancólico, revoltado com a impunidade dos algozes de sua irmã brutalmente espancada ao resistir a um estupro. Com a sentença suspensa, os rapazes caçoam da condição do estrangeiro. Sem nada conseguir com a polícia, procura a ajuda do Poderoso Coronel, no caso o Vampiro.

Ao reconhecer o sistema de dominação do Poderoso Coronel, o imigrante tem a sua “justiça” conseguida. A lentidão na mudança da luz calculada pelo operador para completar o blackout e finalizar a cena indica que as providências seriam tomadas. A

¹³² Idem.

disposição do Vampiro, que ficou de costas durante a cena confirma isso. Não há um rosto visível na execução dessa vingança. Ao sair, o Vampiro empurra a cadeira de rodas da irmã do imigrante com o Italiano, seguindo os passos da sinistra personagem.

Esta cena traz a pergunta: será que é esse tipo de destino que a gente quer construir para o Brasil? Um alinhamento desse tipo, com uma prosperidade econômica baseada no imperialismo, em fincar bandeiras em outros países? Há essa presença dessas terras já com bandeiras fincadas de países imperialistas. Hoje, a solução para essa cena seriam mulheres nuas trazendo a bandeira do Google, a bandeira da Nestlé e outras bandeiras. Já não é mais a bandeira da nação, então é outra cena delírio e síntese que traz o problema da transição. O Brasil, como o último dos países, vem chegando a isso e a preparação desse modelo se dá lá no império. E qual é o destino que o país quer? Ah! Ele quer se tornar mais uma nação imperialista como as outras. Então isso está focado e se esse alinhamento vai ser dado ou não, tudo isso vem orquestrado pelo Vampiro.¹³³

A plasticidade da coreografia da cena das bandeiras ao som do hino americano amplia a vocação imperialista do Vampiro. Renata Adrianna opta pela tonalidade de luz mais escurecida, porque a preocupação é mostrar a nudez dos símbolos imperialistas com suas intenções implícitas de dominação e não a nudez das mulheres porta-bandeiras.

A síntese da cena referida por Vasconcelos está relacionada com a função de maestro assumida pelo Vampiro. A iluminação obscurecida encobre uma profecia para a bandeira do Brasil. Aqui o Vampiro articula-se como profeta.

Na cena da marmelada, a personagem Atriz roda sob a luz fria da projeção e dos sons de batuque. Inicialmente, o vídeo é projetado na cortina do fundo do cenário. Depois, há uma movimentação do projetor e as imagens passam a ser projetadas no chão, envolvendo a marcação da Atriz e provocando um curioso efeito de movimentação das águas. A personagem fala da abolição e dos três dias de festa com intenso batuque, e que o quarto dia é o da desesperança na continuação do sofrimento longe da Mãe África.

Na cena da Balada Auschwitz, a luz estroboscópica fragmenta os movimentos dos atores, criando a impressão de robotização nas personagens que obedecem a Hitler. A iluminação resultante de um Fresnel posicionado em ribalta no mezanino sobre a

¹³³ Idem.

personagem do ditador não conflita com a luminosidade do strobo. Sua figura permanece bem definida, enquanto as outras surgem fragmentadas. O acompanhamento musical, com ritmo do tipo Tecno, acelera o tempo e a movimentação dos atores. O Vampiro, no plano inferior, acompanha a personagem de Pedrinho, que está sendo gestado à luz de strobo para se tornar Pedro II.

A cena do Show do Lion começa com luz geral bem aberta e intensa. O apresentador de televisão anuncia Adonaldo Mitótio, personagem parecido com o cantor e ex-vereador Agnaldo Timóteo. Entre as lionetes está infiltrado um revolucionário mexicano, dançando desajeitadamente. Terminado o número de Mitótio, o programa recebe Pedrinho, o futuro Pedro II, para ser entrevistado.

A intensidade da iluminação diminui subitamente, deixando a luz geral enfraquecida. Nessa escuridão, acontece o atentado revolucionário contra o futuro imperador, transmitido em horário nobre na televisão. O mexicano foge depois de atirar em direção ao Pedrinho II. A intensidade da luz diminui outra vez e as outras personagens saem assustadas da cena.

Ali baixou o Disney [na mãe-de-santo] e ele [Zé Carioca] está com o dicionário das batalhas¹³⁴, que conta a cada dia do ano sobre os acontecimentos de batalhas brasileiras. É um dicionário muito interessante. Todos os dias do ano tem no mínimo uma batalha na história do Brasil, tem todos os dias, por isso que a gente pergunta sobre a data de aniversário para alguma pessoa do público. Chama-se Dicionário das Batalhas do Brasil e também está na bibliografia do espetáculo. Todos os dias têm batalhas, então chamamos a cena de Seminário do Homem Cordial. Existe o mito: “Ah! O Brasil nunca foi pra frente porque aqui nunca teve guerra e nunca teve derramamento de sangue”. Tem um dicionário de batalhas desmentindo.

No livro, ele considera batalha, revolta, rebelião, levante, tudo isso... No sentido de enfrentamento, tem uma a cada dia do ano. O Walt Disney [a mãe-de-santo] fala para ele “você não pode fazer isso”. Já pensou se Mickey resolvesse falar sobre o Vietnã? E se o Pateta resolvesse falar sobre a Líbia? A gente faz uma alusão a tudo isso. Então, se fizerem um dicionário de sangue nos Estados Unidos, vocês vão ver que tem batalha referente a todo dia do ano - do Golfo pra cá, a ocupação é diária. Então é todo dia. - é só abrir o jornal: morreu um, morreram dois, morreram três.¹³⁵

¹³⁴ *Dicionário das Batalhas Brasileiras de Hernani Donato*. Prêmio Especial da Associação de Críticos de Arte de São Paulo em 1987, Prêmio Joaquim Nabuco 1988 (Academia Brasileira de Letras) e Prêmio Clío 1983 (Academia Paulistana de História).

¹³⁵ Entrevista com Thiago Vasconcelos (concedida em 11 ago. 2011).

Nesta cena, um estudioso teatral alemão entra em cena com seu tradutor a tiracolo. Senta-se em uma cadeira no centro do espaço cênico. Inicia-se a apresentação do “Seminário do Homem Cordial Brasileiro sob o ponto de vista do teatro pós-dramático israelense”¹³⁶. O discurso cênico carnavalizado pelo conteúdo de sua análise da personagem completa-se com a entrada de um bloco de foliões. Em seguida, uma mulher leitora de búzios com “poderes sobrenaturais” desmente que a história do Brasil tenha sido feita sem derramamento de sangue. Entrada da personagem aculturada Zé Carioca com livro das batalhas. A mãe-de-santo “recebe Disney”¹³⁷. A iluminação é mantida em luz geral bem aberta, com algumas variações improvisadas, mudadas de uma apresentação para outra pelos operadores.

Tem o SUPERMAN interrogando as pessoas que podem dar uma pista de onde estariam o Zé Carioca e a Noiva da Revolução. Então ele pega o índio. O Superman interroga o índio, interroga a gaivota, interroga a mãe-de-santo... E então acontece uma coisa no saloon: ali está um interrogatório para descobrir onde eles estão - e a conclusão disso é a chegada do coro gigante no final, onde se canta o SERTÃO VAI VIRAR MAR - quando o Zé Carioca, a Zebra e a Noiva da Revolução com o Severino, com o Jesuíno Brilhante e um coro de Severinos, Severino da Morte e Vida Severina, resolvem realizar mais um levante para derrubar o império.¹³⁸

Após a cena da Batalha, a Velha Reacionária chama um Pedrinho II amedrontado, escondido atrás do trono. O foco feito com um PC frontal bem aberto é chamado pela iluminadora de “focão”¹³⁹. Pedrinho metamorfoseia-se em Pedro II. Discursa em seguida para o povo, advertindo com ameaças a todos aqueles que conspirarem contra o Império. Enquanto faz o discurso de Pedro II, o ator é preparado por outra atriz que vai substituindo as peças do figurino da realeza, despindo-o e trocando por uma capa branca que servirá de tela para a projeção do vídeo do Vampiro.

O efeito cênico da luz de projeção nas costas do ator, já caracterizado como Papa é marcante. Religiosos acompanham o Papa, que distribui suas bênçãos aos fiéis, consumando a assunção do papado. Darth Vader conduz o trono do novo

¹³⁶ Expressão usada pelo ator durante a cena.

¹³⁷ Dramaturgia cênica. Um ator em off dubla a atriz que interpreta a mãe-de-santo “recebendo Disney”. Faz uma paródia imitando a voz gravíssima de Darth Vader em Star War e assustando Zé Carioca.

¹³⁸ Entrevista com Thiago Vasconcelos (concedida em 11 ago. 2011).

¹³⁹ Preferimos manter entre aspas essa denominação criada pela iluminadora. Esse PC com foco bem aberto foi isolado em algumas cenas para reforçar as diferenças ideológicas das forças e personagens contrárias, seja por meio de discursos, seja poeticamente, por músicas e versos.

imperador/papa, que desliza em um percurso de máquinas teatrais ao estilo de Tadeusz Kantor. As imagens do documentário de vídeo projetado são semelhantes às movimentações dos atores.

(Arquivo: Rafael Mafrá).

O coro, ostentando cruzes, entra em cena com a iluminação enfraquecida nas laterais do espaço seguindo em procissão o “Papamóvel”¹⁴⁰ pilotado por Vader. No centro, a luz intensa emitida pelo refletor do foco principal deixa o desenho bem marcado, e nesse círculo luminoso está um púlpito onde o Papa discursa a propósito do conteúdo da Encíclica Rerum Novarum¹⁴¹. A intensidade da iluminação é diminuída para acompanhar a saída das máquinas teatrais que em cortejo levam a simbologia religiosa lentamente para as sombras da coxia.

Acendem-se três luzes dicroicas nas portinhas laterais que é a coisa lá do bordel, da casa da luz vermelha que foi citada em outra cena. Só que são as mesmas três portas, porque o espaço utilizado fica naquele canto. A projeção acontece no fundo [centralizada na cortina]. As portas estão ali [à direita do público, ao fundo do espaço cênico]. Entra o Zé na LUZ e então elas [as meninas do pole dance] dançam no tronco, no pole dance-tronco.

¹⁴⁰ Conforme expressão do diretor.

¹⁴¹ Encíclica publicada em 1891 pelo Papa Leão XIII (PAPA,[20--?]), na qual discorre sobre as condições da classe trabalhadora, sobre a propriedade privada e o trabalho, e, entre outras discussões, alerta para o perigo dos socialistas apontando neles a intenção de suprimir a propriedade privada.

Nesse momento o Zé Carioca pega o microfone e começa a contar a história dele a partir do que aconteceu, fazendo a ligação com tudo que vinha sendo falado durante o espetáculo.¹⁴²

As luzes dicróicas instaladas em posição vertical (CAMARGO, 2000, p.166) sugerem a cenografia do pole dance. Assim como em outros momentos do espetáculo, a luminosidade emitida por essas lâmpadas serve para marcar cenograficamente. Quando as dançarinas do pole dance ficam bem situadas abaixo dessa luz há também a função da edição de cena. Saindo dessa marcação, as atrizes entram no campo de luz do saloon. A luz utilizada estabelece a oposição espacial, deixando claro o ambiente das casas das meretrizes e das dançarinas e a geografia do saloon, caracterizado pelo uso de um refletor PC em foco filtrado com gelatina anil.

Utilizamos esse recurso [camarim aberto] nas duas peças da trilogia que foram montadas. As casinhas são uma espécie de portais, mas também tem uma função de revelar - que tem a ver com a estética do Brecht. São camarins abertos. Então eles têm uma iluminação: uma lâmpada dicróica que fica no meio, na parte superior do batente de cada porta, direcionado a pino. Ali tem um furo na madeira e essas casinhas que estão sugeridas se remetem em vários momentos a portais. Quando se atravessa esses portais, é como se entrássemos em uma outra realidade cênica - e ali dentro o ator utiliza na cena e aproveita para outro tipo de utilização, como preparar-se para a próxima cena ou compor plateia para assistir aos vídeos.¹⁴³

Alessandra Queiro, caracterizada com a mistura de figurinos usados por ela em cenas anteriores, pega o microfone e saindo de seus personagens provoca o distanciamento da cena. A luz utilizada faz parte da geral que cobre o lado direito e metade do centro do espaço. Em seguida, a intensidade luminosa foi reduzida para permitir flashes rápidos mostrando Hitler¹⁴⁴ e outro ser monstruoso. Terminado o discurso, a atriz apresenta a fila de clientes para o saloon. Na sequência, a luz muda para uma tonalidade de âmbar profundo espalhada de forma difusa. Essa mudança marca a exposição das luzes dicróicas das portas. A intenção é manter a dualidade já mencionada anteriormente.

Um foco do lado esquerdo do espaço cênico deixa o chão bem marcado e estabelece um cone de luz sobre a personagem mãe-de-santo, sentada em uma cadeira. O desenho luminoso deixa claro o ambiente de um interrogatório. O Superman fica na sombra como interrogador, ouvindo as confissões. O super-herói

¹⁴² Entrevista com Renata Adrianna (concedida em 14 fev. 2011).

¹⁴³ Entrevista com Thiago Vasconcelos (concedida em 29 fev. 2012).

¹⁴⁴ Hitler foi iluminado com um refletor Fresnel em ribalta, acentuando o seu vulto.

entra no círculo de luz quente portando uma lanterna de led. Direciona a emissão da fonte de luz fria para o rosto da personagem interrogada. O contraste entre luz quente e luz fria acentua o controle desse personagem, fruto da cultura de massa sobre a mãe-de-santo.

A cor quente da luz realça a vida presente na mãe-de-santo. A lanterna, emitindo a luz fria do led, é apontada para a cabeça da personagem torturada, em uma tentativa de subjugar ideias contrárias ao império. No mesmo corpo palpita o organismo dividido entre a vida e a morte. O círculo de luz, desenhado com um PC e redundante em emissão de luz, faz fronteira com a escuridão. A luz como linguagem aqui nesta cena é perturbadora: ao mesmo tempo que bela, esconde e revela os métodos coercitivos imperiais demonstrados pela oposição sequencial das luzes criadas por Renata Adrianna.

(Arquivo: Rafael Mafra).

Zé Carioca/Corcunda/Mexicano¹⁴⁵ conta a sua história escondido sob o disfarce do Corcunda para escapar ao Superman. Na continuação da cena, há novo jogo de

¹⁴⁵ As três personagens são interpretadas individualmente nas cenas anteriores pela atriz Alessandra Queiro. Nesta cena ela alterna as personagens, tirando e colocando peças de figurinos ou adereços. A intenção nas mudanças é que suas personagens se camuflem diante de Superman que está a procura de Zé Carioca.

luzes mostrando o super-herói interrogando suas vítimas sob um foco bem marcado. E o personagem tríplice fica sob a luz difusa da parte direita do espaço cênico.

O Mexicano relembra sua ação no atentado no auditório de televisão contra Pedrinho II. E reclama da intervenção de Superman, evitando que a bala atinja o futuro imperador. A luz geral fica bem aberta nesta parte da cena para esclarecimento dos fatos narrados.

O final do espetáculo é apresentado em três versões: sob o ponto de vista de Jesuíno Brilhante, o homem do sertão; com o discurso do diretor sobre a realização da obra, e com a Ode a Maiakóvski¹⁴⁶ conclamando o público a participar do sonho da revolução. E é nesta última parte que a luz de projeção tem uma grande importância, pois ao ser projetada nas faixas dos grevistas, traz uma significação contemporânea, sustentada pelas imagens que são despejadas mudando a forma do protesto.

A iluminação utilizada em *Entre a Coroa e o Vampiro* mostra pontos fortes como o uso das projeções para narrar as cenas sincronizadamente, com os recortes luminosos dos refletores para permitir ação dos atores dentro do campo visual. O uso do projetor tem movimentações em ângulos inusitados, permitindo exposições que atinjam o chão, as faixas de protesto e os figurinos dos atores.

O rodízio na operação de luz é a nosso ver muito importante para o desenvolvimento da prática dos atores/operadores. A função de Renata Adrianna como formadora de Andrews Sanches e Renê Costanny tende a se ampliar na medida em que ela mesma está pesquisando e avançando na pesquisa do campo da iluminação.

¹⁴⁶ Estrutura de colagem composta por dois poemas de Maiakovski: 1º *A Extraordinária Aventura Vivida por Vladimir Maiakóvski no Verão na Datcha* e 2º *Ordem nº 2 aos Exércitos da Arte*.

4.3 ILUMINADORA/ATRIZ

Cena de **Entre a Coroa e o Vampiro**. Personagem de Renata Adrianna, atriz e iluminadora. (Arquivo: Rafael Mafra).

Renata Adrianna vem de uma formação autodidata no que se refere à iluminação. Suas primeiras experiências se deram com as operações de espetáculos infantis dirigidos por Toni Giusti, dentro do coletivo O NOSSO GRUPO DE TEATRO¹⁴⁷. Ele deu algumas orientações iniciais para o processo técnico de como operar a mesa de luz e de como seguir o roteiro da iluminação. Com *Bombom, o Lobinho Mau* exercitou a função de operadora de luz.

O Espaço Pindorama (PYNDORAMA, [20-?]c) abriu um projeto de residência para grupos de teatro. O NOSSO GRUPO aproveitou essa oportunidade para se apresentar em temporada. Renata conheceu o diretor Thiago Vasconcelos e a convite dele entrou para o Núcleo de Formação. Em seguida, passou a cuidar de toda parte técnica da eletricidade e iluminação da Cia. Antropofágica. Esse desafio fez com que recorresse de imediato aos livros e à pesquisa de internet para suprir suas dúvidas operacionais.

Nesse início profissional, Adrianna nunca tinha feito nenhuma oficina ou workshop voltados às questões da iluminação. Seguiu muitos ensinamentos constados nas apostilas sobre luz cênica escritas por Valmir Perez (PEREZ, 2012); debruçou-se sobre a *A Técnica da Iluminação*, terceira parte da dissertação de mestrado de Hamilton Figueiredo Saraiva (1989); assistiu a espetáculos de Cibeles Forjaz, outro apoio importante para ela. Esse percurso informal trouxe algumas restrições técnicas que Renata procura sanar com o contínuo estudo e exercitação prática.

O diretor Vasconcelos orientou Renata sobre a necessidade da ponderação teórica, indicando livros e profissionais para as referências necessárias para determinados momentos da pesquisa dela. As reflexões de Gianni Ratto sobre iluminação foram constantemente lembradas pela direção para as dúvidas da iluminadora. Segundo a própria Renata Adrianna, as suposições são resolvidas com a investigação prática. Como atriz, empresta ao processo da luz a sua capacidade de improvisação. Renata Adrianna reconhece no diretor Vasconcelos o seu mestre, porque ele tem uma perspicácia essencial para lidar com as pessoas:

Ele é meio profeta: ele consegue identificar a aptidão, percebe rapidamente as qualidades. E ele consegue encaminhar a pessoa naquilo que ela pode vir a produzir do seu melhor. Então quando a gente entra no grupo, quando

¹⁴⁷ Devido ao nome do grupo, utilizamos a caixa alta para evitar duplo sentido.

chega gente nova, ele já consegue ter esse olhar - e eu acho que isso é uma qualidade importante. Ele não fica perdendo tempo.¹⁴⁸

O incentivo constante da direção para com a atriz/iluminadora tem contribuído para a sua formação estética. Com a criação do desenho de luz de *Terror e Miséria no Novo Mundo parte 1: Estação Paraíso*, Renata deparou-se com a falta de um conhecimento mais aprofundado da linguagem técnica da iluminação. Isso a levou a criar naquele espetáculo uma luz mais geral, mesclada, algumas vezes, com cores vermelhas e azuis para estabelecer, por exemplo, ideias de sonho. Muitas de suas visualizações iniciais sobre a luz não conseguiram ser colocadas em prática naquele momento.

O diálogo com o espaço físico do local onde a primeira parte da Trilogia foi encenada trouxe alguns inconvenientes. O principal, ainda remanescente, foi a altura do pé-direito do edifício. Baixo demais, achatava os ângulos do posicionamento dos refletores, trazendo dificuldades para ambientar a luz - as contraluzes, principalmente de acordo com a angulação utilizada, quase sempre incidiriam na visão do público. O recurso encontrado por Renata dentro de soluções mais tradicionais foi colocar os refletores lateralmente em diagonal, eliminando a incidência direta da luz no olhar do público. Ainda assim, a luz sempre estourava as dimensões do campo luminoso pretendido. Ela estava seguindo orientações indiretas dos escritos pesquisados nos mestre da iluminação que foram seu objeto de estudo.

Tem umas coisas interessantes que ficaram nessas experiências. Mas para mim, a mais importante foi a descoberta da luz, porque foi pela primeira vez que eu me vi fazendo profissionalmente uma luz. Quando a gente faz teatro de grupo hoje no Brasil, diante das condições que se tem, acho que é fundamental estar à frente de tudo, conhecer o processo, no que diz respeito a iluminação, figurino e cenário. A influência disso tudo é direta. Por exemplo, falando agora como atriz: quando você entra em cena, o processo de colar um botão no figurino lá atrás nos bastidores aparece depois na cena. Essa coisa simples aparece na hora em que você terminou o processo, quando o público assiste ao trabalho realizado.¹⁴⁹

Essa necessidade de conhecer o processo como um todo reflete a preocupação de construir uma formação técnica própria. Ou talvez suprir esse processo. Porém, o

¹⁴⁸ Entrevista com Renata Adrianna (concedida em 14 fev. 2012).

¹⁴⁹ Idem.

entendimento da importância de uma atriz, conhecendo a significância da luz para o espetáculo como o todo, possibilitou a ela uma educação do olhar. O estabelecimento desse elo, atriz e iluminadora, permitiu à Renata entender a formulação necessária para os primeiros passos como Light Designer.

Tem um exemplo no segundo espetáculo, *Entre a Coroa e o Vampiro*, que é a cena da sapataria, que tem uma projeção ao fundo e atuação na boca de cena. Os atores teriam que cruzar o palco e eles precisavam ser vistos em suas ações. Então eu resolvi, colocando dois elipsoidais recortando o desenho. Um de cada lado, com uma gelatina de tonalidade chocolate com uma intensidade de 60% para ir fazendo aquele corredor na boca de cena, para não interferir na projeção do vídeo com o qual os atores interagiam diretamente. Essa foi uma das soluções que a gente encontrou nesse caso específico. Tem outros exemplos, como na cena do prólogo, que tem uma projeção na geladeira branca e a gente usou alguns set light no chão, no fundo da cena: um com filtro vermelho, outro com filtro azul no outro canto, só pra dar um volume na cena sem perder a qualidade da projeção.¹⁵⁰

Na cena da Sapataria, de *Entre a Coroa e o Vampiro*, Renata Adriana conseguiu arranjar a luz de forma conveniente, distinguindo os campos luminosos. Isso permitiu que a iluminadora distribuisse na cena as relações da atuação dos atores com as imagens da projeção, criando um tipo de espelho cênico. O vídeo reproduz o ambiente de uma gravura de Debret intitulada *A Sapataria*. Este exemplo indica um aperfeiçoamento da técnica da iluminadora. Demonstra maior domínio de linguagem e dos recursos técnicos.

Nas improvisações da Antropofágica, os atores, a partir das propostas de Adrianna, desenvolveram um exercício com lanternas. Eles criam e ela organiza os resultados ao final. Mesmo com atividades e funções bem definidas, os integrantes fazem outras tarefas dentro do grupo. Isso amplia o conhecimento geral e compartilha a criação. Brincadeiras cênicas com a luz foram estendidas como temática de pesquisa.

Durante a montagem de *Terror e Miséria no Novo Mundo parte 1: Estação Paraíso* aconteceu um fato singular. Thiago propôs um exercício e Renata Adrianna ficou na mesa de operação criando estímulos. O tema pesquisado eram as sesmarias no Brasil Colônia. Durante alguns minutos, ninguém falou mais nada e a improvisação ficou estagnada. Silêncio total. Querendo incentivar novos diálogos, a iluminadora

¹⁵⁰ Idem.

abaixou a luz até chegar ao blackout. Alguém brincou com o termo das sesmarias e disse “Boa Noite, Maria!”. A luz foi recolocada e houve uma boa produção de cena. A frase virou uma senha para destravar os atores. Quando as coisas ameaçavam parar, Adrianna abaixava a luz e dizia: “tome Boa Noite, Maria!”.¹⁵¹

¹⁵¹ Essa expressão passou a fazer parte do trabalho dos atores do coletivo, por isso achamos conveniente mantê-la no texto, apesar de pelo sentido parecer uma gíria.

4.4 OPERADORES DE MESA/ATORES

Foi na prática que eu fui aprendendo sobre luz. Estou ainda no processo de aprendizado. A Renata Adrianna está me dando uns toques muito legais de como operar luz. Ela orienta quando eu estou indo rápido demais na operação. A sensibilidade é tudo, frase que ela disse e que eu peguei observando a cena. Um operador não opera sozinho. Todos trabalham juntos e estão dentro do espetáculo. E estando dentro do espetáculo e tendo a sensibilidade, vamos operando. A partir do momento que eu passo para o outro operador, é uma energia muito gostosa. Damos a continuidade do trabalho para o companheiro e a partir daí vamos dar continuidade ao trabalho que ele estava fazendo. É uma troca muito gostosa.¹⁵²

O processo de improvisação da Antropofágica envolve a todos os participantes durante o processo de ensaios. Então é comum ter-se um músico ou um técnico participando das experiências cênicas. Trata-se de um processo colaborativo, onde a participação das pessoas, com suas experiências de vida, enriquecem o material estético para o espetáculo.

Em um dos ensaios, Thiago Vasconcelos colocou Andrews Sanches para participar das improvisações nos ensaios da peça. O diretor gostou dos resultados obtidos por Andrews e resolveu aproveitá-lo na cena, mas criou um problema operacional. A operação de luz precisaria de um substituto para resolver o aproveitamento do ator. Como resolver a situação, como resolver o problema da luz, sem contratar outro profissional?

Renata Adrianna sugeriu à direção que se utilizasse o trabalho complementar de algum ator. Assim poderiam revezar a operação com Andrews. Thiago concordou e ela pode indicar o Renê Costany¹⁵³, que vinha da formação do Núcleo de preparação de atores. O diretor disse naquele momento: “Renê, sobe lá!”. Refez algumas marcações para adequar o movimento de trocas atores/operadores. O experimento deu certo e *Entre A Coroa e o Vampiro* passou a ter dois operadores/atores.

¹⁵² Entrevista com Cristiano Soares Costa (concedida em 29 fev. 2012).

¹⁵³ Nome artístico de Cristiano Soares Costa.

A cabina de luz está localizada em um local improvisado, próxima à parede lateral esquerda, à vista do público. Os dois operadores subiam por uma escada apoiada no canto direito do mezanino, onde acontecia a operação da mesa de comando de luz. As trocas de operadores acontecem nas cenas musicais, onde quase todos os atores apareciam cantando. Discretamente Andrews e Renê faziam a troca.

Em uma outra experiência, Thiago Vasconcelos e Renata Adrianna colocaram os dois atores/operadores em cena. A solução foi abrir uma luz geral e deixar a mesa em “piloto automático”¹⁵⁴. Essas possibilidades surgem em razão do processo criativo do grupo. E estão ligadas ao procedimento de formação dos participantes da Cia. Antropofágica.

A iluminadora e atriz também atuou como operadora em determinados momentos pontuais em *Entre a Coroa e o Vampiro*. Esse sistema de rodízio de operadores permitiu que os atores experimentassem a prática da operação de luz do espetáculo. A criação da obra teatral ganhou em coesão. As propostas da direção e da iluminadora adquiriram maior relação nas intenções indicadas nos períodos de ensaios.

¹⁵⁴ Expressão de Renata Adrianna para o momento em que a luz estava acionada em geral sem a presença dos operadores (entrevista concedida em 11 ago. 2011).

4.5 RECURSOS MIDIÁTICOS, ESPAÇO FÍSICO E A ESTÉTICA DA CIA ANTROPOFÁGICA

A luz geral produz afastamento, se comparada com focos. Os elementos visuais perdem a importância individual, os detalhes se confundem em um conjunto que mistura formas, contornos, contrastes, tons, texturas etc. Nada é selecionado para ser visto e o que resulta é um conjunto difuso. Ganha-se na composição do todo, mas perde-se nas particularidades de cada elemento em si (CAMARGO, 2003,p.200).

A luz geral dos espetáculos da trilogia foi montada pela Cia. Antropofágica com refletores ímpares e poucos refletores PCs incluídos no desenho. A iluminação em algumas cenas não conseguiu regulação específica devido à condição do espaço teatral conferido pelas características do edifício. A pouca altura para posicionar os equipamentos fazia com que a luz acidentalmente envolvesse o público em vários momentos.

Renata Adrianna conseguiu dar um tratamento adequado às cenas que envolviam total ou quase totalmente o elenco. A montagem da luz geral tinha menos refletores de lâmpadas ímpar no começo da temporada e funcionou melhor do que no final, quando foram acrescentados mais equipamentos desse tipo. A iluminadora e os operadores tiveram mais refletores para trabalhar quando foram realizadas apresentações incluindo as duas peças da trilogia¹⁵⁵ em horários seguidos. Porém, o espaço cênico foi preenchido com muita luminosidade. Nas primeiras apresentações da temporada de *Entre a Coroa e o Vampiro* (PYNDORAMA,[20-?]b), a iluminação exercia melhor função por meio da edição de luz mais precisa. O desenho da luz ficava mais definido para a linguagem da cena.¹⁵⁶

Houve correção com filtros difusores para tornar a luz mais uniforme. O acréscimo de fontes de luz utilizadas ao mesmo tempo tornou parte das cenas muito claras e

¹⁵⁵ A terceira peça da Trilogia está em período de elaboração com estreia provável para o segundo semestre de 2012.

¹⁵⁶ Os canais da mesa de iluminação e o rack tiveram todas as suas tomadas preenchidas e por ser uma mesa antiga não havia como isolar o uso de cada refletor. De acordo com o posicionamento desenhado para a instalação da luz geral, ficava também difícil isolar os canais da mesa individualmente. Essa construção do desenho de luz foi feita para atender a dois espetáculos diferentes.

tirou funções importantes para a leitura do público. Por outro lado as cenas que exigiam distanciamento não foram afetadas. Perdeu-se mais nas cenas que precisavam de maior localização nos detalhes dos nichos dos atores.

A operação da luz não teve, entretanto, uma uniformidade durante a temporada. Mudanças foram feitas quando a Cia. resolveu apresentar a primeira e a segunda partes da *Trilogia Terror e Miséria no Novo Mundo*, em julho de 2011. Segundo Adrianna, por motivos técnicos, o número de refletores foi aumentado para atender aos dois espetáculos.

A perspectiva de mais equipamentos nos ensaios muitas vezes oferece a tentação de mais experimentações. Porém, torna-se importante recortar o excesso de propostas e com isso ganhar-se uma identidade para o espetáculo com maior definição. Mas a Cia. Antropofágica tem construído uma linguagem teatral relevante, com sua forte determinação para a pesquisa sobre a história do Brasil e a cena que estão procurando estabelecer para a trilogia.

A luz da projeção teve o propósito principal de remeter a cena à condição cenográfica de sala de cinema. A pesquisa feita pelo grupo e registrada pelo vídeo apresentou-se como o filme dessa trajetória de estudos. A estrutura fragmentária do texto cênico encaixou a projeção, gerando ligações no roteiro para a condução das cenas por intermédio da pontuação dos vídeos.

As projeções dos fatos históricos no figurino do Papa e na faixa de protesto, reforçaram as críticas de opressão e, esteticamente, trouxeram imagens contraditórias para uma beleza poética, desenvolvida na dialética da cena. A movimentação do projetor proporcionou também uma interessante cena onde as águas do mar projetadas na tela de fundo vão sendo trazidas e focalizadas no chão, criando um efeito plástico singular em relação ao ator.

Para a próxima peça da Cia. Antropofágica há uma pesquisa em desenvolvimento para se criar luminárias mais apropriadas. Segundo Adrianna¹⁵⁷, estão sendo elaborados alguns equipamentos para atender cenas que abordarão o teatro de revista e Getúlio Vargas. Esse entendimento para adequar as ferramentas da iluminação poderá ampliar as descobertas estéticas do coletivo.

¹⁵⁷ Entrevista com Renata Adrianna (concedida em 14 fev. 2012).

CAPÍTULO 5

PESSOAL DO FAROESTE: CINE CAMALEÃO A BOCA DO LIXO

5.1 TRAJETÓRIA

(Arquivo: Yuri Pinheiro).

O projeto da Cia. Pessoal do Faroeste é a crônica da cidade, tanto que de todos os temas mesmo a Boca do Lixo é o mais impressionante. A gente descobriu um mundo invisível em uma cidade como São Paulo, porque existem os cineastas e se sairmos agora vamos encontrar com eles aqui na Rua dos Andradas, alguns com 70 ou 80 anos, às vezes após um derrame... E e eles todos estão nesse cineclube que acontece às segundas, o Cineclube Ozualdo Candeias¹⁵⁸

Paulo Faria é um grande contador de histórias; discorre sobre elas com a elegância de um cronista ímpar, sempre pesquisando aspectos invisíveis para a maioria em

¹⁵⁸ Menção ao Instituto Ozualdo Candeias, situado na Av. Cásper Líbero, 36, Cj. 204, Centro, São Paulo-SP (em frente à Igreja Santa Ifigênia). Entrevista com Paulo Faria (concedida em 20 jul. 2011).

suas andanças pelo centro de São Paulo. No projeto *Cine Camaleão - A Boca do Lixo*, a Cia. Pessoal do Faroeste voltou suas pesquisas para o universo do cinema produzido nas décadas de 1960 a 1980, na região da Rua do Triunfo.

A sede da Cia. está atualmente localizada nessa rua histórica para o cinema nacional. A história registra o nascimento de duas ruas criadas nas vizinhanças da rua Santa Efigênia para homenagear o fim da terrível guerra do Paraguai (MARTINS, 2003, p. 62-63, apud RUBIES, 2012) - ou guerra contra o Paraguai. Surgiram assim as Ruas Vitória e Rua do Triunfo, com nomes bem alusivos ao fato.

Era uma vez a boca do lixo
da pornochanchada

Também era uma vez
uma rua chamada Triumpho
Carça, Toni e Garret
Thomé e Ody
e outros mais.

Já eram... uma vez.

(CANDEIAS, 2001, p.132, apud RUBIES, 2012)

Os versos autobiográficos do cineasta Ozualdo Candeias resumem o fim das produções cinematográficas, principalmente das pornochanchadas da Rua do Triunfo. Mas a aura daquela região não se perdeu, ficou oculta. E a partir dessa arqueologia, o dramaturgo Faria foi a campo para descobrir os ricos veios para elaborar a estrutura de sua peça.

No filme *As Bellas da Billings* (1987), o cineasta Ozualdo Candeias problematizou a apropriação e os usos do centro de São Paulo por sujeitos que sobrevivem nas ruas pelas mais variadas atividades e expedientes. Nesse filme, acompanhamos as jornadas diárias de prostitutas, mendigos, punhuistas, travestis, deficientes físicos, vendedores ambulantes, vendedores de raiz, violeiros e pastores evangélicos que circulam, moram e ganham a vida no Viaduto do Chá, Praça da Sé e seu entorno; no bairro da Luz, Santa Efigênia, Bom Retiro e imediações, região também conhecida como Boca do Lixo (TELES, 2009, p.1)..

Candeias volta seu olhar autoral para os tipos da Boca do Lixo, para retratá-los em sua obra cinematográfica.

Paulo Faria se apropria do material de pesquisa sobre a região para transportá-lo ao teatro. Mas é uma experiência teatral que coloca suas bases no resgate do cinema da Boca do Lixo. O cinema é o forte condutor da narrativa. Nesse sentido, a luz do espetáculo será pensada como luz de locação, da ambientação da cena que se finge cinematográfica.

O ano de 2011 mostrava um quadro de abandono e descaso por parte dos órgãos públicos responsáveis por aquela parte da cidade de São Paulo. Algumas ações de caráter repressivo efetuadas pela polícia tentaram espalhar os usuários de drogas para outros locais. Houve pouca preocupação das autoridades no sentido de ajudar os viciados a cuidarem da saúde. Havia, provavelmente, a intenção autoritária de transformar aquele território em um dos cartões postais de São Paulo E não de se procurar resolver a questão social. A região estava completamente entregue ao tráfico e consumo de drogas, principalmente o crack, característica que trouxe a denominação de cracolândia para aquela parte da geografia da cidade.

Se você sair da Al. Cleveland, na última quadra da Júlio Prestes, verá que é uma quadra de um shopping center de miseráveis: duzentas pessoas fumando crack, quase ao lado da maior Secretaria de Estado da Cultura do país.¹⁵⁹ Houve uma pesquisa sobre a recuperação do viciado em crack no mundo. O pesquisador deixou pra vir ao Brasil, na última cidade, que foi a de São Paulo. No mundo, a solução foi conseguida através da arte: música, dança, teatro... Porque em princípio [os usuários de crack] não são marginais, são famílias que se perderam e chegaram a isso. No Brasil, o pesquisador falou que seria muito fácil resolver isso aqui, mas eles não querem, eles estão tirando as pessoas da cidade e jogando para baixo do tapete. São duzentas pessoas e elas estão amparadas no direito de ir e vir. Só que a família abandonou, o governo abandonou, e a gente é obrigado a conviver com a situação de abandono. Essa é a violência, porque não tem assalto, não tem nenhum índice de criminalidade. As pessoas que querem vir para assistir aos espetáculos¹⁶⁰ ligam: "Onde é que vocês estão?". Fazem reserva e não vem. Perguntam se tem estacionamento.¹⁶¹

A Rua do Triunfo tem um imaginário que vai além de sua fama de cinema. Em todo o seu passado conviveu com artistas, malandros, prostitutas, sendo uma espécie de distrito limítrofe onde houve a convivência do legal com a ilegalidade. Produziu a matéria prima dos sonhos, mas também da crueldade. Crimes em suas calçadas sempre foi um espectro de suas madrugadas. Segundo Reines (2012), muitas histórias de sangue e amor aconteceram lá e teriam inspirado as músicas e os

¹⁵⁹ Sediada à Rua Mauá, nº 51, Bairro da Luz, São Paulo-SP.

¹⁶⁰ Paulo Faria estava se referindo à sede anterior da Cia. Pessoal do Faroeste, situada na Al. Cleveland, 677, Campos Elísios, São Paulo-SP.

¹⁶¹ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 20 jul. 2012).

contos de Paulo Vanzolini. Ramão Gomes Portão, repórter policial, teria se inspirado nos acontecimentos da rua para escrever suas *Estórias da Boca do Lixo*.

No final de 2011, a Cia. do Faroeste fez a mudança de sua sede na Alameda Cleveland para a Rua do Triunfo. Foi um projeto visando a ocupar um local atualmente degradado, mas que tem muita história e lirismo. Muitos cineastas do passado começaram a frequentar o novo espaço. Lá foram feitos vários encontros tratando do tema que a peça *Cine Camaleão-A Boca do Lixo* explorou.

A revista Bravo registra em sua matéria (DELFINI, 2012) que alguém havia sugerido ao Coletivo do Pessoal do Faroeste que contasse com o serviço de Van para trazer o público até o espaço. Seria um tipo de linha que sairia da Consolação para facilitar o transporte das pessoas. Paulo Faria não concordou com essa ideia, porque para ele era importante que todos viessem pelo próprio desejo de assistir ao espetáculo. Nessa atitude está delineado um projeto de tornar o local valorizado pela ação artística.

Em Julho 2012, a nova sede do Faroeste abrigou a proposta *Conversa com o público*, temática do Projeto *As Graças Circular - Teatro do Parque da Luz* para o Brasil (GRAÇAS, [20-?]). Participaram desse encontro coletivos que, de alguma forma, trabalham com a região da Luz. Entre eles, citamos Cia. Damas em Trânsito e Bucaneiros, Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, Cia. Pessoal do Faroeste, Cia. São Jorge de Variedades, Cia. das Galochas, Ivo 60 e o Teatro da Vertigem que, para a sua nova montagem, pesquisa o bairro do Bom Retiro.

Os estudos contemporâneos feitos pelos coletivos teatrais paulistanos elegeram a cidade, com sua problemática e com as personagens para os projetos e realizações artísticas. É um olhar de convivência, participação, mas principalmente de reflexão. O Pessoal do Faroeste assume o seu objeto de pesquisa além da simples construção artística, atingindo a própria vida de seus integrantes, que respiram o mesmo ar de suas personagens de tempos passados e presentes.

Dentro da pesquisa de vocês, o que eu acho é o seguinte: é uma pesquisa importante em todos os aspectos. O teatro hoje está cada vez mais – e o pessoal do Faroeste é uma prova disso - saindo de si mesmo e indo para a cidade, como um ponto de reflexão sobre o homem dentro da cidade (MILARÉ, 2012).

5.2 TRANSITANDO PELA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

(Arquivo: Yuri Pinheiro).

A Cia. Pessoal do Faroeste produziu sua pesquisa para a Trilogia Degenerada, pensando em elaborar um documentário paralelo às peças ao final do processo. Assim, com esse objetivo complementar, foram produzidos os espetáculos: *Crimes do Preto Amaral*, retratando São Paulo no ano de 1927; *Labirinto Reencarnado*, ambientado no ano de 1944 e nas contingências da segunda guerra mundial, e *Rebentos*, no ano 2000, tratando da problemática da Cracolândia. O que une as dramaturgias dessas peças é a questão da eugenia¹⁶².

A encenação passou a ser uma ferramenta para apresentarmos a investigação sobre a "degenerescência" no país, em especial em São Paulo; mas a pesquisa não cessa nessa tríade, nossa ideia é que se perceba a eugenia, principalmente na contemporaneidade, a exemplo da nossa sede, que está ao lado da antiga Cracolândia e do novo projeto "Nova Luz" (FARIA, [20-?], apud PESSOAL DO FAROESTE [20-?]).

¹⁶² Conceito criado por Francis Galton, cientista inglês, primo de Charles Darwin.

Conforme Souza (2006, p.44), o Brasil do começo do século XX era considerado um país “muito doente”. Alguns intelectuais - entre eles, escritores, advogados, médicos e cientistas - encontraram nas ideias de Renato Kehl a proposta para a regeneração da população. Esses conceitos acabaram avançando para o desejo de certas elites em encurtar o caminho para a exclusão e eliminação gradativa daqueles que não se encaixavam nos padrões genéticos e sociais.

Monteiro Lobato foi um dos intelectuais que admiraram as atividades de Kehl e sua militância em favor da eugenia. Consta que ambos prefaciaram obras publicadas e tiveram troca de correspondência entre si (DIWAN, 2003, p.130).

Confesso-me envergonhado por só agora travar conhecimento com um espírito tão brilhante como o seu, voltado para tão nobres ideias e servido, na expressão do pensamento, por um estilo verdadeiramente “eugenico”, pela clareza, equilíbrio e rigor vernacular. (LOBATO, 1918, apud DIWAN, 2003, p.130)

Renato Kehl¹⁶³ em sua viagem à Alemanha no ano de 1928 recolheu impressões sobre o movimento eugenista naquele país. Comenta então em seu livro *Lições de Eugenia* sobre a quantidade de publicações sobre o que chamava por “higiene da raça” (Idem, p.126). Essa ideologia não declarada oficialmente fazia parte do gosto daquelas elites. E com o advento da eugenia nazista, ganhou força em muitos segmentos da aristocracia paulistana.

Farias trabalhou com essas informações para sua pesquisa, apoiada em teses e dissertações sobre o assunto para dar corpo dentro da Trilogia. *Os Crimes do Preto Amaral* trata do preconceito e da exclusão a que os negros estavam submetidos no início do século passado. A personagem do título foi acusada de ter violentado e assassinado três adolescentes do sexo masculino. Morreu na prisão e não teve julgamento. Hoje o seu busto faz parte do acervo do Museu do Crime.

Há uma amnésia e tudo vai ser escondido, não se fala mais da eugenia. A gente encontra movimentos negros que ninguém sabia. Preto Amaral com eugenia, com higiene social, é o máximo que se consegue associar aos movimentos. Acho que foi em um debate na TV Câmara, com o reitor de uma universidade, que ele dizia que os homens negros que foram pra 1ª

¹⁶³ Médico e farmacêutico, pensador da eugenia no Brasil.

guerra e os que foram defender o país na guerra do Paraguai eram negros heróis. Não eram: eles foram colocados lá para morrer.¹⁶⁴

Em 15 de Dezembro de 2011, o elenco da Cia. Pessoal do Faroeste promoveu a leitura dramática da peça *Os Crimes do Preto Amaral*, no Auditório da Sede da Defensoria Pública do Estado de São Paulo (PESSOAL DO FAROESTE, [20-?]c). Esse ato fez parte do projeto¹⁶⁵ para o julgamento simbólico de José Augusto do Amaral, conhecido como “Preto Amaral”, marcado para 21 de março de 2012, mas transferido para data futura. O objetivo era conseguir apoio para a retirada do busto do acusado que se encontra no Museu do Crime da Academia de Polícia de São Paulo.

Dentro do conjunto do projeto constava a publicação de um livro pela Editora Nacional-IBEP e um documentário em vídeo para a internet. O Coletivo adotou a estratégia de ação chamada de videopilulas para poder postar pela rede o resultado de suas pesquisas na amplitude dos bairros próximos à estação da Luz. Gravar as cenas não somente com a preocupação teatral, mas como mais uma forma de ação para registrar e divulgar a invisibilidade aparente daqueles territórios.

As ações através da linguagem do vídeo são o começo da aproximação com o cinema que mais tarde, em 2011, resultaria na peça *Cine Camaleão - A Boca do Lixo*.

As duas outras peças que compuseram a Trilogia deram curso ao desvendamento das ações da eugenia em São Paulo. *Labirinto Reencarnado* foi ambientado no ano de 1944, tratando do assunto quando muitos jovens eram cooptados à simpatia pela juventude nazista. A trama teve inspiração na mitologia de Ícaro e Dédalo (PESSOAL DO FAROESTE, 2012b).

Na dramaturgia de Faria, Dédalo é um engenheiro com ideias eugenistas. Em sua profissão, foi responsável pela construção de presídios, manicômios e hospitais. Ícaro vai para a guerra para lutar pelo nazismo. Ananda, amiga de infância de Ícaro

¹⁶⁴ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 20 jul.2011).

¹⁶⁵ Patrocínio: Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura.

e enfermeira, seria o resultado de uma experiência de branqueamento segundo o desejo da elite eugenista.

Re-bentos, peça inspirada no livro *Rebentos*, do poeta parnasiano Senador Freitas Vale, referencia o ano 2000. Há uma invasão dos pobres e miseráveis aos palacetes antes habitados pela elite paulistana décadas atrás. O final do século e do milênio recebe a invasão dos desfavorecidos aos edifícios decadentes e abandonados, resultando na formação de cortiços. Segundo Faria (2011)¹⁶⁶, a retirada da Estação Rodoviária da região coincidiu com o surgimento da Cracolândia.

A Trilogia (PESSOAL DO FAROESTE, [20-?]d) aborda o tema da eugenia em três fases do século XX. Esses cortes temporais dramáticos nos anos de 1927, 1944 e 2000 têm como caminho entender o nascimento e as consequências do pensamento eugenista e suas sequelas nas atitudes higienistas das autoridades da primeira década do milênio no que se refere ao uso e apropriação do centro de São Paulo.

Para melhor situar o lugar onde vivem os drogados do Crack na Luz, território artístico do pessoal do Faroeste, é importante lembrar as ações do Coletivo Bijari, no Largo da Batata, em Pinheiros (BIJARI, 2005). Aparentemente, em uma primeira leitura, os conceitos de eugenia e de gentrificação¹⁶⁷ não têm ligações. Mas a destinação final do objetivo de cada um deles leva à exclusão dos desfavorecidos e moradores das ruas de São Paulo. Conforme Faria:

[Gentrificação] é um termo muito usado aqui pelos movimentos sociais, acho que uma [gentrificação] é neta da outra [eugenia]. A gentrificação é um olhar, um recorte sobre a eugenia, porque é totalmente a eugenia. É uma herança eugenista essa ação, porque a eugenia era a exclusão de todos os mestiços no Brasil, a exclusão dos negros prioritariamente (...). Precisa-se diferenciar o que é pobre do que é marginal, porque todo mundo acha que quem mora em cortiço, quem está na rua, que os moradores de rua são consumidores de crack. O que o governo quer é limpar os pobres daqui, é o que eles estão fazendo. Tem a ocupação Mauá: são pobres e a única maneira de mudar a realidade dessas famílias é que elas continuem aqui, ao lado do seu trabalho, porque a grande maioria trabalha aqui. O projeto Nova Luz é somente uma especulação imobiliária¹⁶⁸

¹⁶⁶ Entrevista com paulo Faria (concedida em 16 dez. 2011).

¹⁶⁷ Segundo o Coletivo Bijari. Gentrificação: "Processo de restauração e/ou melhoria da propriedade urbana deteriorada realizado pela classe média ou emergente, geralmente resultando na remoção da população de baixa renda" (BIJARI, 2005, 2008).

¹⁶⁸ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 11 jul. 2012).

5.3 ESTÉTICA DA LUZ DE CENA: A CAIXA BRANCA

(Arquivo: Yuri Pinheiro).

O espaço da Alameda Cleveland era muito restrito. A preparação de luz para os espetáculos esbarrava em limites impostos pela arquitetura do edifício. A distância entre as paredes era muito curta e o pé direito com altura muito baixa. Para a produção da Trilogia, os equipamentos usuais para teatro não satisfaziam as necessidades. Tanto com os PCs quanto com os Fresnéis ou Setlights não se conseguia afinar a iluminação. Tornava-se impossível trabalhar com eles.

A iluminadora Lúcia Chediek sugeriu a Paulo Faria que usasse refletores AR 111, usados para iluminação de vitrines ou de instalações de artes plásticas. As vantagens do uso desse material foram bem amplas para as condições do lugar. Enquanto um PC com potência de 1000W tornava disforme o desenho de luz, não permitindo regulagens adequadas, com os ARs era possível distribuir melhor a

luminosidade. Com lâmpadas de 100W era possível usar até dez aparelhos, conseguindo melhores resultados em relação a cada PC que se utilizasse.

Como o Pessoal do Faroeste estava trabalhando o tema da eugenia no *Crimes do Preto Amaral* (TRILOGIA, 2010), Chediek e Paulo consideraram então aproveitar o tom branco das paredes para incorporar a luz. Com equipamentos de menor potência¹⁶⁹, conseguia-se o rebatimento da luz no ambiente devido à cor branca.

Estava definida a estética para o espetáculo: dar às paredes a referência ao signo eugenista pregado pelo médico Renato Kehl, que propunha o “melhoramento físico e moral dos homens e mulheres brasileiros à custa de muito sabão de coco ariano” (DIWAN, 2003, p.29) para a população que não se enquadrasse em suas propostas de criar “uma civilização bela” (DIWAN, 2003, p.32).

A estrutura de cenário dessa peça, acrescida pelas aplicações da luz, levou Faria a dizer que haviam feito uma espécie de Caixa Branca.

Quem trouxe a ideia para a gente foi a Lúcia Chediek. Ela trabalhou com a gente na trilogia; quando fizemos as três peças separadamente, ela fez a luz comigo. Mas, quando eu fiz a trilogia, ela já não estava mais trabalhando conosco. Ela trouxe essa ideia porque há rebatimento de luz. Como a gente trabalhou com ARs – e esse tipo de equipamento não tem um foco definido, o alcance não é grande - então o rebatimento ajudava a aumentar a intensidade e também tinha a ver com *Os Crimes Do Preto Amaral*, porque a cenografia era toda branca. Por isso a razão do piso branco que a gente tinha lá. E o único ator negro vestido de preto era o Adão. Então a gente trabalhou com essa ideia de Caixa Branca lá na Alameda Cleveland... Aqui, na Rua do Triunfo, devido ao tamanho do espaço, a lâmpada AR não consegue iluminar, é usada mais para os efeitos.¹⁷⁰

As instalações técnicas para a produção de *Cine Camaleão* seguiram a orientação de aproveitar as ARs, acrescentando outras possibilidades como lâmpadas comuns, dicróicas e equipamentos luminotécnicos espalhados pelo espaço. Faria aproveitou todo o acervo cenográfico de outras produções e incluiu na cenografia criando um clima barroco. Segundo o diretor, o espaço da Alameda Cleveland era tão pequeno que não havia outra saída senão deixar tudo visível ao público.

¹⁶⁹ Foram usados refletores AR 111 com lâmpadas de 100W de potência em contraposição aos refletores plano-convexos de 500 e 1000W.

¹⁷⁰ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 11 jul.2012).

Adaptando a cenografia lateralmente às paredes e criando nichos de instalações em dois lances de andares, Faria e Kokocht¹⁷¹ conciliaram espectadores e o acervo do Pessoal do Faroeste. Àquela altura dos acontecimentos mais materiais haviam sido incorporados ao espetáculo. Houve uma grande reciclagem de elementos cenográficos de montagens passadas.

¹⁷¹ No segundo semestre de 2011, F. E. Kokocht e Paulo Faria receberam indicação ao Prêmio Shell de Teatro na categoria de cenografia, por *Cine Camaleão* (PRÊMIO, 2012).

5.4 DIRETOR/ILUMINADOR/OPERADOR E UMA TRINDADE PARA A LUZ

(Arquivo: Yuri Pinheiro).

A iluminação é operada pelo diretor, que é o Paulo Faria, desde o *Labirinto Reencarnado*, que foi o primeiro trabalho que eu fiz com o Pessoal do Faroeste. Eu percebi que o Paulo como diretor gostava da operação. Tanto que teve uma temporada do *Labirinto Reencarnado* no Centro Cultural Vergueiro que eu operei e todas as outras foi o Paulo que acabou operando. A minha orientação para ele parte mais do sentido técnico do que do estético. Porque no sentido estético, na operação de luz, você parte muito mais do texto e da movimentação dos atores do que em outros aspectos. O Paulo, por ter escrito o texto, sabe onde estão as vírgulas, as pausas, a respiração. Então a operação dele é de organicidade, naturalidade, o que eu particularmente não conseguiria fazer.¹⁷²

A iluminação desenvolvida pela Cia. Pessoal do Faroeste uniu formações diferentes para que sua realização fosse possível. As questões técnicas ficaram apoiadas no conhecimento prático de Tomate Saraiva. Ao conceber o desenho para a luz das

¹⁷² Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev. 2012).

últimas peças encenadas, Paulo Faria contou sempre com a ajuda desse profissional. Tanto por reconhecer nele maior conhecimento sobre o uso das lâmpadas, montagens elétricas e aparelhagens, quanto para diminuir as próprias atribuições. O diretor na última montagem, *Cine Camaleão*, assumiu as funções de direção, dramaturgia, iluminação, direção de arte, cenário e figurino.

Eu me sinto muito incompetente com as questões técnicas da luz. Eu não tenho curiosidade sobre bocal. Eu adoro luz, mas se tiver que montar a minha luz, vou entrar em pânico, porque eu não faço bem. Eu vou colocar um fio que soltou, eu vou parafusar, mas eu não entendo absolutamente nada de quadro de luz, de amperes, do que entra na mesa. Então tem a figura do Tomate na Cia. Ele vem me ajudar porque é um excelente profissional. Ele é o eletricitista e o iluminador. Foi assistente da Lúcia Schediek. Ela trouxe o Tomate pra dentro da CIA. Então ele ficou no lugar dela. Eu adoro fazer o desenho da luz. Então eu chego para o Tomate e digo: é isso que eu quero. Não sei como é que eu vou fazer. Então ele vem com uma ideia muito mais bacana, mas sempre eu jogo um desafio para ele no nosso primeiro encontro. É uma dobradinha que dá muito certo. Então ele chega e resolve.¹⁷³

Faria trabalhou com Lúcia Schediek em suas produções. A iluminadora deixou sua marca por meio das orientações que deu ao Saraiva. Ele incorporou o uso de lâmpadas para instalações das artes visuais aos trabalhos de luz teatral para o coletivo. Como assistente, passou a iluminar e soube aplicar as lições deixadas por sua mestra. O aprendizado com ela trouxe-lhe muita bagagem prática e conhecimentos teóricos no campo da luz cênica.

No CINE CAMALEÃO tinha essa coisa das três vozes: eu como iluminador, o Paulo como diretor da peça e das filmagens e o Dário como diretor da filmagem. O processo foi bem horizontal porque eles sempre chegavam com a ideia inicial. Os dois não possuíam um grau de conhecimento técnico grande, então eles sempre vinham com um conhecimento individual e com a necessidade. E eu por ter um conhecimento maior do que eles, sempre orientava no sentido de dizer “isso é viável, isso não é viável”. Era bacana, porque existia sempre essa compreensão do que era real e do que não era real, do que era possível e do que não era possível ser feito.¹⁷⁴

Em *Cine Camaleão*, *A Boca do Lixo* foi usada a projeção de um filme elaborado como metalinguagem para ser uma fictícia parte da trama. Essa dramaturgia para a cena contou com a colaboração de Dário José, cineasta que trabalhou com Paulo

¹⁷³ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 16 dez. 2011).

¹⁷⁴ Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev. 2012).

Faria e Tomate Saraiva. As formações muito diferentes e os conhecimentos expostos entre os três foram impulsionadores dos resultados conseguidos na cena do espetáculo.

O público assistiu às cenas de um filme dentro da peça protagonizadas pelos atores de Cine Camaleão. A inserção dessa proposta tinha a ver com a contextualização do ambiente histórico do cinema produzido na Boca do Lixo paulistana décadas atrás. As divergências técnicas sobre utilização de luz entre Dário e Saraiva trouxeram abordagens diferentes e que precisaram ser entendidas por ambos. Para o cineasta, havia a preocupação com o uso da luz natural, entrando pelas janelas e servindo como componente para gravar o filme. Esse estudo implicava nas medições de luz com fotômetros, equipamentos não utilizados por Saraiva, como apoio para produzir a luz cênica.

Saraiva encontrou muitas lições com a luz¹⁷⁵ para cinema praticadas no filme dentro da peça. Para ele, o recorte das cenas filmadas foi fascinante. Relatou, por exemplo, que a entrada de um personagem que poderia ser o possível assassino não era feita em uma tomada direta. A cena acontecia dentro do plano geral com outros personagens e um espelho registrando, dentro da composição, a imagem de uma mão portando uma arma. De acordo com a dramaturgia pretendida por Paulo Faria.

Sinto-me totalmente confortável [no acúmulo de funções] porque eu tenho prazer com a iluminação. Estão amalgamadas: não sei onde começa uma e termina outra [função]. Eu não sei onde eu sou diretor e onde eu sou iluminador. Então é confortável, mas é um desafio porque é cansativo. Então eu preferiria estar só como diretor, pensando. A gente sai de um lugar confortável porque não é fácil para um diretor ter duas funções. Porque, além disso, tem a relação dele com o ator. E ela exige uma energia muito grande. Quando a gente para a LUZ, é uma energia a menos em outro lugar.¹⁷⁶

Para o encenador, a luz caminha junto a sua direção. Fica difícil estabelecer fronteiras. Ele constata o que outros diretores também apontam: a especificidade da luz como linguagem teatral quase se confunde com a linguagem da encenação. A

¹⁷⁵ Saraiva argumentou que a luz para cinema é contruída ou apropriada da natureza para o registro da imagem, tendo uma função de matéria prima, enquanto que para o teatro, a luz tem funções bem diferentes, sendo importante para editar a sucessão das cenas. No cinema a edição das cenas é feita pelos planos e cortes cinematográficos e não depende da luz para isso.

¹⁷⁶ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 16 dez.2011).

força da iluminação para editar as cenas é presente nos espetáculos onde ela foi pensada esteticamente. Camargo (2003, p.197) fala na “função seletiva da luz”, assim, percebe-se que com o uso e aplicação dela, o olhar do público pode ser direcionado para as áreas de percepção que interessam ao diretor para a leitura da cena proposta. O domínio na construção da luz cênica permite aos diretores organizar os componentes teatrais da atuação, cenografia, figurino e maquiagem, trazendo a leitura precisa da cena para os espectadores.

Mas como foi dito anteriormente, Faria acumula muitas funções e em sua definição tudo deveria resumir-se a uma única função: direção artística. Que seria, como na prática cinematográfica, uma forma de melhor direcionar a criação artística dos outros integrantes para a realização da obra teatral. Entendemos que a função da luz para o exercício do diretor vai além do fato de ela ser uma das funções no campo teatral. Ao ser incorporada pelo encenador amplia o poder da direção na construção do espetáculo.

Paulo Faria concebeu o desenho da luz do espetáculo *Cine Camaleão* apoiando-se no trabalho de dois criadores que ofereceram o suporte à técnica necessária à realização da iluminação. O conhecimento da técnica para a construção operacional da luz teatral se deu com Tomate Saraiva, como já foi dito. O profissional ficou encarregado de apresentar as soluções para o campo técnico e assim possibilitar a realização do desenho de luz. Dário José ficou encarregado da luz para o filme do *Crime do Castelinho* utilizado em projeção dentro do espetáculo teatral.

Paulo Faria não pode ser considerado um iluminador completo, porque em suas próprias ponderações aponta e assume dignamente a falta de domínio da questão técnica. Contudo, como um pensador, busca com a formulação de ideias gerar as proposições necessárias para a luz do espetáculo, conseguindo realizá-la através das orientações que transmite aos seus técnicos.

Tive uma experiência muito pequena com iluminação para a filmagem em cinema. Aqui em *CINE CAMALEÃO* veio o primeiro período de trabalho que foram as filmagens. Então, tive um período de experimentação muito maior nessa parte de iluminação para cinema.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Entrevista com Deison Saraiva (concedida em 16 fev. 2012).

A técnica de luz para gravar o filme foi diferente da luz teatral. A luminosidade para o cinema é captada para dar suporte aos enquadramentos das imagens e assim permitir aos montadores editar as sequências e realizar a história. Já o iluminador teatral tem na luz a possibilidade da edição que revela, oculta as formas, cria os climas e deixa visível o necessário para que a cena se concretize.

O filme conta com o aproveitamento da luz natural e a correção da luz se dá com o propósito de confeccionar os quadros, a exemplo da pintura. O ponto de encontro oferecido pelo estudo da luz no cinema, na pintura e no teatro se dá pela necessidade de se perceber os ângulos dos objetos, das pessoas e o direcionamento das fontes de luz. A luz no cinema é matéria prima moldável como as tintas para o pintor.

São luzes diferentes. A luz cênica nos dá uma realidade imediata. Comparada com o cinema, a luz cênica é uma "aparecida". Ela está e se torna presente. No cinema a luz serve basicamente para desaparecer. Ela serve para "naturalizar" a cena. Reforçamos uma janela com mais luz, mas o efeito da luz é a de janela. Por mais arrojada que seja a luz do cinema, ela quase sempre busca ser "naturalista". No cinema usamos muito pouco "a pino". Lateral, frontal e contra, que são as luzes mais usuais. Acho que a maior contribuição da luz do filme no espetáculo foi a luz do projetor. Basicamente.¹⁷⁸

A luz teatral é viva e participante da cena, desaparece com o fim dela porque em última instância fecha o espetáculo. A iluminação teatral tem características próprias possibilitando ao iluminador e ao diretor moldar plasticamente a cena. Torna-se elemento ativo para que a cena exista, não sendo, portanto, um simples suporte para a realização dos espetáculos.

Não estamos falando da luz natural, da qual o criador de teatro tem pouco controle. Mesmo assim, essa fonte de luz também é passível de ser apropriada para o desenho da luz, como pode ser visto na peça *O Idiota*¹⁷⁹ e, de acordo com circunstâncias especiais, pode muito bem ser utilizada para uma luz cênica condutora.

No cinema a obra existe depois da realização, mas a luz que a gerou não mais. São, agora, reflexos e fantasmagorias emitidas pela luz operacional do projetor. O registro

¹⁷⁸ Entrevista com Dário José (concedida em 23 jul. 2012).

¹⁷⁹ Peça já citada. Direção de Cibele Forjaz e desenho de luz de Alessandra Domingues.

da luz nesse veículo acontece uma única vez na construção da cena. São como tijolos que depois de assentados irão resistir pelo tempo de vida útil que lhe destinou a composição daquela matéria. Entrará em ruínas com temporalidade programada. A feliz ruína do espetáculo teatral acontece no instante seguinte que acaba a cena. Por mais que nas temporadas a luz proposta se mantenha coerente com uma boa operação, isso não será suficiente para repetir a vida existente na apresentação do dia anterior.

A luz de um espetáculo é efêmera pela própria condição da cena teatral. Está ali enquanto agente transformador que dá aos criadores¹⁸⁰ uma força fascinante porque a vida cênica ali lhes pertence. O trabalho com a luz teatral, ressalvadas as etapas técnicas e estéticas que precedem a apresentação, realmente se manifesta na apresentação viva, com atores vivos e com o público vivo, pulsando todos sob aquela frequência. Por isso a luz precisa ser pensada, utilizada dentro da medida de sua plasticidade e funções dentro do espetáculo. Ela precisa dessa elaboração estética porque assim é a sua condição de existência no momento teatral. Não está afeita às pirotecnias gratuitas. Não se justifica enquanto demonstrações das expertises do campo profissional.

Então a experiência a que se refere Saraiva pode ser compreendida como a busca de elementos para a luz teatral dentro de outra arte que utiliza a luz de forma bem diferente. As possibilidades da matriz da luz coincide para as três artes citadas como condição técnica necessária ao conhecimento do artista que atua em cada uma delas. Pode se dizer que as questões de fontes de luz, direcionamento de ângulos e cores e outras especificidades da luz são o ponto de partida de cada profissional desses campos diferentes para a realização de obras em seus suportes finais.

Quanto à iluminação cênica em *Cine Camaleão*, foi o mais tranquilo, pois a luz da projeção era também uma luz cênica. Em outros espetáculos, quando o vídeo é ao vivo, complica um pouco, pois existe a necessidade de equilibrar a luz cênica com a projeção. Ao vivo eu preciso de uma luz mínima para captar e que não interfira no resultado projetado. Ou seja, preciso de mais luz para a câmera e menos luz para que a projeção se torne visível. Este equilíbrio é tênue. No *Cine Camaleão* podíamos ter pouquíssima luz durante a projeção (o que tornava "efeito" a luz do projetor) e isso criava um ambiente "sala de cinema" que se incorporava à proposta do Paulo.

¹⁸⁰ Entendendo como criadores todos os que ajudaram a criar a obra teatral.

Minha contribuição foi: alguns palpites na luz cênica e algumas necessidades de luz nos nichos que tinham câmeras de segurança. Eu precisava de luz nos nichos para as câmeras funcionarem, mas não podia ter muita luz para não "vazar" no espaço cênico. Foi um equilíbrio entre criar luzes secundárias e focadas para imprimir as câmeras e não revelar o espaço na cena.¹⁸¹

Mas o que apresenta Dário sobre a correlação entre as possibilidades cinematográficas com a cena teatral é o equilíbrio para a funcionalidade cênica. São objetivos técnicos que permitam que o próprio filme realizado para *Cine Camaleão* seja estrutura para a dramaturgia cênica. Os cuidados revelados pelo profissional com ampla experiência com a fotografia de cinema foram calculados para o campo teatral.

No espaço da Alameda Cleveland, devido às dimensões já comentadas, a luz para a captação das câmeras do tipo segurança precisou de ajustes para não entrar em conflito com a luminosidade das cenas. A convivência entre as luminosidades diferentes foi primordial para retornar as imagens captadas nos nichos. Parte do público não tinha visão direta para os nichos, não permitindo que se vissem as personagens. A solução se deu, dessa forma, com a exposição permitida pela projeção das imagens em telas de celuloídes.

Essas telas compunham o cenário da peça e eram tiras justapostas como cortinas. O efeito azulado da projeção trouxera uma tonalidade bonita, incorporada à luz cênica. Para o público que estava melhor posicionado e podia ter tanto o ponto de vista da representação do ator quanto a imagem dele, o resultado ampliou a leitura da cena. Era possível ver a representação e a imagem representada aumentando a força da dramaturgia.

Havia quatro nichos onde se estabeleciam os territórios das personagens Penélope, Indianara, Tony Reis e Max Reis. Luzes dicróicas com 50W foram colocadas acima das câmeras de captação das imagens. Essas lâmpadas emitiam um fecho muito suave direcionado aos atores que estavam em marcações reduzidas nos espaços dos nichos. Os celuloídes ou espécie de acetatos cortinados e as placas de acrílico liberavam luminosidades secundárias por rebatimento. O campo visual gerado por essas imagens autorizava a cenografia do set de filmagem.

¹⁸¹ Entrevista com Dário José (concedida em 23 jul. 2012).

Há uma diferença entre cinema e teatro com a qual já estou acostumado. No cinema só filmamos no final do processo. Ensaíamos pouco perto do teatro e somos mais objetivos na realização pela essência do formato. Negativo, equipe, câmera, luz, som, são caros. Então quando filmamos a cena ela está pronta. No teatro quem manda é o processo. As coisas mudam de um dia para o outro. Por isso "filmar" no teatro requer paciência, paciência e paciência. São dois métodos de produção muito diferentes e se você não tiver experiência ou desiste ou fica louco.¹⁸²

As experimentações do processo são quase sempre incessantes no trabalho dos coletivos que têm suas sedes. As ideias trazidas vão sendo testadas de um dia para o outro e talvez a dramaturgia cênica as recuse no terceiro dia. Mas isso aparenta ser dessa forma pela transitoriedade da linguagem teatral em construção. As mudanças fazem parte da criação sem que para tal seja necessariamente uma alteração de rumos. A elaboração cênica de uma peça não se distancia da forma final do espetáculo como via de regra, pois as condições inerentes a ele são semelhantes à realidade das produções de outros campos da arte. No teatro também se usam roteiros, planejamentos e são desenvolvidas várias etapas de produção, assim como no cinema, e se nesta arte filma-se quando todos os elementos estão prontos para a gravação, na obra teatral a última imagem cênica se realiza com a apresentação diante de seu público.

O processo consubstancia-se em termos formais com a estreia e continuidade da temporada na qual adquirirá outras formas de sequência, seja pelo cuidado com a manutenção do que foi criado pela retransformação para novos aperfeiçoamentos cênicos. No cinema, depois da obra realizada, os criadores se afastam. No teatro, como arte viva, precisa-se de toda a vida ao redor de seu campo para continuar alimentando a materialidade da obra.

A instalação como movimento plástico, hoje, em salões de artes plásticas é a coisa que eu mais gosto de ver. É onde eu me identifico não exatamente com a tela, mas com a instalação. Então isso é uma coisa para a qual eu estou atento o tempo inteiro, principalmente, as bienais. Estou o tempo inteiro ou aqui ou na Pinacoteca ou lá no Itaú que, por exemplo, tem uma investigação técnica muito legal. Então esses lugares servem para se beber nas fontes. Isso que é bacana em SP. Você está montando um trabalho, vai querer definir uma influência, tem como fazer um recorte e ter uma experiência presencial com aquela área.

Eu vou começar a montar a *Borboleta Azul* em fevereiro (2012). Eu fui à exposição de Videoarte no SESC. Foi ótimo porque não estava cheio, então eu pude ficar muito tempo sozinho em cada nicho. Eram 15 ou 20 nichos de

¹⁸² Idem.

videoarte. Então, videoarte para mim hoje é instalação, é o que mais me arrebatava - lá eu resolvi toda a minha cenografia do próximo espetáculo. Então trouxe sugestões para como resolver em janeiro.¹⁸³

O ponto de encontro na estética das instalações facilitou o diálogo de Paulo Faria com o iluminador Tomate Saraiva. Pode-se dizer que este foi formado por Lúcia Schediek e assimilou as questões da instalação plástica para a luz. A orientação do diretor encontrou, então, melhor diálogo para suas proposituras para o acordo estético da luz de *Cine Camaleão*. O técnico estava aberto a entender e executar a montagem da luz do espetáculo.

Com Dário, o diálogo se manteve no mesmo grau para que o material produzido não conflitasse com discurso da luz cênica. Foram objetivos conseguidos pela habilidade do direcionamento dos trabalhos. Em alguns ensaios a que assistimos como pesquisador foi possível perceber como o trato de Paulo Faria com seus técnicos e atores seguiu com muita tranquilidade. A valorização dos participantes trazia uma atmosfera muito equilibrada para o trabalho. Mesmo diante das urgências do tempo para a realização, a serenidade foi mantida.

O coordenador do coletivo manteve sempre a famosa “mesa de frutas” para que todos os atores e técnicos se servissem no momento em que assim desejassem. Ele explicou que essa atmosfera criada para o andamento do trabalho esteve presente durante apresentações de peças com público. A mesa ficava lá no fundo como que fazendo parte do cenário. Esse exercício de prodigalidade sempre trouxe ótimos resultados, segundo Faria.

Eu sou o operador, isso é fato. Mas eu só opero por conta de não encontrar um operador que esteja desde o primeiro momento e, às vezes, a ideia era de que a mesa ficasse no palco e os atores operassem. Mas eu fui vendo que pelo tempo da própria dramaturgia do texto não seria possível fazer os *flash backs* tecnicamente, com o grau de rigor que eu queria para a luz, ali, como informação. Então eu fui operar...

Eu me coloco em um lugar, improviso muito, tenho ideias o tempo todo. (...) Acho que tem coisas que eu erro. É uma obra aberta, isso é fato, porque eu estou como operador de luz ali para não me enrijecer como autor. Tenho

¹⁸³ Entrevista com Paulo Faria (concedida em 20 jul.2011).

que ficar dentro de um processo - não como diretor, não posso interferir na hora do espetáculo. Então pra mim é deixar vir como autor.¹⁸⁴

Os exercícios com as ARs, por conta da operação de luz, trouxe uma contradição com a elaboração da luz prevista. As lâmpadas dicróicas e as incandescentes coloridas eram, diríamos, acionadas pelos atores por situações específicas da trama. O equipamento AR precisou de vários refletores para realizar fachos que, juntos, apresentavam uma luz difusa, mas que aparentavam uma similaridade de luz geral para alguns trechos do espaço. Funcionava melhor pelo direcionamento em cada ator, simultaneamente ao resto do elenco das Ars isoladas na mesa.

A ação desse equipamento produzia melhores resultados quando a movimentação na marcação era mais reduzida. A improvisação trouxe tantos problemas com a cena quanto soluções que, se registradas, poderiam aperfeiçoar a luz. A postura corajosa do autor em entrar em sua obra e virar também o personagem operador/dramaturgo assegurou a renovação formal da peça. Houve acréscimo de equipamento de luz como o laser holográfico que foi introduzido em outra apresentação após a estreia.

Dário José comentou¹⁸⁵ as interferências por conta da mudança de endereço para a nova sede do Pessoal do Faroeste na Rua do Triunfo. Houve alterações formais para o espetáculo devido à desigualdade das dimensões espaciais do lugar. Os ARs tão usados na Alameda Cleveland deram espaço para os refletores PAR, com maior potência de intensidade e de campo luminoso.

Com a mudança do endereço foi necessária uma readequação da proposta de vídeo/cena. Alguns nichos ganharam câmeras e outros "perderam" um pouco do efeito surpresa. No espaço anterior tínhamos nichos que só eram revelados ao público pela câmera. Com a mudança, tudo ficou mais exposto e tivemos que adaptar alguns eixos para que outros espaços fossem revelados. Outra mudança foi quanto à projeção. Como pensamos em adaptar o espetáculo para um palco italiano, a projeção que era lateral na Cleveland ficou frontal na sede da Rua do Triunfo. Isso reduziu um pouco a janela¹⁸⁶ e perdemos um pouco o efeito da luz do projetor.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Não conseguimos assistir à peça no outro endereço, no dia em que fomos, houve problemas técnicos e a apresentação teve de ser cancelada. Pudemos observar o cenário em nova disposição espacial.

¹⁸⁶ Devido à impossibilidade de recuo para a projeção.

¹⁸⁷ Entrevista com Dário José (concedida em 23 jul.2012).

A luz do refletor da projeção do filme, por ser emitida da parte lateral, oferecia a oportunidade de marcações feitas com os atores dentro da luminosidade emitida. A captação de imagem dos nichos era uma necessidade técnica para a visão do público. Então, no novo endereço, assumiu apenas a condição de linguagem.

A trindade formada por Paulo Faria, Dário José e Tomate Saraiva completou-se em suas formações para a realização estética do espetáculo. Cada um dos três profissionais apresentou bagagem para sustentar a elaboração visual do espetáculo. Os diferentes enfoques acabaram traduzindo suas contradições em unidade da luz para a cena de *Cine Camaleão, a Boca do Lixo*.

5.5 LUZ E DRAMATURGIA CÊNICA

(Arquivo: Yuri Pinheiro).

A dramaturgia de *Cine Camaleão* foi desenvolvida em dois planos: primeiro com a dramaturgia autoral de Paulo Faria, vocacionada¹⁸⁸ para a estrutura do melodrama, porém sem ficar estritamente fiel ao estilo. E depois, por meio do processo colaborativo no qual as propostas iniciais foram testadas na dramaturgia cênica dos ensaios. Os atores tiveram oportunidade de influir no resultado da cena com as contribuições de seus trabalhos. A iluminação foi sendo criada durante a intersecção desses planos. Segundo o diretor, a luz veio a ser realizada durante o processo de ensaios, sem que tenha sido prevista através de informações trazidas pelo texto dramático.

¹⁸⁸ Paulo Faria tem grande predileção pelo gênero melodramático e procurou desenvolver essa estrutura em *Cine Camaleão*.

Não há indicações cênicas ou rubricas que forneçam informações para as cenas oferecidas no texto dramático. Pavis (2003, p.96) observa essa particularidade nos autores gregos que encenavam suas peças e, portanto, dispensavam o uso das didascálias. Elas ficaram ocultas nas intenções do criador, sendo perceptíveis apenas no fruto da realização da cena como sistema final construído.

A peça formula-se com os ingredientes clássicos do melodrama, como os exageros procurando com isso conseguir uma linguagem mais ao gosto popular. Faria defende o uso do melodrama como via de comunicação mais direta com o público brasileiro, que foi “instruído” pelos folhetins que se metamorfosearam nas telenovelas atuais.

O autor busca com os elementos mais palatáveis do melodrama criar sua obra que avança além da simples classificação do melodramático. Percebe-se aos poucos a inserção de muitas influências, entre elas a cultura da pop arte, das videoinstalações, da observação do kitsch e do caos urbano. A ausência das rubricas no texto contrasta com a cenografia de Faria e Kokocht para *Cine Camaleão*. A criação cenográfica para o espetáculo, por outro lado, foi estruturada com acentuado estilo barroco, com excesso de objetos. Em *Preto Amaral*, acontece o contrário: não há no cenário essa redundância proposital. A relação das cores branca e preta aplicadas em uma cenografia de espaço vazio refletiu no conceito de luz e cena para o espetáculo.

A construção da luz, como veremos mais adiante, teve vários problemas para ser realizada seguindo a proposta do espetáculo. O espaço teatral que abrigou o espaço cênico, como já dito anteriormente, trouxe muitas dificuldades para se ajustar às condições necessárias para o acontecimento teatral. O Pessoal do Faroeste mantinha dentro da sede¹⁸⁹ um enorme acervo de materiais cênicos de produções passadas, e para não se desfazerem do acervo, a solução foi a retransformação cenográfica dos objetos para deixá-los à vista do público.

Foi construído um mezanino que circundou a arquitetura interior da sala para realizar a cenografia, que ficou frontal ao público, e também para conseguir mais acomodações para a plateia. As medidas reduzidas da nova construção serviram

¹⁸⁹ Referimo-nos à antiga sede onde houve a estreia de *Cine Camaleão* em 2011.

apenas para obter uma fileira superior, no mezanino, e uma embaixo dele frontalmente à cena. O espaço tinha um comprimento extenso, mas com uma largura muito pequena, deixando as pessoas quase dentro dos limites da encenação¹⁹⁰. A fileira superior apresentava-se como uma passarela com dimensão de um metro de largura por aproximadamente oito de comprimento, cabendo nela um número pequeno de pessoas.

Dentro dessa cenografia, foram construídos os nichos como territórios de algumas personagens. Parte do público não tinha visão para acompanhar as cenas desses nichos. Usou-se o recurso de captação de imagens para distribuí-las para as áreas de visão mais prejudicadas. Essa condição permitiu a entrada de uma fonte de luz que tinha um objetivo prático de resolver a questão da visualidade, mas que trouxe a produção de luminosidades interativas com o cenário.

A disposição frontal obrigatória das cenas, devido às particularidades do espaço muito apertado, que lembrava o posicionamento do público direcionado para palco italiano, mas sem com isso poder contar com os recursos técnicos de uma caixa preta, provocou um ruído estético. A solução de várias instalações (nichos) dentro de uma instalação maior no espaço cênico trouxe ganhos para a cena, fragmentada para a recepção, quebrando a empatia habitual do gênero melodramático. O incômodo acidental provocado pelas condições espaciais que obrigava o público a virar-se à esquerda e à direita e retornar seu campo visual para o centro onde seria o referencial tirou a naturalização do palco italiano.

Os equipamentos luminotécnicos instalados na parte superior do mezanino trouxeram a sensação de ampliar os limites da área de atuação. A luminosidade desses aparelhos direcionava a visão do público, selecionando o espaço onde acontecia a cena. Camargo (2012, p.72-73) identifica três níveis para a área do palco: baixo, médio e alto. Se consideradas nove divisões espaciais por área, tem-se 27 possibilidades tridimensionais. As áreas superiores são mais privilegiadas para visualização do público do que as de nível mais baixo (CAMARGO, 2012, p 73).

A espacialidade do edifício, com suas contradições arquitetônicas para as funções teatrais e a disposição da cena concebida para o ponto de vista conceitual de palco

¹⁹⁰ Não fazia parte da proposta da direção incluir o público dentro da encenação.

italiano, trouxeram sensação de achatamento. Talvez não houvesse outra solução para a encenação de *Cine Camaleão*, devido ao desenho interno da sala assemelhar-se a um grande corredor terminando num formato de “L”.

O ambiente de *Cine Camaleão* remete para um set de filmagem ambientado em 1978 na região da Boca do lixo (PESSOAL DO FAROESTE, [20-?]a). Dentro do enredo da peça, há a realização de um filme sobre o crime do castelinho da Rua Apa. A grande quantidade de elementos cenográficos fica, então, adequada às intenções do espetáculo. A disposição desses materiais serve ao propósito da metalinguagem da obra.

Um diretor de filmes com ambições de criar “obras de arte” enfrenta a realidade de ter de produzir pornochanchadas. Era um gênero com grande apelo popular e tolerado pela ditadura militar, desde que se enquadrasse em algumas restrições. As cenas de sexo nunca se completavam e eram mostradas apenas algumas partes do corpo, aceitas pelo crivo da censura.

De acordo com o texto da peça¹⁹¹, eram filmes para a masturbação e erotização consentida pelo regime político. Ainda segundo essa lógica, “a mulher brasileira” era vista nos filmes com hábitos de limpeza muito saudáveis, pois as cenas presentes na maioria deles sempre a mostravam tomando banho, seja de chuveiro, cachoeira ou de mar.

Segundo Faria, o público era formado pelo pai, que levava o filho para iniciação sexual com prostitutas da região da Boca, antes, porém, passando por uma das salas de exibição para assistirem a um filme do gênero. Esses filmes não dependiam de verbas estatais para serem realizados, pois se produziam com as próprias bilheterias.

A peça começa com a projeção do campo ficcional do crime do castelinho, o qual ocorreu na noite de 12 de maio de 1937, com a tragédia da família Reis, proprietária do maior cinema da cidade, o Cine Broadway. Para a polícia da época, Álvaro Reis, envolvido em uma discussão por questões de herança, teria matado o irmão Armando e a mãe, que teria se interposto aos disparos tentando evitar o tiroteio. Em seguida cometeria o suicídio com dois tiros.

¹⁹¹ Fundamentado com os estudos do coletivo sobre a história do cinema da boca do lixo.

Certas inconsistências no inquérito policial indicariam outros autores para o crime. Tudo aconteceu sob o testemunho de Baby, amante de Álvaro e única sobrevivente do massacre, falecida em 1988, guardando segredo sobre os fatos. Apenas afirmou durante o resto de sua vida que Álvaro era inocente.

Em *Cine Camaleão*, o público assiste a um trecho inicial da tragédia dos Reis. A luminosidade emitida pelo projetor no começo da peça caracteriza o ambiente de sala de projeção. A iluminação quente do lustre é acionada discretamente, contrastando a luz fria do projetor. Outra luminária é ligada no nicho da personagem Indianara. Do lado oposto à tela de projeção, ao fundo na parte superior do mezanino, uma área de luz azulada produzida por uma lâmpada tubular fluorescente, acentua a luz de cinema.

Entra Penelope¹⁹², agente policial do Dops, de nome artístico Suzy Mary, com o ambiente ainda com baixa luminosidade. Uma fonte de luz dentro do nicho de Tony Reis substitui a luz da projeção revelando também a sua presença e a de Wanda Scarlatti.

PENELOPE: Estão vendo a fita?

TONY: É uma sessão fechada, Suzy Mary.

PENELOPE: Eu sei. Vim porque sabia que encontraria vocês dois aqui. Eu não estou aqui como sua atriz, Tony. Estou a trabalho. Vim pelo Dops...

As imagens de Tony Reys são captadas e projetadas em um celuloide recortado como cortina no sentido frontal do público. Além de corrigir a visibilidade para o público, contrasta com a luz e o nicho da personagem diretor. O efeito provocado pela oposição das cores da luz cria campos visuais paralelos, situando a imagem cênica tridimensional do ator através da lâmpada incandescente em contraste com a imagem projetada, dando a esta uma ideia de distância.

O espaço cênico fica repartido pela intensidade da luminosidade muito quente do nicho, reforçada com outros equipamentos luminotécnicos, contra o restante do espaço preenchido pelo azul, gerado pelo acionamento de novas lâmpadas. A iluminação mantém-se baixa e os diálogos acontecem com revelações, dentro de um

¹⁹² A publicação *Tá Na Boca do Pessoal* (2012) do Pessoal do Faroeste não registrou acento para ao personagem Penelope, seguiremos essa grafia.

clima que lembra sempre a presença incômoda da repressão representada por Penelope.

WANDA: Tony Reis , bom dia, eu sou Wanda Scarlatti!

TONY: Quem não conhece Wanda Scarlatti?

VERA: Com licença.

TONY: A Cher brasileira na minha humilde produtora? Tenho seus LPs. O que você quer comigo? O que você quer da Boca?

WANDA: Me falaram que você tem um roteiro dos sonhos guardado. Mas sem patrocínio. É sobre o crime do Castelo da Rua Apa?

TONY: Sim. "Faroeste da Rua Apa". É um faroeste de arte. Adaptado aos dias de hoje.

WANDA: Algo me liga profundamente a essa história... Pode ter sexo em seu filme de arte?

TONY: Aqui na Boca filme de arte tem, mas acabou. Este roteiro eu não filmo. Só se for do meu jeito. Sem sexo.

WANDA: E quanto custa o seu jeito?

Os refletores ARs mesclam-se com a iluminação colorida, provocando o excesso de luzes por suas lâmpadas brancas projetadas sobre a cena. O piso branco do cenário intensifica a luz, e, com a adição de fumaça cênica, ajuda a criar uma cena nebulosa, tirando a definição das imagens e objetos, e diminuindo a profundidade espacial. A imagem difusa do todo fica poeticamente marcante. Em seguida a operação de luz equilibra a distribuição de iluminação e retira o excesso de equipamentos acionados.

TONY: Obrigado. Eu não vendo os meus sonhos. Eu só vendi a minha carne... Eu tenho uma família e a produtora. E os tempos estão bicudos. Precisei fazer filme de sexo para sobreviver. Mas nunca transformarei o meu roteiro em pau e buceta.

WANDA: Como faroeste você foi o segundo. O Glauber foi o primeiro.

A operação de luz alterna cores quentes com cores mais frias, dentro do nicho de Tony Reis, debaixo do mezanino. As movimentações dessa luz provocam bruscas passagens de tonalidades. Wanda Scarlatti e outras personagens ficam super iluminadas no espaço exterior aos nichos.

A luz geral feita com poucos ARs 111 não consegue preencher o espaço cênico de modo uniforme e difuso, provocando falhas no preenchimento do campo luminoso. A

emissão de luminosidade de cada AR atinge pequenas áreas. Ao se acrescentar mais refletores para compensar os sombreamentos, causa-se o efeito contrário, gerado pela excessiva claridade amplificada pela cor branca predominante nas paredes, teto e piso do espaço.

O equilíbrio se dá nas cenas quando as luzes são acionadas nos nichos, contrastando ou combinando com os elementos luminotécnicos e com menor quantidade de ARs em operação. O cenário, definidamente barroco, apresenta melhor suas funções na cena quando suas partes são selecionadas com menos luminosidade.

WANDA: E você vai ter que providenciar uma portaria entre seus militares para liberar no Brasil o primeiro filme de sexo explícito.

PENELOPE: Eu não posso...

WANDA: Você conseguiu liberar o Império dos Sentidos!

PENELÓPE: Tem que ser sexo com arte. Como foi o caso do Império dos Sentidos. O comando militar no governo está findando. Tem uma enxurrada de filmes de sexo explícito que vai ser liberado no primeiro dia do fim da ditadura...

Wanda procura convencer Tony a alterar o roteiro do filme e Penelope a liberá-lo diante da censura. A organização da luz mantém-se inalterada com o mesmo sentido de operação.

WANDA: Ou você quer que eu procure o Davi Cardoso? Além do mais o meu objetivo são as principais revistas do mundo. E aí, finalmente Wanda face a face com Cher. No Globo de Ouro, no Grammy, no Oscar. Ah! Todos vão poder me comparar... Eu sou o que ela já não é. Jovem como nos anos 60. A juventude eterna!

TODAS AS MULHERES:

A juventude eterna? I Love Wanda Scarlatti.

As personagens fazem coro para Wanda Scarlatti e a luz é movimentada em estilo de show, ressaltando blackouts rápidos com o retorno e queda brusca da geral. Feixes de laser são perceptíveis durante o blackout. Faria faz uso desse tipo de luminosidade para quebrar a atmosfera de set de filmagem. Em seguida, volta a luz geral naturalizando o clima das discussões acerca dos filmes da Boca versus filmes de arte.

INDIANARA: Eu vim para o teste. Tenho 15 anos. Conheci seu irmão Max no circo Gran Circus Rosário. Eu trabalhava como assistente de mágico. Ele, ator. Sempre fui fã do Max das novelas da Tupi. Sim ele continua no circo. Eu quero ser atriz de cinema e TV. Como a Regina Duarte. Feito ela igualzinha. Sim, eu quero ser a nova namoradinha do Brasil. O seu irmão? A bebida. O meu amor tinha rótulo e ficava dentro de uma garrafa. O senhor me coloca nos seus filmes? Eu faço qualquer coisa. Vamos fazer o teste agora? Sentar no sofá...?

Indianara entra discretamente dentro de um baú e depois um cenotécnico vai levantando a tampa. Um cordão de Led ilumina o interior que tem o reforço de uma lâmpada azul. Com a intensidade da luz do espaço diminuída, a seleção da cena fica configurada pela luminosidade da caixa de sonhos que explodem para fora. A personagem sai revelando seu desejo de pretendente a atriz.

Cantarola “Happy Birthday...” com um ar de fingida inocência. A garota ainda é uma espécie de Norma Jean ingênua, mas provocante. Suas palavras retiram a ideia de caixa de sonhos, ressignificando o baú como uma caixa de onde saiu Pandora. Indianara discorre sobre suas experiências, indicando um currículo prático. Penelope entra com uma lanterna ligada e acoplada em seu chapéu, pronta para interrogar.

PENELOPE: E também sabe fazer maquiagem para apagar feridas? Tenho uns presuntos aqui no DOPS que tenho que maquiar. [...]

A luminosidade recuada dos nichos mantém permanentes as tonalidades de azul, das luzes instaladas nos nichos da parte superior. Penelope incomoda as outras personagens com sua lanterna direcionada para o rosto delas. Tony Reis conversa com o irmão Max numa situação refletida por flashback, com o diálogo em off. A intensidade da luz diminui. Sentada, sob o fecho de um AR, Vera canta.

MAX: Indianara, você precisa entender que eu sou seu paizinho e só quero cuidar da minha menina. Eu quero o seu melhor. Mas eu não posso voltar pra São Paulo com você. Preciso de mais tempo para que eles sintam a minha falta e me chamem de novo para a Tupi. Voltar a ser o seu galã de novelas!

TONY: Um traidor. Podia fazer filme com qualquer outro. Eu odeio Glauber! Max me deixou para fazer os filmes dele. [...]

As ARs iluminam individualmente as personagens que conversam sobre a ditadura. Tony se queixa dos militares que o impedem de fazer os filmes que tanto deseja. Max volta em flashback. Discute com Tony. Penelope ressurgue com uma sombrinha

com pequenas luzes instaladas criando-lhe uma contraluz de primeiro plano, deixando seu rosto oculto, evidenciando as atitudes dissimuladas e o discurso da repressão.

PENELOPE: Bem... Recebi informações pessoais, de fonte muito elevada, quase espiritual, de que certo documento da máxima importância foi roubado daqui do Cine Camaleão. Sabe-se quem foi a pessoa que o roubou. Sabe-se, também, que o documento continua em poder da referida pessoa.

TONY: Como se sabe disso?

PENELOPE: É coisa que se deduz claramente pela natureza de tal documento e pelo fato de não terem surgido certas circunstâncias que surgiriam incontinentes, se o documento não estivesse ainda em poder do ladrão, isto é, se já houvesse sido utilizado com o fim que este último se propõe: chantagem.

As insinuações acontecem em blackout com os lasers de raios verdes cortando o espaço. A luz adquire novamente a função de rubrica cênica, situando a ordem melodramática dos fatos. A operação conduzida por Faria estabelece a troca entre o significado dado pela luz à cena e a intensidade dramática dos diálogos acentuada pelo blackout. A cena esconde os corpos e ressalta a materialidade da voz como informação para a tensão daquele momento.

PENELOPE: Honey, He is the best! E foi baseado nessa convicção que principiei a agir. Durante a filmagem eu estava também a serviço do DOPS. Pela primeira vez, além de ser atriz, eu também estava a serviço da nação. Participei do filme para investigar sobre denúncia do envolvimento desta produtora Cine Camaleão com um certo terrorista.

A operação de luz, comandada pelo autor e diretor, desestabiliza o campo visual da cena. Os ARs 111 são dimerizados velozmente, subindo e descendo a intensidade e provocando uma atmosfera de instabilidade no ambiente. A denúncia de envolvimento com o terrorismo estabelece um clima de cínica preocupação por parte de Tony, que sabe aonde quer chegar Penelope. Wanda torna a situação cômica ao escutar o nome do terrorista.

WANDA: Mas que porra de nome de terrorista é esse? Jabá?

PENELOPE: Jabá quer dizer, Já de Japonês e Ba de Baiano. Trata-se de um baiano especializado em lutas marciais e capoeira. É um japonês baiano resumindo. Eu o conheci em 1963 num treinamento nos Estados Unidos. Me envolvi com o Jabá. Dei a carne e comi o pão. Não sei como ele conseguiu me enganar tanto tempo.

Wanda e Penelope situam-se dentro da luz de projeção. Faria provoca um blackout. Todos param. A luz volta e Tony, comicamente, segura a tal carta, misturando sua função de diretor na cena com a personagem interessada no seu teor. Tony finge filmar a cena dentro da cena que apresenta a atuação exagerada da personagem atriz. Penelope narra os fatos de forma melodramática, ora sendo interpretados por ela mesma, ora por Wanda, Tony ou Vera. A luz mantém-se como geral¹⁹³ durante as revelações por um espaço de tempo maior. Um ou outro refletor AR acentua ou diminui a luminosidade de cada ator. Penelope sapateia exigindo a carta. Surgem novas oposições entre blackout e as luminosidades dos nichos e equipamentos luminotécnicos.

INDIANARA: Ficaste sabendo que teu irmão vai filmar “O Faroeiro da Rua Apa” com Wanda Scarlatti e vieste pelo cheiro do dinheiro?

MAX: Também. A vida não está fácil. Dez anos no circo. Toda a América Latina. E para nossos vizinhos a coisa está pior. Não há liberdade em nenhum lugar. Foram muitos motivos que me trouxeram de volta.

A cena acontece dentro do nicho de Indianara. Depois se amplia para os diálogos com as personagens que estão no restante do espaço. A luz está com intensidade diminuída indicando intimidade. Tony, no centro do espaço cênico, relembra a trajetória do irmão. Vera movimenta-se pelo espaço cênico. A luz do nicho de Tony é ligada para acompanhar a passagem da mulher do diretor. Os rápidos blackouts seguidos pela volta da luz pontuam os flashbacks editando as cenas.

WANDA: Tony, eu tenho motivos pra fazer filme. Você sabe que minha pobre mãe foi camareira da Wanda Marquetti por toda vida. Ela me deu o nome da madrinha. Marquetti humilhava a todas nós. [...]

Wanda Scarlatti relembra o seu passado. Está em cima de uma cama onde desenvolve um longo monólogo. Wanda transforma a cama em palco para a movimentação de travelling durante a filmagem de Tony que vai acompanhando o percurso com uma câmera. A luz das ARs cria movimento ao iluminar e apagar os refletores, conforme a sequência e o andamento da cena. A luminosidade vinda dos nichos passa a ter função cenográfica porque é movimentada, apenas compondo.

¹⁹³ Usamos a terminologia de “luz geral” para aproximar a ideia da luz cobrindo todo o espaço. Contudo, deve-se lembrar, que a estética desta peça é formada por luzes de instalação que se misturaram a essa hipotética “luz geral”.

VERA: Mesmo depois do escândalo da Tupi, a Globo te chamou com um contrato maravilhoso. Mas você ficou enchendo a cara e não foi gravar. Nos fodeu. Viu o puteiro que a produtora de entretenimento cinematográfico Cine Camaleão se tornou? Antes eu era atriz dos filmes de faroeste feijoadas, namoradinha do cinema novo. E agora sou atriz das pornochanchadas do Tony Reis. Eu te odeio Max.

A fonte de luz do nicho do escritório de Tony Reis age sobre a cena como contraluz incidindo em Vera Selma, embriagada, deixando-a como um vulto indefinido. Nova projeção. Wanda resolve fazer novas mudanças no filme de Tony. Recusa Max para contracenar a cena de sexo explícito e exige Tony no lugar dele.

Faria reduz o campo luminoso dos atores que não estão no foco da cena, mas que permanecem no espaço. Seja na luz dos nichos de cada um deles ou em campos obscurecidos e isolados pela penumbra. A iluminação por meio de sua operação funciona como rubrica cênica em tempo real.

O blackout funcional é usado sempre que revelações e surpresas se fazem necessárias para a trama. O corte direto utilizado em muitos desses momentos, não age sobre as outras luzes acionadas pelos atores nos nichos. O cenário funciona com a ação de suas luzes como referência espacial para a mudança temporal dos rápidos blackouts.

WANDA: Caladas! Suas éguas! Eu sei que vocês estão juntas para proteger o Tony. Eu vou colocar agora a cena do bang-bang final e todos vamos ver juntos! Todos queremos saber o que o Tony fez do nosso filme, não é? Estou assustada! Se for um sonho, que eu acorde logo!

Neste trecho, uma coreografia com sonoplastia lembrando os filmes de faroeste, acontece com o espaço sem luz branca. Um blackout das ARs deixa que a iluminação dos nichos desenhe a configuração de um saloon. Em seguida volta a luz geral para logo decrescer e apresentar o baú onde Wanda Scarlatti questiona Wanda Marquetti ao assumi-la como personagem. O recurso usado pelo operador foi o mesmo da cena de chegada de Indianara.

WANDA: Me ajude, meu querido espectador... Não me deixe...

MARQUETTI: Boa noite! Eu sou Wanda Marquetti!

WANDA: Madrinha!

MARQUETTI: Eu sei que você filmou o Crime do castelinho da Rua Apa com uma cena como se fosse eu, eu não gostei nada disso, Wandinha! Você magoou a madrinha!

WANDA: vai embora, sua vaca!

Nova projeção. Tony Reis realiza o seu filme de arte sem incluir a cena de sexo explícito. Wanda Scarlatti enlouquece. Na cena da sala de projeção ouve-se um tiro. Wanda Scarlatti está caída, baleada. A cena teatral imita os acontecimentos do filme do castelinho. O filme vai apresentando os créditos enquanto no espaço do melodrama tenta-se descobrir o assassino. Pouca luz.

PENELOPE: Quem matou Wanda Scarlatti? Eu sei que foi um de vocês! Onde está a arma? Somente o óbito.

O Pessoal do Faroeste criou uma coreografia homenageando os Dzi Croquetes como símbolo de resistência contra a ditadura militar. Um jogo de luzes com laser vai pontuando a dança dos atores e finalizando a peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final do estudo de um tema apaixonante. Peço a licença para de forma rápida assumir o texto em primeira pessoa. Lá pelos idos de 1983/84 tive uma experiência marcante com Roberto Galizia, que me fez ver a importância da luz na cena teatral. Como aluno de direção teatral naquele período, estava mais interessado no estudo da direção e da interpretação teatral. Não tinha a exata medida da preciosidade das funções da iluminação caminhando com a cena.

O mestre Galizia estava montando textos de Frank Wedekind no CAC/USP com outra turma que não era a minha e eu me aproximei dele com o desejo de trabalhar como ator. Então, como o processo já estava em andamento, não havia mais lugar para atuar, mas ele me perguntou se eu podia fazer a luz do espetáculo. Fiquei surpreso, pois não tinha a menor experiência sobre o assunto. Disse-me que se eu quisesse acompanhar o processo, ele me orientaria. Depois de alguns percalços e alguma experiência com os ensaios, fui percebendo novas possibilidades para a iluminação do espetáculo.

Essa experiência sob a tutela de Roberto Galizia trouxe muitas coisas novas para mim, sobre o teatro. E aquela experimentação com a luz foi fundamental para a minha formação. Resolvi fazer esta homenagem àquele fabuloso professor dentro da parte final deste trabalho por entender que as abordagens do tema apenas começaram. E que não serão fechadas conclusões de forma definitiva. Este trabalho procura encaminhar uma pequeníssima parte, desejando que outros avancem muito mais do que foi apresentado aqui.

Em relação aos equipamentos, constata-se que a evolução da tecnologia e os tempos a que ela se refere caminham quase sempre para dentro da cena teatral. As conquistas do campo científico são feitas para a apropriação de toda a humanidade e, portanto de todos os campos de atuação. Instrumentos utilizados no passado não necessariamente estão extintos. Cada estética se entende dentro da liberdade de criação e da possibilidade de uso, de acordo com a linguagem artística eleita.

Muitos tipos de lâmpadas, como as dicróicas, led, vapor de sódio, tubulares e compactas de baixo consumo e tantas outras, de uso a princípio totalmente estranho

à cena teatral, vieram a dar conta de funções dentro do desenho de luz. Em relação aos refletores, pode-se dizer que os PCs, Fresnéis e Elipsoidais são utilizados em alguns coletivos com suas funções originais. Em outros, recebem transformações técnicas para suprir as necessidades de novas linguagens.

Os coletivos ousam em suas experimentações no campo da luz tanto pela necessidade econômica das produções, quanto pela vocação da pesquisa para respostas coerentes com a criação cênica. Latas de lixo podem virar refletores, assim como negatoscópios e lâmpadas incandescentes que foram pintadas à mão servem para resolver problemas da cena. A ampliação do uso de outras fontes e equipamentos originalmente não projetados para o teatro vem ganhando lugar na cena teatral. Assim podemos dizer também que novas tecnologias de luz, principalmente o led, estão fazendo parte do desenho dos iluminadores. A dependência dos PCs e similares, verdadeiros “dinossauros” para consumir recursos, como disse Guilherme Bonfanti em BR3, está diminuindo gradativamente nos grupos.

A inquietação criativa está presente nos coletivos e nas pessoas que durante o período da nossa pesquisa puderam ser entrevistadas. Percebe-se uma grande ebulição na criação das obras e uma procura intensa de informações. Mesmo entendendo que ainda há muitos problemas institucionais para a formação dos novos iluminadores e operadores, há um crescimento do interesse pelo estudo da luz teatral.

O iluminador não é um coadjuvante do processo teatral. Ele tem importância fundamental para a realização dos espetáculos. Há um consenso dos criadores entrevistados neste estudo de que o profissional da luz deve acompanhar o processo de criação desde o início do projeto. Os coletivos levam maior vantagem na qualidade da pesquisa em relação às produções que têm pouca durabilidade e cujos elencos são formados com tempo previsto de duração.

A função do operador da luz, ainda que seja técnica, é também fundamental para o sucesso das obras teatrais. Ele é que, em tempo real, dialoga com o espetáculo e seus componentes, atores, cenário, sonoplastia, com o tempo, o movimento e o espaço onde se realiza a peça. Não pode ser uma pessoa despreparada para função. O desejo dos iluminadores aqui entrevistados é que eles façam parte dos

coletivos, possam ser formados durante o processo e tenham a oportunidade de conhecer todas as necessidades do espetáculo.

Muitas das soluções para a luz encontradas nos casos abordados vieram de tentativas de acerto e erro. O conhecimento das soluções aconteceu em um primeiro momento pela prática não embasada na teoria. A partir daí constatou-se o desejo de ampliar as informações e sedimentar a prática com o estudo teórico. Os iluminadores, comprometidos com a evolução contínua de sua própria formação, encontram nos coletivos um imenso campo para descobertas proporcionadas pelo trabalho colaborativo, respeitando a divisão de funções.

As relações entre direção, iluminação e operação apresentaram resultados interessantes e diversos nos três coletivos estudados. Em um dos casos, na Cia. do Faroeste, como foi visto, o diretor e também dramaturgo exercitou a luz como operador. A luz de instalação trazida por Lúcia Schediek em determinado ponto do percurso desse grupo passou a fazer parte das práticas internas de iluminação. A iluminadora também formou Saraiva, atual iluminador da Cia., influenciando-o com esse tipo de desenho de luz.

No Grupo Redimunho, o operador era também o diretor musical de *Marulho*. Esse processo de contaminação no exercício de funções aparentemente independentes enriquece a construção do espetáculo por estender a linguagem teatral além das fronteiras da arte.

A experiência da iluminação do Grupo Redimunho de Investigação Teatral com *Marulho* teve evolução em relação ao emprego dos recursos mais simples constatados em *A Casa*. Foram acrescentadas novas técnicas e equipamentos que não estiveram presentes nos trabalhos anteriores. Pode-se constatar o uso de mesa de iluminação, refletores com lâmpadas dicróicas, refletores pimbins e dimerização distribuídos pelo espaço cênico da sede. A operação de luz foi bem cuidada, oferecendo um suporte seguro para as apresentações. O espetáculo foi desenvolvido tendo como forte condição influente as disposições espaciais resultantes da reforma do edifício. O coletivo aproveitou para o desenho de luz da peça todas as quatro áreas disponíveis na arquitetura do local.

Na Cia. Antropofágica, tivemos o exemplo da iluminadora que, na condição de atriz, dividiu a atuação em cena com a manipulação da iluminação, além do curioso caso dos dois operadores, também atores, revezando-se na operação da luz. Essas combinações inusitadas enriqueceram o trabalho da iluminação, praticando um exercício de permeabilidade entre as funções - e, no nosso entender, ampliando os resultados dentro do campo teatral. Na criação de *Entre a Coroa e o Vampiro*, a iluminadora estendeu as experimentações com luz para todos os atores. A partir da *Trilogia*, os ensaios foram realizados sempre com luz, por mínima que fosse, conforme comentário de Thiago Vasconcelos, diretor do coletivo.

As projeções utilizadas pela Cia. Antropofágica tiveram importância fundamental para ligar as cenas fragmentadas do espetáculo. A operação dos projetores de imagens foi significativa para definir parte da cenografia como, por exemplo, a sala de cinema. Os vídeos foram projetados em faixas de protesto, no piso do espaço e nos figurinos dos atores, demonstrando possibilidades espaciais. A disposição dos refletores foi harmônica, não conflitando suas emissões luminosas durante a exposição da luz fria da projeção.

A iluminação em *Cine Camaleão - A Boca do Lixo* teve um traço muito forte representado pela prática e utilização da luz para instalações de artes visuais. A orientação de Lúcia Schediek em trabalhos anteriores refletiu-se nas soluções encontradas pela direção e pelo iluminador Saraiva para o desenho de luz. O espaço da antiga sede na Alameda Cleveland levou o coletivo a procurar, através de pesquisas constantes, os recursos técnicos de luz para superar as inconveniências arquitetônicas do edifício.

O emprego de lâmpadas dicróicas fora dos refletores e equipamentos luminotécnicos como abajures e a sombrinha de Penelope equipada com lâmpadas, por exemplo, também caracterizaram as práticas de aproveitamento da luminosidade pelo grupo. A ideia dos nichos com lâmpadas independentes da mesa de operação trouxe para os atores a possibilidade de acionar parte da iluminação simultaneamente às suas atuações.

A produção de um filme para ser parte da trama dramática, proporcionou aos iluminadores do Povo do Faroeste aprofundar o conhecimento sobre a luz teatral e a luz para cinema e o uso de ambas no espetáculo. As câmeras de captação de

imagens vieram a solucionar em parte os problemas de visibilidade em algumas áreas da representação. As projeções permitiram que o diretor orientasse os atores para apropriarem a luminosidade emitida e tirar proveito com marcações que os colocaram sob essa luz.

Nos três grupos foi constatado o uso de projeção, indicando ser uma apropriação da linguagem de vídeo e cinema que já dialoga de forma usual com a cena teatral. Alvim, por outro lado, não utiliza projeções, por entender que suas criações teatrais no Club Noir estão distanciadas desse tipo de recurso. Já Bonfanti pensa em experimentar as técnicas de Video Mapping em suas futuras concepções de luz.

Encerrando esta pesquisa, identificamos no campo dos coletivos paulistanos estudados estruturas distintas que se comunicam e confrontam experiências, através de apresentações de espetáculos, oficinas, debates e mobilizações pela criação e manutenção de leis que ampliem os recursos para a criação teatral. A grande quantidade de coletivos na cidade de São Paulo oferece a possibilidade de muitos estudos a respeito. Talvez os coletivos pudessem criar junto à CPT um banco de dados com as suas experiências. Muitos espetáculos têm pouca atenção da mídia, apesar da qualidade das produções. Porém, as páginas eletrônicas dos grupos oferecem muitas informações. Mas será preciso sistematizar isso, pois são veículos de curta permanência.

As transformações constatadas através da prática dos desenhos de luz nas encenações estudadas, dentro de espaços caracterizados por dificuldades existentes próprias de edifícios originalmente não destinados ao teatro, trazem a expectativa de que futuros trabalhos teatrais nessas condições apresentem descobertas originais para a aplicação de novas soluções para a luz dos espetáculos, contribuindo com o avanço da técnica e do conhecimento no campo da iluminação teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIN, Roberto. Desastre na escuridão. In: *Sala preta*, n. 10, p.109-110. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ECA/USP, 2010.

ANDRADE, Oswald de. *Santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem*. São Paulo: Perspectiva, 2011; FAPESP, 2011.

ARTLUX (webstore). Disponível em: <<http://artlux.webstorelw.com.br/products/kit-filtros-difusores-folhas-25x30cm>>. Acesso em 11 out. 2012.

BIJARI. Gentrificado. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/art/gentrificado/>>. Acesso em 12 jul. 2012.

BIJARI. Gentrificação. São Paulo, 25 jan 2008. Disponível em: <<http://bijari.com.br/blog-2011/?p=104>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRITISH ACADEMY. O abatedor. [20-?]. Disponível em: <<http://britishacademy.com.br/blog/sem-categoria/no-proximo-fim-de-semana-o-abatedor%E2%80%9D-da-cia-caixa-de-nozes-no-galpao-arthur-netto/>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. *Conceito de iluminação cênica*. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2012.

_____. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM, 2000.

_____. *Palco & Plateia*. Sorocaba: TCM, 2003.

CARVALHO, Jorginho de. Oficina de iluminação. In: *Taller iluminación escénica*. Jorginho de Carvalho (coord.). Rio de Janeiro: IBAC, 1993.

CIA DO LATÃO. Arte contra a barbárie. São Paulo, [20-?]a. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>>

_____. Manifesto pela lei de fomento. São Paulo, [20-?]b. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#2> >_Acesso em 8 jul. 2012.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Confira a lista completa dos indicados ao Prêmio CPT 2011. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?p=5742>> Acesso em 14 jul. 2012.

CUBO de luz (loja virtual). Disponível em: <<http://www.cubodeluz.com.br/par38.html>>. Acesso em 11 out. 2012.

DELFINI, Mariana. Entre derrocadas e triunfos. *Bravo!*, São Paulo, Ed. 175, mar. 2012. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/sobre-derrocadas-e-triunfos>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

DIWAN, Pietra Stefania. *O espetáculo do feio - práticas discursivas e redes de poder no eugenismo de Renato Kehl. 1917-1937*. 2003. 179f. Dissertação (Mestrado em História da Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

DICAS. Moving head vídeo. [S.l], [20-?]. Disponível em: <<<http://dicasdesomeluz.blogspot.com.br/2012/02/moving-head-video-painel-epv762-mh.html>>. Acesso em 20 out.2012.

DOLORES BOCA ABERTA. A saga do menino diamante - uma ópera periférica - Temporada 2011. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.doloresbocaaberta.org/search?q=A+saga+do+menino+Diamante+temporada+de+2011> >. Acesso em 6 jul. 2012.

DONATO, Hernani. *Dicionário das batalhas brasileiras*. São Paulo: IBRASA, 2ª edição, 1996.

- EHTOBI. Um lugar que nunca tive. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://ehtobi.blogspot.com.br/2010/02/2009-um-lugar-que-nunca-tive.html>>. Acesso em: 10 jul. 2012.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio (1840-1890)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- ENTRETENIMENTO. Prêmio Shell anuncia vencedores 2010. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/r7-cultura/2011/03/16/premio-shell-anuncia-vencedores-em-sp/>>. Acesso em : 29 set. 2012.
- FELICÍSSIMO, Adriana. Lâmpadas halógenas. [20-?]. Disponível em: <http://www.lumearquitetura.com.br/pdf/ed04/ed_04_Aula.pdf>. Acesso em 11 out. 2012.
- FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (orgs). *Teatro da vertigem/BR3*. São Paulo: Perspectiva, 2006; Edusp, 2006.
- FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FESTIVAL RIO PRETO. Orfeu mestiço - uma hip-hópera brasileira. São José do Rio Preto, 2012. Disponível em: <<http://www.festivalriopreto.com.br/2012/programacao/ver.php?espid=79>> Acesso em: 6 jul. 2012.
- FIGUEIREDO, Laura Maria. *Luz: a matéria cênica pulsante*. Apontamentos Didáticos e estudo de caso. 2007 160f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte - a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBBB*. 2008. 376f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREITAS, Paula Campos Fadul de. Luminotécnica e lâmpadas elétricas. [20-?].

Disponível em:

<[http://www.feelt.ufu.br/pastas/EID/2.01____Luminotecnica_e_Lampadas_Eletricas_\(Apostila\).pdf](http://www.feelt.ufu.br/pastas/EID/2.01____Luminotecnica_e_Lampadas_Eletricas_(Apostila).pdf)>. Acesso em: 10 out. 2012.

GALDI, Giovanna; SOUZA, Edilene. *Por trás das vidraças*. São Paulo: Grupo de Investigação Teatral Redimunho, 2012.

GALDINO, Juliana. Os atores em Tríptico. In: *Sala preta*, n. 10, p.117. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ECA/USP, 2010.

GRAÇAS. As graças circular teatro. São Paulo : *As graças*, [201?]. Programa de Teatro, p.22; encarte, p.2.

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. A casa. São Paulo, [20-?]a. Disponível em:< <http://redimunho.wordpress.com/a-casa/> >. Acesso em: 02 mar. 2012.

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. Ator criador não precisa sobrar nada. São Paulo, [20-?]b. Disponível em:<<http://redimunho.files.wordpress.com/2012/03/debate-atordcriador.jpg> >. Acesso em: 8 jul. 2012.

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. Gabriel Garcia Marques. São Paulo, [20-?]c. Disponível em:< <http://redimunho.wordpress.com/gabriel-garcia-marquez/> >. Acesso em: 15 ago. 2012

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. O grupo. São Paulo, [20-?]d. Disponível em:< <http://redimunho.wordpress.com/about/> >. Acesso em: 29 jun. 2012.

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. Marulho, o caminho do rio. São Paulo, [20--?]e. Disponível em:< <http://redimunho.wordpress.com/marulho/> >. Acesso em: 6 jul. 2012.

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL. Vesperais na janela. São Paulo, [20-?]f. Disponível em:< <http://redimunho.wordpress.com/about/> >. Acesso em: 8 jul. 2012.

GUZIK, Alberto. “Bonde” faz do público testemunha da violência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2002. Caderno 2. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, 28 jul. 2011. Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=n=personalidades_biografia&cd_verbete=242 >. Acesso em: 13 set. 2009.

HARRIS, Tom. Como funcionam os LEDs. Disponível em:<<http://eletronicos.hsw.uol.com.br/led.htm>>. Acesso em 08 out. 2012.

HFB, Marcelo. Video mapping (projeção mapeada). 2011. Disponível em: <<http://www.videobr.pro.br/forum/viewtopic.php?f=8&t=21392>>. Acesso em: 11 out. 2012.

IAR. Guia para iniciantes-dmx básico. Campinas, [20-?]. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Manuais/guia_para_iniciantes_dmx_basico.pdf>. Acesso em 20 out. 2012.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

INMETRO. Consumidor /Tabelas, Brasília, [entre 1993-2012]. Disponível em: <<http://www.inmetro.gov.br/consumidor/tabelas.asp>>. Acesso em: 8 jul. 2012

ITAÚ. Enciclopédia Itaú Cultural/Cibele Forjaz. São Paulo, 28 jul. 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=242>. Acesso em: 12 jul. 2012.

KIM, Yong-Sung; LIN. Shawn-Yu. A cool light bulb in SPIE - the international society for optics and photonics, Bellingham, 2008. Disponível em: <http://spie.org/documents/newsroom/imported/1199/1199_4082_0_2008-07-08.pdf> Acesso em 30 jun. 2012.

LÂMPADAS especiais. Disponível em: <http://www.lampadasespeciais.com.br/filtro_gelatina.htm>. Acesso em: 10 out. 2012.

LUZ e etc (loja virtual). 2006-2012. Disponível em: <http://www.luzetc.com.br/loja/lampada-ar111-halospot-halogena-osram_9159.html>. Acesso em: 10 out. 2012.

MARTINS, Alfredo Egydio. *São Paulo antigo, 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MILARÉ, Sebastião. *Sebastião Milaré: depoimento [Set/2011]*. Coord. e Condução de Rose Silveira (Direção Geral, Paulo Faria; Direção de Documentário, Dário José). São Paulo: Pessoal do Faroeste, 2012; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012; Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, Secretaria de Municipal de Cultura de São Paulo, 2012. Depoimento concedido ao documentário do Projeto Bate Boca do Pessoal do Faroeste, 2012.1dvd (32 Min).

MNEMOCINE - Memória e imagem. Cap. 09 – Iluminação para cinema e vídeo (in: apostila de cinematografia). 2009. Disponível em:

<http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=52&Itemid=72>. Acesso em 11 out. 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira. *Corpos indisciplinados* - ação cultural em tempos de biopolítica. 2006. 225f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Paulo. Análise da iluminação... Mais do mesmo: erros. 2011. Disponível em: <<http://paulooliveira.wordpress.com/tag/ar111/>>. Acesso em 10 out. 2012.

PAIVA, Carlos Manoel dos Reis. Relatório de fotônica. 2008. Disponível em: <<https://dspace.ist.utl.pt/bitstream/2295/287487/1/Relatorio.pdf>>. Acesso em 10 out. 2012.

PAPA LEÃO XIII. Carta encíclica “rerum novarum” do Papa Leão XIII sobre a Condição dos Operários. Roma [S.l]. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum_po.html> Acesso em: 15 jul. 2012.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.141.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOAL DO FAROESTE. Cine- camaleão crítica Veja. São Paulo[20-?]a. Disponível em: < <http://pessoaldofaroeste.blogspot.com.br/2011/11/cine-camaleao-critica-veja-sp.html> >. Acesso em: 06 jul. 2012.

PESSOAL DO FAROESTE. Labirinto reencarnado. São Paulo, [20-?]b. Disponível em: <http://www.pessoaldofaroeste.com.br/espetaculos_labirinto.html >. Acesso em: 06 jul. 2012.

PESSOAL DO FAROESTE. Pessoal do Faroeste faz julgamento simbólico de Preto Amaral na Defensoria Pública. São Paulo, [20--?]c, (05 dez 2011). Disponível em: <<http://pessoaldofaroeste.blogspot.com.br/2011/12/pessoal-do-faroeste-faz-julgamento.html> >. Acesso em: 09 jul. 2012.

PESSOAL DO FAROESTE. Trilogia degenerada. São Paulo, [20-?]d. Disponível em: <http://www.pessoaldofaroeste.com.br/espetaculos_trilogia.html >. Acesso em: 06 jul. 2012.

PEREZ, Valmir. Dicas de iluminação cênica. Campinas. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/todasasdicas.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POMPEU, Rudifran. *A casa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

PYNDORAMA. Antropofágica reestreia a primeira parte da trilogia. São Paulo [20-?]a. Disponível em: < <http://pyndorama.com/category/espetaculos/> >. Acesso em: 11 ago. 2011.

_____. Entre a coroa e o vampiro prorrogação de temporada. São Paulo, [20-?]b. Disponível em: < <http://pyndorama.com/2011/04/entre-a-coroa-e-o-vampiro/> >. Acesso em: 11 ago. 2011.

_____. Espaço Pyndorama. São Paulo [20-?]c. Disponível em: < <http://pyndorama.com/espaco-pyndorama/> >. Acesso em : 6 jul. 2012.

_____. Marcha com a karroça neste sábado. São Paulo [20-?]d. Disponível em: <http://pyndorama.com/?s=Karro%C3%A7a+Antropof%C3%A1gica>. Acesso em : 17 jul. 2012.

_____. Metabolismo antropofágico. São Paulo, [20-?]e. Disponível em: < <http://pyndorama.com/metabolismo-antropofagico/> >. Acesso em : 6 jul. 2012.

_____. Núcleo ATP. São Paulo [20-?]f. Disponível em: < <http://pyndorama.com/metabolismo-antropofagico/nucleo-atp/> >. Acesso em : 6 jul. 2012.

_____. Núcleo Py de formação de atores. São Paulo [20-?]g. Disponível em: < <http://pyndorama.com/metabolismo-antropofagico/nucleo-py-de-formacao-de-atores/> >. Acesso em : 6 jul. 2012.

PRÊMIO SHELL: anuncia finalistas da edição de São Paulo. São Paulo, 6 jan. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/01/premio-shell-de-teatro-anuncia-finalistas-da-edicao-de-sao-paulo.html>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. Tríptico indica com vigor os caminhos futuros do teatro in *Sala Preta*, n. 10, p. 127-128. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- ECA/USP, 2010.

REIS, Nezito. Carta à Funarte. 09 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.nezitoreis.com/node/105>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

ROSCO Brasil. Disponível em: <http://www.rosco brasil.com.br/data_sheets/cinefoil00.pdf>. Acesso em: 11 out. 2012.

RUBIES, Jorge Eduardo. Candeias. São Paulo, [20-?]. Disponível em: <<http://www.piratininga.org/rua-do-triunfo/rua-do-triunfo.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2012.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. 1989. [?]f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

SBXLED. Catálogo.[S.l], 2011. Disponível em: <http://www.sbxled.com/000Docs/SBXLED_CATALOG_PT_FINAL.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2012.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'*. 2008. 232f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. *A Política Biológica como Projeto: a "Eugenia Negativa" e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)*. 2006. 218f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz - FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2006.

SP ESCOLA. Antropofágica. São Paulo, [27 jul. 2011]. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Cia._Antropof%C3%A1gica>. Acesso em: 6 jul. 2012.

_____. Enciclopédia/Cibele Forjaz. São Paulo, 17 mar 2011. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Cibele_Forjaz>. Acesso em: 12 jul. 2012.

_____. Cursos na SP-Escola. São Paulo, [20-?]. Disponível em: <http://spescoladeteatro.org.br/cursos_regulares/iluminacao.php#cursos_regulares>. Acesso em 05 jul. 2012

SUZANO. O Abatedor (2º Festival de Teatro de Suzano começa nesta quinta-feira). (18/04/2012). Disponível em: <http://www.suzano.sp.gov.br/CN03/noticias/nots_det.asp?id=7062>. Acesso em: 06 jul. 2012

TELES, Ângela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo.pdf. São Paulo, [20-?]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/artigos/ed5/5_2_angela_tes.htm>. Acesso em: 08 jul. 2012.

TRILOGIA. Videoblog Trilogia Degenerada. São Paulo (23 ago. 2010). Disponível em: <<http://www.trilogiadegenerada.blogspot.com/>>. Acesso em: 08 jul. 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010; FAPESP, 2010.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

CINEFOIL:

“Cinefoil Preto é uma folha fina de alumínio opaco, preto matte, com um processo único de fabricação, usado como uma solução econômica e rápida para eliminar reflexão e fuga de luz dos refletores. Cinefoil preto absorve totalmente a luz e elimina reflexos não desejados. Flexível, porém resistente, pode ser moldado para formar bandeiras, porta-gelatinas, parasol, bandoors, configurações cônicas para focos de luz e outros acessórios de controle de iluminação. Disponíveis em rolos de 30cm x 15m ou 60cm x 7,5 m”. (ROSCO, [20-?]).

CONTRALUZ:

É também chamada de luz delineadora, pois é a luz que "recorta" um determinado personagem ou objeto do fundo do cenário, pois esta luz está geralmente colocada de frente para a câmera, (não apontada para ela, a não ser em casos específicos de metalinguagem) e atrás do personagem, enfatizando os contornos e criando uma "aura" em volta do assunto. É uma luz de grande utilidade para criar texturas e simular dimensões, pois sem esta luz, as figuras "chapam" no fundo do cenário e perde-se a noção de espacialidade tridimensional no filme (que é uma ilusão causada, entre outros fatores, pela luz, já que o cinema é bidimensional na projeção) (MNEMOCINE, 2009).

DIMMER:

“Dimmers são dispositivos utilizados para variar a intensidade de uma corrente elétrica média em uma carga. Eles consistem de gradadores que, através da diminuição ou aumento da tensão valor eficaz e portanto um aumento da potência média de uma lâmpada, controlam a intensidade da luz produzida pela mesma. Um dimmer tem como objetivo fazer com que aumente ou diminua a intensidade

luminosa através de um potenciômetro, que auxilia nessa operação” (WIKIPEDIA, [20-?])¹⁹⁴.

E27:

Soquetes para lâmpadas com o bocal da mesma medida. Exemplo de lâmpada E27 é a lâmpada incandescente tradicional usada em residências.

EMISSIONES FOTÔNICAS:

”A Fotônica é a ciência que estuda a geração, transmissão, detecção e controle dos fótons. Neste sentido engloba a Óptica e a Optoeletrônica nas suas diferentes vertentes técnico-científicas. De certa forma a Fotônica é uma nova designação para a Óptica a partir da segunda metade do séc. XX, i.e., depois do aparecimento dos lasers, dos lasers semicondutores, dos sistemas de comunicação óptica e da óptica não-linear. Assim, a Fotônica é a Óptica do séc. XXI e, portanto, engloba todas as suas sucessivas generalizações teóricas: desde a Óptica Geométrica até a Óptica Quântica.

Eletrônica: geração, transmissão, controle e detecção de elétrons.

Fotônica: geração, transmissão, controle e detecção de fótons”. (PAIVA, 2008, p. 7 e 8).

FILTRO ou GELATINA (acetato):

“Folha plástica colorida utilizada para alterar a temperatura de determinada fonte de luz (cor); confeccionada em uma grande variedade de cores e tonalidades, é fabricada com material resistente ao calor gerado pelos refletores e comercializada sob a forma de folha” (LÂMPADAS, [20-?]).

¹⁹⁴ Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dimmer>. Acesso em 01 ago. 2012.

FILTRO DIFUSOR:

Material difusor que ajuda a controlar a característica da luz em cada cena (ARTLUX, [20-?]).

FOCALIZADOR:

É uma peça interna que faz parte do conjunto de precisão, permitindo à lâmpada deslizar e se ajustar em cima de uma carretilha móvel, afastando-se ou aproximando-se a distância em relação à lente do refletor e regulando o foco de luz.

LÂMPADAS AR:

São lâmpadas com capacidade para definir espaços e conseguir melhores efeitos nos ambientes, definindo detalhes principalmente para objetos expostos em vitrines. Têm melhor utilização de acordo com os pé-direitos (LUZ, 2006-2012). Há que se ter cuidado, pois com a emissão da luz acompanha um excessivo calor que pode manchar peças que ficam em exposição (OLIVEIRA, 2011). Pode-se equilibrar o seu uso com dimmerização.

LÂMPADAS DICROICAS (1):

“Dicroísmo (do grego *dichroos*, bicolor) pode ter dois significados distintos em óptica. Um material dicroico pode absorver raios de luz com polarizações diferentes em quantidades diferentes *ou* pode dividir um feixe de luz em dois feixes de comprimentos de onda (cores) diferentes. Esta última propriedade é usada em filtros e espelhos para diversas aplicações. Uma lâmpada dicroica comum é uma lâmpada halógena com um refletor de algum material dicroico, que reflete a parte visível da radiação e absorve a parte infravermelha. Como ela normalmente fica embutida em

forros ou similares, é reduzida a emissão de calor para o ambiente iluminado” (WIKIPEDIA, [20-?])¹⁹⁵.

LÂMPADAS DICROICAS (2):

“As lâmpadas halógenas mais conhecidas são as dicróicas, formadas pelo conjunto de cápsula halógena e refletor dicróico. O refletor dicróico tem a característica de desviar para trás 2/3 do calor gerado pela lâmpada. Ou seja, ele projeta para frente 100% da luz e apenas 1/3 do calor. Criadas em 1959, as dicróicas são lâmpadas incandescentes halógenas que concentram o fecho de luz em ângulos diversos para se obter altos níveis de iluminação. De brilho intenso, seu fecho chega a alcançar uma distância de 12 metros e duram de 2.000 a 5.000 horas”(Felicíssimo, [20-?]).

LÂMPADAS ÍMPAR:

Vide refletores ímpar.

LÂMPADAS PAR:

“A lâmpada PAR halógena é amplamente utilizada para destaque em áreas externas, principalmente jardins, em virtude da robustez de sua construção, associada a sua luz intensa e de excelente reprodução de cor” (Felicíssimo, [20-?]).

LED:

“**Diodos emissores de luz**, conhecidos como LEDs, são verdadeiros heróis não reconhecidos no mundo da eletrônica. Eles fazem vários trabalhos e são encontrados em todos os tipos de aparelhos. Eles formam os números em relógios digitais, transmitem informações de controles remotos, iluminam relógios e informam quando suas ferramentas estão ligadas. Agrupados, eles podem formar imagens em

¹⁹⁵ Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dicro%C3%ADsmo>>. Acesso em: 10 out. 2012.

uma tela de televisão gigante ou lâmpada incandescente normal. Basicamente, os LEDs são lâmpadas pequenas que se ajustam facilmente em um circuito elétrico. Mas diferentes de lâmpadas incandescentes comuns, elas não têm filamentos que se queimam e não ficam muito quentes. Além disso, eles são iluminados somente pelo movimento de elétrons em um material semicondutor, e duram tanto quanto um transistor padrão” (HARRIS, [20-?]).

LUMINOTÉCNICA:

“Luminotécnica é o estudo minucioso das técnicas das fontes de iluminação artificial, através da energia elétrica. Portanto, toda vez que se pensa em fazer um estudo das lâmpadas de um determinado ambiente, está se pensando em fazer um estudo luminotécnico” (FREITAS, [20-?], p. 5).

LUZ ESTROBOSCÓPICA (STROBBO):

“Lâmpada de descarga de pulsações variáveis através de um potenciômetro, normamente utilizada para efeitos especiais , como particularizar um movimento”(CARVALHO, 1993, p. 54).

MOVING HEAD

Refletor com múltiplas funções distribuídas por vários canais de operação permitindo definição de desenho de luz, cores, focalização, projeção de vídeo e luz estroboscópica (DICAS, [20-?]). É equipado com mecanismo de movimento que possibilita mudanças de ângulos e possui internamente variações de gobos (desenhos para a cenografia de luz). O equipamento trabalha com a tecnologia DMX que é um protocolo digital para a comunicação (comando) de equipamentos de iluminação profissional (IAR, [20-?]).

REFLETOR ELIPSOIDAL:

“Refletor com duas lentes para projeção de desenhos com grande definição e intensidade” (CARVALHO, 1993, p. 57).

REFLETOR FRESNEL:

Um dos mais antigos tipos de refletor ainda em uso, o Fresnel (cujo nome vem de seu inventor) é caracterizado por uma lente na frente da lâmpada de filamento (tungstênio). Com essa lente, é possível ao iluminador escolher um "foco" de luz, mais aberto ou mais fechado. A lâmpada é móvel dentro do fresnel e ao ser aproximada da lente, seu foco abrange uma área maior do que se for afastada da lente. O fresnel direciona o foco de luz e sua utilidade no cinema é de relevância ímpar. Há fresnéis de várias potências, desde 100 watts até 10.000, 15.000 e até 20.000 watts. Fresnéis são luzes semi-difusas quando o foco está aberto, e duras quando o foco está fechado. As abas externas do fresnel são chamadas "Bandôs" (do inglês Band-Door) , e servem como bandeiras que evitam a dispersão da luz pelos lados (MNEMOCINE, 2009).

REFLETORES ÍMPAR:

Os refletores desse tipo estão cada vez mais em desuso na iluminação cênica. São equipamentos que funcionam sem lente e com uma parabólica que acondiciona uma lâmpada halógena do tipo PALITO, conhecida como lâmpada ÍMPAR. O refletor não tem controle de foco na emissão de luz e a lâmpada gera muito calor, tendo também muitas irregularidades de preenchimento provocadas no desenho da luz. Necessita-se de filtros difusores para suavizar seus impactos.

REFLETOR PAR:

“Refletor utilizado em iluminação cênica de espetáculos de teatro, palestras, igrejas entre outros eventos, muito utilizado também em iluminação interna de torres de box-truss” (CUBO, [20-?]). Esses refletores utilizam a lâmpada PAR de várias

potências e podem ou não portar lentes. A diferença entre o refletor PAR e o ÍMPAR se dá pela especificação técnica das lâmpadas. A lâmpada PAR halógena está internamente acondicionada em uma estrutura parabólica, fazendo parte desse corpo único, enquanto a lâmpada ÍMPAR é instalada pelo técnico em uma parabólica externa, sem proteção ao ambiente.

REFLETORES PCs:

Os refletores PCs são equipados com lentes plano-convexo que concentram o fecho da luz, produzindo um foco com desenho bem definido; apresenta uma luz dura que geralmente é suavizada com filtros difusores, de acordo com o desenho de luz estabelecido.

SET LIGHT:

Conhecidos como Ciclotran, trata-se de uma carcaça com lâmpada halógena com porta-gelatina, originalmente produzidos para iluminar cicloramas. (CARVALHO, 1993, p. 50). O seu uso foi expandido para outras aplicações na luz cênica.

PIMBIM:

“Refletor com lâmpada PAR 36 que produz fecho de luz estreitíssimo” (CARVALHO, 1993, p. 56).

VÍDEO MAPPING:

“Trata-se de uma nova técnica de projeção, que consiste em projetar o vídeo mapeado especificamente para a face onde será projetado. Seja ele um carro, um prédio ou qualquer elemento projetável, conseguindo efeitos 3D incríveis, sem a necessidade de óculos ou qualquer outro suporte ocular. Geralmente esse tipo de técnica é usado em festas (principalmente raves), e na publicidade” (HFB, 2011).

ANEXOS

RELAÇÃO DAS ENTREVISTAS

Cibele Forjaz, em 22 de março de 2012.

Cristiano Soares Costa, em 29 de fevereiro de 2012.

Dário José, em 23 de julho de 2012.

Deison Saraiva, em 06 de outubro de 2011.

Deison Saraiva, em 16 de fevereiro de 2012.

Eugênio Bjcovic, em 22 de outubro de 2011.

Francisco Turbiani, em 12 de dezembro de 2011.

Guilherme Bonfanti, em 09 de março de 2012.

Luís Aranha, em 21 de agosto de 2011.

Osvaldo Gazotti, em 09 de fevereiro de 2012.

Osvaldo Gazotti, em 14 de fevereiro de 2012.

Marcos Silva Gonçalves, em 22 de outubro de 2011.

Paulo Faria, em 20 de julho de 2011.

Paulo Faria, em 16 de dezembro de 2011.

Paulo Faria, em 11 de julho de 2012.

Renata Adrianna, em 11 de agosto de 2011.

Renata Adriana, em 14 de fevereiro de 2012.

Renata Adrianna, em 29 de fevereiro de 2012.

Roberto Alvim, em 14 de dezembro de 2011.

Rudifran Pompeu, em 21 de dezembro de 2011.

Thiago Reis Vasconcelos, em 11 de agosto de 2011.

Thiago Reis Vasconcelos, em 29 de fevereiro de 2012.

FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS

GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL.

Marulho: o caminho do rio.

FICHA TÉCNICA:

Texto e Direção: Rudifran Pompeu.

Elenco: Aline Sant'Ana; Anísio Clementino, ; Carlos Mendes; Denise Ayres; Edmilson Cordeiro; Gabriel Stippe; Giovanna Galdi; Izabela Pimentel; Jandilson Vieira da Silva do Espírito Santo; Patrício Ferreira; Rafael Ferro Rudifran Pompeu e Vitor Rodrigues.

Assistência de Direção: Izabela Pimentel.

Direção Musical, Trilha Sonora e Operação de Luz: Luís Aranha.

Cenários: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

Iluminação: Osvaldo Gazotti.

Figurinos: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

Realização e Administração: Grupo Redimunho de Investigação Teatral.

CIA. ANTROPOFÁGICA DE TEATRO .**Entre a Coroa e o Vampiro – Terror e Miséria no Novo Mundo Parte II: O Império.****FICHA TÉCNICA:**

Dramaturgia: Cia. Antropofágica.

Direção e Roteiro: Thiago Reis Vasconcelos.

Direção Musical: Lucas Vasconcelos.

Músicos: Bruno Miotto, Bruno Mota, Frederico César e Lucas Vasconcelos.

Elenco:

Alessandra Queiro, Amanda Freire; Andrews Sanches; Clayton Lima; Daniela Leite; Danilo Santos; Fabi Ribeiro; Flávia Ulhôa; Gilberto Alves; Haroldo Stein; Litta Mogoff; Martha Guijarro; Raphael Gracioli; Renata Adrianna; Renê Costanny; Ruth Melchior; Suelen Moreira; Thiago Calixto; e Valter Paulini.

Criação de Vídeo: Diogo Noventa (Cia. Estudo de Cena).

Figurino: Leide de Castro.

Iluminação: Renata Adrianna.

Design gráfico: Gilberto Alves.

Assessoria de Imprensa: Daniela Leite.

Espaço Pyndorama – 30 lugares.

Rua Turiaçu, 481 – São Paulo.

Duração: 100 minutos. Recomendação etária: 16 anos.

Entrada franca.

CIA PESSOAL DO FAROESTE

Cine Camaleão - a Boca do Lixo.

FICHA TÉCNICA:

Direção Geral e Dramaturgia: Paulo Faria.

Elenco: Mel Lisboa; Beto Magnani; Roberto Leite; Juliana Fagundes; Thais Aguiar e Lorena Mesquita.

Direção de arte: Paulo Faria.

Cenário e Figurino: F. E. Kokocht e Paulo Faria.

Visagismo: Salão C. Kamura.

Maquiadores: Márcio Granado e Natália Alves.

Iluminação: Dário José, Paulo Faria e Tomate Saraiva.

Operação de Luz: Paulo Faria.

Direção de Vídeo: Dário José e Sérgio "Pizza" Gambier.

Canção original: Eliseu Paranhos.

Trilha: Felipe Roseno (filme) e Pessoal do Faroeste (jingle, vinhetas, paisagens sonoras – criadas com elenco em sala de ensaio sob regência de Denise Venturini).

Consultoria som\áudio: Paulo Gianini.

Preparação Vocal: Denise Venturini.

Preparação Percussiva: Jorge Peña.

Preparação Física: Érika Moura.

Preparação de Sapateado e coreografia de sapateado: Bruno Vieira.

Produção Executiva: Higor Vasconcelos.

Produção Técnica: Robson Teuri.

Produção de Comunicação: Lorena Mesquita.

Fotos da peça: Lenise Pinheiro.

Fotos do filme: Dário José e Sergio Pizza.

Consultoria Histórica: Rose Silveira.

Consultoria Astrológica: Claudia Lisboa.

Patrocínio: Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo / Secretaria.

Municipal de Cultura / Prefeitura de São Paulo.

ROTEIRO COMPLETO DE MARULHO

PRIMEIRO ESPAÇO

PRIMEIRA PARTE

Uma das ideias é que se possa brincar com o universo fantástico de García Márquez, Redimunho, Guimarães Rosa e Jorge Amado¹⁹⁶.

CENA 1

Na antessala do teatro, à meia luz, uma personagem com a cabeça do pateta dança solitário uma música de bar de estrada. Percebe-se que seu nariz sangra. O cheiro do lugar é ácido, típico de bar em fim de noite. Perigo no ar. Ao seu lado, também isolado de tudo, um travesti dança com uma garrafa e um envelope amassado na mão. Lili vai até Ator e pergunta sobre as horas. Ator sai. Monólogo de Lili. Deixa-se suspensa a continuação da trama de Lili.

Ouve-se a introdução de uma música e um bando de "atores ciganos" que até então eram frequentadores do "bar" começam a dançar e divertindo-se com o momento. Todas as mulheres são fogosas, seguras e trazem uma marca da vida em seus corpos: Mulheres cortadas e cegadas. Brincam como se estivessem numa grande feira de variedades.

Nesse momento a volúpia e a luxúria são exageradamente representadas. Em determinado momento a trupe puxa uma valsa/fado, e o clima muda para a lembrança alegre da juventude, enquanto no centro da ação o personagem do carteiro no contratempo se entrega a uma valsa suave e ligeira.

Os atores ciganos vão saindo lentamente, e apenas o carteiro permanece em estado de transe com um malote de cartas na mão. É Jandilson Vieira da Silva do Espírito Santo¹⁹⁷, que afirma e reafirma na prece e presença de

¹⁹⁶ Observação do dramaturgo Rudifran Pompeu.

¹⁹⁷ Jandilson do Espírito Santo é o nome real de um dos atores do coletivo e também da personagem do Carteiro em *Marulho, o Caminho do Rio*, por escolha estética do dramaturgo.

nossa Santa Luzia que não é o enviado. É apenas a personagem de um carteiro. Um mensageiro de notícias obscuras que recorre à Santa Mãe dos desesperados que buscam a luz. Convida a plateia a segui-lo pelo espaço cênico. Descem uma rampa.

SEGUNDO ESPAÇO

CENA 2

CURRAL

TERCEIRO ESPAÇO

CENA 3

Movimentação do público conduzido pelo Carteiro. Chegam a um local (quintal) inteiramente branco com varais e lençóis pendurados. Duas meninas brincam no seu esconderijo. Ouve-se um som que remete a uma boiada de passagem. As alfaías gritam alto, muitos atores surgem como uma boiada em marcha para o quarto espaço.

QUARTO ESPAÇO

O Rudifran falou que o que importava para ele era uma questão, uma iluminação simples, mas poética que procurasse retratar as questões do Guimarães Rosa do ambiente lá que nós conhecemos no sertão. Então, para mim, foram poucas mudanças de luz, mas elas foram bem definidas¹⁹⁸

198 Luís Aranha, diretor musical e operador de luz em *Marulho*, indicado ao Prêmio Shell de São Paulo 2011, na categoria de Música. Entrevista realizada em 21 ago. 2011.

CENA 4

PLANO REAL

Tenho um amigo... Atualmente ele faz muito cinema e ele animava festas infantis no passado... eu via a cara de insatisfação dele... de ódio por aquela situação... e tudo aquilo transpassava para a máscara do Mickey... o Mickey era um Mickey triste... eu olhava para o Mickey... era um Mickey derrotado assim sabe (de festa infantil)?¹⁹⁹

O ator da Cia. vive uma crise sobre seu trabalho e sua profissão. Segura uma “cabeça de pateta” usada para animar festas infantis. Fala pausadamente para a cabeça do pateta em tom “dramático” e debochado. Outro ator intervém calmamente pedindo para que o colega comece o espetáculo, pois o público está esperando. O Ator bebe um gole grande do cantil e o fecha lentamente. Sorri, bêbado, num sorriso irônico. Todos os atores surgem dos cantos e paredes e começam a estalar os dedos, estabelecem-se as loucuras gerais, baixas, calmas, corpos sonoros em um plural absurdo. Uma luz centralizada no ator coloca os demais em outro plano; como num sonho percebe a plateia, olha pra ela, e inicia um discurso febril. Procura algo nos bolsos, lê uma carta. Um dos atores numa nítida tentativa de salvar o espetáculo sobe numa caixa e explica que o desabafo trata-se de um prólogo. Todos saem menos o Ator. Carteiro entra e retira o Ator.

CENA 5

PLANO FICCIONAL

Uma porta abre na capelinha e dela sai um cego. Um homem aparece correndo desesperado até chegar à porta do cego. O cego acalma o homem que lhe conta sobre uma estranha visão. Ele diz que viu a Santa. Teve uma visão e viu a Santa. O cego diz que o que ele viu foi o que chamam de “matadera”. Conta a lenda de uma mulher terrível que se amasiou com um padre e juntos davam pousada aos vaqueiros para depois matá-los a noite e ficar com o gado. Ela cegava todos os empregados da fazenda para que pudesse ter controle sobre eles. O cego diz ao homem que ele precisa curar a “visagem”. Para isso é preciso entrar na capelinha. O homem segue quase sonâmbulo em direção à porta e entra. O cego parecendo um exu

¹⁹⁹ Entrevista com Rudifran Pompeu em 21 dez 2011.

sorri calmamente. Em seguida canta. Atores saem das coxias e acompanham o canto.

CENA 6

PLANO FICCIONAL

O Carteiro explica para o público que Alfinete era “filho de sereia”. O único que falava com tubarões. Escurece tudo e resta apenas um foco em Alfinete. Um intenso som de mar preenche o espaço. Entra Banzé com uma caixa vazia nas costas. Alfinete diz que está com ressaca de mar. Adverte Banzé para que respeite o santo porque era dia de Nanã. Alfinete grita para alguém que está nas águas. Teme que o pescador Valdir acorde as águas. O rio estava parado, dormindo. Não é noite de pesca. É preciso respeitar o sono das águas. Pescador que acordar as águas, afunda. Pede a Banzé que chame o pescador. Na visão de Alfinete o pescador desaparece nas águas do mar. Alfinete entra em transe. Alfinete em transe canta. Pede a Banzé que cante um ponto. Surge uma procissão carregando um homem morto. Alfinete acompanha a procissão. Alfinete desce e acompanha a procissão e se perde no meio do povo. À frente de todos está um padre.

CENA 7

PLANO FICCIONAL

O cortejo fúnebre da cena anterior muda agora para outra situação. Representando o enterro de um boiadeiro. Carpideiras cantam. Surge um homem com aparência de embriagado e para o cortejo. É o boiadeiro Viriato que vem resgatar uma promessa feita ao morto. Diz ao padre Osmar que Aristidinho deixou o desejo de ser enterrado no estradão para continuar vendo a boiada passar. O padre diz que morto não tem querer e vai ser enterrado em terra santa.

Mudança de tempo. Trovoadas. Surge do outro lado da cena um homem cavaleiro. O tempo volta para trás. Aristidinho toma um gole de cachaça e oferece outro a Viriato. Na prosa Aristidinho pede que caso morra antes do amigo que ele o enterre na curva do estradão. Pois quer muito ficar por ali. Continuam bebendo e contando histórias. Viriato firma a promessa. Os dois saem abraçados, brincando e bêbados de tanta cachaça.

O tempo volta para o presente. O Padre insiste que não se pode enterrar morto em terra solta. Homens se aproximam de Viriato e ele puxa a faca. Entra em transe enfurecido. Baixa um caboclo. Começa uma batucada e todo o povo canta e dança. O padre Osmar fica paralisado e faz o sinal da cruz. O povo em êxtase parece não ver nada, a não ser o padre. O morto levanta e sorrindo se aproxima de Viriato. O morto vai embora abraçado com Viriato. Os dois bêbados. Todos saem. O padre Osmar fica só. Entra num transe meio enlouquecido. Termina a cena de cueção, feito um coronel velho e derrotado pelo tempo.

O cortejo fúnebre da cena anterior, muda agora para outra situação. Representando o enterro de um boiadeiro. Carpideiras cantam. Surge um homem com aparência de embriagado e para o cortejo. É o boiadeiro Viriato que vem resgatar uma promessa feita ao morto. Diz ao padre Osmar que Aristidinho deixou o desejo de ser enterrado no estradão para continuar vendo a boiada passar. O padre diz que morto não tem querer e vai ser enterrado em terra santa.

Mudança de tempo. Trovada. Surge do outro lado da cena um homem cavaleiro. O tempo volta para trás. Aristidinho toma um gole de cachaça e oferece outro a Viriato. Na prosa Aristidinho pede que caso morra antes do amigo que ele o enterre na curva do estradão. Pois quer muito ficar por ali. Continuam bebendo e contando histórias. Viriato firma a promessa. Os dois saem abraçados, brincando e bêbados de tanta cachaça.

O tempo volta para o presente. O Padre insiste que não se pode enterrar morto em terra solta. Homens se aproximam de Viriato e ele puxa a faca. Entra em transe enfurecido. Baixa um caboclo. Começa uma batucada e todo o povo canta e dança. O padre Osmar fica paralisado e faz o sinal da cruz. O povo em êxtase parece não ver nada, a não ser o padre. O morto levanta e sorrindo se aproxima de Viriato. O morto vai embora abraçado com Viriato. Os dois bêbados. Todos saem. O padre Osmar fica só. Entra num transe meio enlouquecido. Termina a cena de cueção, feito um coronel velho e derrotado pelo tempo.

CENA 8

PLANO REAL

O carteiro diante da projeção. Carteiro trás um caixote e senta no centro do espaço. Inicia-se projeção de imagens das andanças do grupo pelo interior mineiro. Durante a projeção de imagens sem som, o Carteiro faz questionamentos sobre fazer teatro e trabalhar em grupo. Uma carta sem remetente desencadeou essa crise. No ano que passou, alguns atores do grupo começaram a receber misteriosas cartas sem remetente. Dúvidas sobre a validade do teatro. Para que serve? Isso não interessa tanto assim. Ninguém interessa tanto assim. Uma simples carta sem remetente fez com que o coletivo procurasse entender o seu processo e o sentido de muitas coisas. Antropofagicamente engole-se tudo e devolve-se porque a vida é feito o marulho do imenso oceano. Carteiro abre a porta da casinha e entra. Sai de cena com a projeção ainda acontecendo.

CENA 9

Duas meninas puxam um varal e estendem roupas no arame. O que era Capelinha agora é uma casa normal.²⁰⁰

CENA 10

Homenagem à Janaína. Em off o som de mar vai se misturando aos poucos com um canto. Vão entrando todos os atores servindo bebidas para a plateia. É um intervalo rápido em comemoração com o público. Os atores cantam o tempo todo enquanto vão servindo. A luz está toda aberta.

Fim do Primeiro ato

²⁰⁰ A cena com as personagens Ana e Yara foi cortada durante a temporada 2011.

SEGUNDA PARTE

CENA 11

Plano Ficcional

A luz denuncia que ainda é madrugada. Uma mulher vem vindo solitária com seu guarda-chuva e uma mala na mão. Aproxima de uma barca já posicionada no palco, onde está a velha "Maria Barqueira". Ao lado dela uma espécie de anjo toca sanfona. A Velha Maria convida a mulher para seguirem na travessia. A mulher lembra-se da filha e não quer partir sem ela. A moça está doente. A Barqueira responde que a filha da mulher não pode partir neste momento. Dona Teonila está confusa e atrapalhada. Percebe que o De Janeiro, rio afluente do São Francisco, está correndo no sentido contrário do fluxo das águas. Maria Barqueira argumenta que o rio fica assim em dias de travessia. Que quando se limpa as vistas se entende porque as águas ficam barrentas. Teonila descobre a copa de uma mangueira. Começa a chover mangas no rio e na barca. Ela pede uma à barqueira. Esta diz à mulher que o dono das mangas é Deus. Teonila ainda está preocupada com a filha. Maria barqueira avisa para não se preocupar com a filha. Ela fugira com o Chico. A mulher pensa na desonra da filha. A barqueira diz para não se preocupar. Chico ama a menina. A mulher entende que tomou o lugar da filha na travessia. A mulher descobre que a barqueira era a mãe do pescador Valdir. Dona Teonila pega seus pertences e se prepara para partir. Maria Barqueira conta um segredo a respeito de Deus. Diz que Deus é uma criança brincalhona. Dessas buchudas de água barrenta. Mas diz para se ter cuidado com o que se pede a Deus. Pois ele é uma criança que leva muito a sério a sua brincadeira. Passam para o outro lado.

CENA 13

Gabriel o criador de passarinho entra chamando o "Delegado João". Surge o personagem chamado que corrige o interlocutor. Sai de seu canto de gaiolas, introspectivo. Ressalta que seu nome é "João e não Jão". Gabriel reclama de alguns garotos dizendo que eles estariam dando toda sorte de porcarias para os seus passarinhos. E isso teria matado todos eles. O Delegado João argumenta que o problema não era esse. Não era culpa das crianças. Os passarinhos simplesmente estavam desabando do céu. Caíam como uma espécie de chuva. E estava acontecendo em toda a América

(Seu Gabo, Macondo). Gabriel custa a compreender. O Delegado João culpa o tempo. O Tempo havia parado e por isso os passarinhos estavam morrendo. A cena termina com João e Gabriel apertando as mãos. Gabriel conseguira pronunciar corretamente o nome do Delegado.

“Na cena do delegado Jão tem uma luz que eu mesmo construí. Eu queria que tivesse ali uma luz muito amarela que desse uma coisa de passado com aquelas tralhas. Envelhecido, o delegado Jão é um monte de tralha com uma ampulheta. O lampião é um cara que sai de dentro, meio um cara largado, meio suado, tempo parado, estagnado, essa era a ideia e o outro (Gabriel ou Gabo) é um personagem mais para fora, mais externo que vinha com uma coisa mais gritada, mais para fora. Eram as duas coisas assim: a luz do outro era um pouco mais aberta (Gabriel ou Gabo), depois eu trazia eles mais para cá para perto (do Delegado João).²⁰¹

CENA 14

Plano Real

Ouvem-se gritos altos da mãe chamando a filha, e uma luz lá em cima começa a revelar uma espécie de andaime pendurado, e nele percebe-se uma atriz sentada com uma taça de vinho na mão²⁰².

CENA 15

Carteiro no pier. O Carteiro com as mãos apoiadas no guarda-corpo do pier recebe a luz de um refletor PIMBIM, e observa as personagens diluírem-se no desaparecimento da iluminação da cena anterior. Fala sobre a dualidade da personagem da próxima cena. A luz vinda do corredor projeta suavemente a sombra de Lili que caminha trôpega(o) segurando uma garrafa de bebida. A simultaneidade dos tempos e dos espaços é definida pelas iluminações distintas projetadas no Carteiro e em Lili.

²⁰¹ Entrevista com Rudifran Pompeu (concedida em 21 dez 2011).

²⁰² A cena com a personagem Atriz foi cortada durante a temporada do espetáculo em 2011.

CENA 16

Lili entra com uma garrafa na mão, conversa consigo mesma. Questiona se o “trem das sete” passaria às 7 horas. Tudo é óbvio. Lili transfere sua tristeza para o dia seguinte. No momento, não vai se permitir tristezas. Diz que os ingleses são muito óbvios. Pede um abraço a alguém do público. Lili daria tudo por um abraço. Que não custa nada, mas é tão bom”. Seus questionamentos vão contrastando com a chegada do dia. Às 5:45 Lili seria capaz de pagar por um abraço. Questiona sua vida dupla de ator. Ouve-se um som de trem ao fundo. Lili se despede. “Goody Bye, Darling!”.

CENA 17

Retorno do ator que segurava a cabeça do Pateta. Bebe imaginariamente de uma garrafa de veneno. Cai, dramaticamente, morto e depois levanta. Quer lutar contra seus medos. Comunica ao público que atores não morrem. Fingem tão bem que chegam a desaparecer. “Definitivamente... uma vida não basta! Eu sou ator, e atores deveriam ser eternos!”

“Eu quero combater quem me ameaça! Mas eu tenho medo! Eu sei que o tempo passa, que o mundo anda! Eu tenho pressa! Uma vida é pouco pra tantas respostas, para tantas cartas! Eu sofro como as minhas personagens!” Ele encara a plateia e diz: “Definitivamente... uma vida não basta! Eu sou um ator, e atores deveriam ser eternos!”.

Ouve-se uma música. São os ciganos cantados. Com eles saem o ator e a personagem Lili. Em direção a uma Macondo que não existe. Luz cai lentamente. Fim

ROTEIRO TÉCNICO DA OPERAÇÃO DE LUZ

ENTRE A COROA E O VAMPIRO ²⁰³

Cena I	Vídeo	Primeira luz	Transição
Prólogo	Changeman projetado na geladeira.	Setlight atrás da geladeira com gel. Vermelho 110 v + Setlight anil de lateral 110 v.	Atores falam SIM - Liga spot gel. Amarelo 110 v posicionado em todo espaço cênico.
Espaço	Paredes em madeirite (rosa pink, tule no teto), com um portal - Sala debaixo do teatro -.		
			Aparecem do portal o Capi e o Talismo (monstros) - spot no chão 110v gel. Âmbar de contra com fumaça.
			Saem todos os atores, fica apenas Corcunda que fecha o portal - Sai spot amarelo.
			Corcunda e noiva - mantém Set light atrás da geladeira com gel. Vermelho 110v + Setlight anil de lateral 110v + geladeira aberta com dicroica com gel. Azul
			Fala da noiva. Entra o vídeo: Noiva/trem.
Espaço:	Hall de entrada do público luz de serviço - Quebra do teatro para realidade.		Noiva fala, o público sobe.
Obs.	Público sobe, dicroicas na plateia e nos músicos.		

²⁰³ Roteiro fornecido pela iluminadora Renata Adrianna.

Cena II	Luz	Transição
<u>Desagradeci</u> <u>mento</u>	Geral Frente ou Boca 7 refletores tipo carcaça ímpar com lâmpadas halógenas 500W.	Entrada da música e atores gerais em 100%.
	Geral Meio 2 refletores carcaça tipo ímpar com lâmpadas halógenas 500W. Ambas com difusor.	
Espaço:	Apenas atores em cena.	Cantam “Aquarela” a partir da reconfiguração da música e reconfiguração da luz para próxima cena, queda da geral entrada do vermelho - PC lateral 500W para meio do palco.

Cena III	Luz	Transição	Vídeo
Estupro	PC vermelho lateral para o meio do palco 500W/ 100%.	Entrada do Algoz.	
	Dicroica da portinha lateral do cenário uma de cada lado atrizes acendem cada uma a sua.	Entrada das atrizes.	
	Entram gerais em 60%, permanece vermelho em 60%.	Formação da fila de Algozes .	
	Sai o vermelho total e as gerais 100%	Entrada dos Médicos - apito forte.	
	Elipsoidal 1000W de frente em 80% (focão ²⁰⁴)	Exame médico - atrizes no chão.	
	Apenas gerais em 100%.	Policial joga Prostituta no chão / atriz entra e grita: Escuta Alexandra!	
	Contra chocolate - 2 PCs 500W - Foco aberto.	Deixa: Um bando covarde de Jasões / Música.	
	Caindo toda a luz entrando PC a pino – fechado.	Coro grita sífilítica.	
	PC a pino - fechado 100%/lateral palco.	Atriz fala texto.	Prostituta mar/fundo do palco

²⁰⁴ Expressão criada por Renata Adrianna para um refletor elipsoidal posicionado frontalmente com o foco muito aberto.

Cena IV	Luz	Transição	Vídeo
Sapataria	Atriz segura lanterna, referência aos lanterninhas de cinema.	Entra atriz distribuindo pipocas.	
	Lâmpadas dicróicas em cada portinha nas laterais do palco operado por atores.	Atores posicionam-se nas laterais do palco.	Filme da sapataria começa a ser exibido.
	Dois elipsoidais de 500watts posicionados nas laterais com gel. Chocolate, recorte retangular em 65%.	Atores interagem com vídeo.	
		Personagem Sapateiro morre.	Acaba o vídeo.
	Abrem as gerais + contra luz PC'S com gel chocolate. Em 80%.	Acontece o saque da Sapataria.	
	Luz vai caindo, sumindo.	Atores vão saindo, música vai baixando.	
Espaço:	Composto por: Porta, estante com sapatos, caixinha com sapatos, banquinhos e mesa do sapateiro em tom marfim.		

Cena V	Luz	Transição	Vídeo
Máquinas	Contra de PCs com gel chocolate + gerais em 60%.	Atores entram com máquinas.	
Espaço:	Palco vazio entrando objetos com rodinhas exemplo: Cruz, púlpito, porta, gaiola, cadeira de rodas escada, pelourinho, baú, carrinho com sapatos, trono - todos em madeira tonalidade marfim. E uma bicicleta.	Permanecerão para próxima cena duas gaiolas no centro do palco, uma porta lateral. Entrada de ator com bicicleta.	

Cena VI	Luz	Transição	Vídeo
Leilão de Escravos	Contra de PCs com gel chocolate + gerais em 60% (permanece da cena anterior) aumentando apenas intensidade para 100%.	Atores montam a cena com as "máquinas" *	
Espaço:	Duas gaiolas (um ator dentro de cada gaiola) no centro do palco, uma porta lateral, um pelourinho no fundo do palco e entrada de ator com bicicleta.	Ator da bicicleta grita: Livre!	
	Entra luz PC vermelha em 100% + Focão de Elipsoidal de frente para o palco formando um círculo central.	Toca música, saem de uma portinha lateral duas atrizes dançando e posicionam-se no centro do foco e se beijam.	
		Vão para o fundo de cena e saem.	
	Com elas sai o vermelho.	Música para entra vendedor de escravos, que estabelece jogo direto com o público.	
	Permanece apenas a Geral.	Durante toda a cena ator pede lances pelos negros.	
		Entra ator com uma "oferta bem melhor" (entra pela porta) música volta.	
	Volta luz contra e permanece geral em 100%.	Morte do Escravo	
	Sai o contra cai a geral para 30% abre focão em 60%.	Ator fala: Todo escravo que matar o seu senhor seja em que circunstância for mata em legítima defesa ²⁰⁵ .	
	Sai o focão e sobe geral de frente.	dois algozes falam para público.	

²⁰⁵ Segundo a Antropofágica o texto é de autoria do abolicionista Luiz Gama.

Cena VII	Luz	Transição	Vídeo
Imigrantes	Contra de PCs com gel chocolate + gerais (crescendo a partir do fim da cena da cena anterior) aumentando apenas intensidade para 100%.	Atores montam a cena com uma gaiola e porta, música.	
Espaço:	Gaiola mais porta manipulada no espaço por ator, mais portinhas laterais com as mãos de lenços dando adeus e cruz ao fundo.	Atores movimentam gaiola no espaço com atores dentro	
	Apenas geral	Atores saem da gaiola passam pela porta espalham-se pelo palco.	
	Cai toda a geral ficando apenas a do lado esquerdo.	Falam texto - colocam-se juntos do lado esquerdo.	
		Entram o Jornaleiro e a Mulata.	
	Abre a geral de volta para 100%.	Falam – gritam, entra e sai coro.	

Cena VIII	Luz	Transição	Vídeo
Poderoso Coronel	Caindo a geral entrando PC a Pino central de 500W em 100% + focão de frente (elipsoidal de 500W) ao fim da cena blackout (lentamente).	Vampiro em baixo do foco a Pino, ator sentado à frente com o monólogo do poderoso chefão, atriz entra em cadeira de rodas.	
Espaço:	Apenas uma cadeira em cena.		

Cena IX	Luz	Transição	Vídeo
As Bandeiras	Geral em 60%, fim de cena Blackout.	Atrizes entram nuas com bandeiras dos países imperialistas e são regidas pelo vampiro, por último entra bandeira do Brasil.	
Espaço:	Ocupado apenas pelos atores.		

Cena X	Luz	Transição	Vídeo
Marmelada		Atriz entra rodando.	Entra projeção no chão (mar).
	Focão em 80%.	Monólogo.	Ao fim do monólogo projeção no fundo da cena (Escravos dançando).

Cena XI	Luz	Transição	Vídeo
Balada Auschwitz	Strobo na velocidade máxima e 70% de intensidade + luz da cabine (fresnel de 500W no chão - mais lanternas manipuladas pelos atores).	Atores no palco dançam - Hitler na cabine.	
Espaço:	Gaiolas com atores dentro e atores pelo espaço.		

Cena XII	Luz	Transição	Vídeo
	Blackout.		Noiva mar.
Show do Lion	Gerais mais Focão.	Apresentador e corpo de baile.	
	Sai o focão.	Tiro mais gritos.	

Cena XIII	Luz	Transição	Vídeo
Seminário do homem cordial.	Apenas geral.	Toda a cena na luz geral livre para o operador de luz fazer o que quiser (improviso), Atrizes com lanternas fazendo referência à manifestação pública de artista em baixo do MASP / Entrada do Zé Carioca.	Noiva mar.

Cena XIV	Luz	Transição	Vídeo
Batalha	Focão em 80%.	Zé Carioca cantando Internacional sozinho em cena.	
	Geral subindo para 100%.	Entrando atores por todos os lados.	
Pedrinho	Cai geral - transição rápida.	Atores caem - a velha reacionária manda Pedrinho discursar.	
Papa	Abre focão.	Pedrinho discursa e transforma-se em papa.	Projeção na roupa do Papa.
	Abre geral em 50% mais foco a pino 500W.	Papa em baixo do foco - atriz entra cantando.	Acaba projeção.
	Geral vai para 65%.	Quando coro entra.	
	Luz mantida.	Papa discursa.	
	Sai junto com movimento ator foco pino.	Fim do discurso.	
		Coro saindo.	
	Geral sumindo.		
Saloom		Entrando cenário: dois pelourinhos cadeiras mesinha e porta.	
			Noiva Capital.
	Acendem 3 luzes dicróicas das portinhas laterais mais foco demarcando espaço com gelatina anil.	Música toca atores entram em cena.	
	Geral lateral abre em 50%.	Zé Carioca vem para frente e	

		fala no microfone.	
	Sai geral entra luz cabine (Fresnel de chão).	Aparece Hitler.	
	Apaga Hitler e volta Geral.	Entra Drácula com lanterna.	
	Acrescenta luz PC vermelho	Entra Algoz.	
	Saem todas estas luzes e entra PC lado direito do palco com Lanterna manipulada pelo Super-Homem.	Entrada Mãe-de-Santo e Super-Homem.	
		A retrospectiva do espetáculo vai acontecendo. Zé Carioca narra a história. Tem a luz do ambiente em que o personagem está e em outro plano acontece o interrogatório do Super-Homem e assim o jogo fica estabelecido.	

Final	Luz	Transição	Vídeo
1º Final	Geral.	História de Jesuíno (sertão vai virar mar).	
	Escuro.		Morte do Vampiro.
2º Final	Luz mesa diretor, dicroica.	Leitura do texto.	
3º Final	Luzes das portinhas dos atores + focão central.	Noiva da revolução no focão e atores em suas portinhas sentados – cantam.	
	Geral em 100%	Atores cantam.	
	Escuro.	Atores posicionam-se.	Projeção república na faixa.
	Geral em 100%.	Faixa da greve.	
Espectáculo termina com geral em 100%.			