

**A luz no(s)  
espetáculo(s)  
*Na selva das  
cidades -  
em obras,  
da mundana  
companhia***

**ALESSANDRA  
SOUTO DOMINGUES**







**A luz no(s) espetáculo(s)**  
***Na selva das cidades - em obras,***  
**da mundana companhia**

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

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

**Área de Concentração:**

Teoria e Prática do Teatro

**Orientadora:**

Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões



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 Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pela autora

Domingues, Alessandra Souto

A luz no(s) espetáculo(s) Na selva das cidades - em obras, da mundana companhia / Alessandra Souto Domingues; orientadora, Cibele Forjaz Simões. - São Paulo, 2021.

339 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. luz. 2. iluminação cênica. 3. processo de criação. 4. teatro. 5. mundana companhia. I. Simões, Cibele Forjaz. II. Título.

CDD 21.ed. - 792



Nome:

DOMINGUES, Alessandra Souto

Título:

A luz no(s) espetáculo(s) *Na selva das cidades - em obras*, da mundana companhia

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

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr.:

---

Instituição:

---

Julgamento:

---

Prof. Dr.:

---

Instituição:

---

Julgamento:

---

Prof. Dr.:

---

Instituição:

---

Julgamento:

---





*à minha mãe Cleusa, e ao meu pai Antonio*

*E aos vaga-lúmens*



---

# Agradecimentos

---

Em primeiro lugar, agradeço a todos e todas as artistas que tive a sorte de encontrar no caminho e que me possibilitaram trocas preciosas. Em especial ao povo luz, às técnicas e técnicos da iluminação.

Agradeço à Cia Livre de teatro.

À mundana companhia, e a toda equipe envolvida com os quais compartilhei os mergulhos radicais da pesquisa em teatro.

À minha orientadora, Cibele Forjaz, que lançou a semente para o meu mergulho no mestrado.

A todos que me apoiaram, em especial à Marie Hippenmeyer que suportou as oscilações de humores, foi parceira ímpar na construção desta dissertação e o olho sobre as imagens.

Ao Rafael Matede, pelas primeiras trocas ainda no pré-projeto.

Ao Mariano Mattos Martins, que disponibilizou todo o arquivo de imagens da mundana companhia.

À Maria Barbalho e ao Marcus Engler, que me auxiliaram a montar o quebra-cabeças.

A todos os que me ajudaram no percurso desta dissertação, com conversas, sugestões e referências importantes para meu trabalho, principalmente à Branca Oliveira e ao Berillo Nosella, pelas importantes considerações na banca de qualificação, me provocando a usar e abusar das imagens.

À Ana Godoy, pelas leituras do texto, pela revisão, pelas dicas, por me manter dentro do trabalho, por tudo.

À família que formamos na Suíça, durante esses últimos meses de escritura em tempos pandêmicos: Florence Bouchet, Laure Steiner, Maria Jimenez e Benny Figaro.

À Valentine Savary e Phillipe Maeder, porque, sem eles, nem sei o que dizer.

Ao Sergio Couto, que traduziu em formas a apresentação da dissertação.

Pela revisão final: Ana Maria Fiorini.

Agradeço em especial aos fotógrafos presentes nesta dissertação: Anna Turra, Aleh Novais, Beto Eiras, Cacá Bernardes, Felipe Castellari, Maurício Shirakawa, Lenise Pinheiro, Renato Mangolin, Roseli Camargo Oliveira, Yghor Boy e aos integrantes e acompanhantes da mundana companhia.

E, por fim, aos parceiros fundamentais da luz de *Na selva das cidades*, Rafael Souza, que acompanhou a primeira etapa, e Laiza Menegassi; juntas ocupamos e iluminamos a cidade de São Paulo.

*Cada trabalho carrega em si todos os outros que vieram anteriormente, e ainda aqueles que virão a posteriori, e é muito difícil encontrar um meio de falar deles a partir de um princípio que não é único, mas está em toda parte, vindo de tempos e lugares distantes, inclusive alguns que são simplesmente imaginados e não propriamente vividos.*

*(Renata Lucas)*



---

# Resumo

---

DOMINGUES, Alessandra Souto. **A luz no(s) espetáculo(s) *Na selva das cidades - em obras, da mundana companhia***. 339 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A presente dissertação de mestrado tem por objeto de estudo a criação de luz em processos de criação coletivos desenvolvidos por grupos de teatro. Por meio de uma leitura minuciosa do projeto de luz concebido a partir de processos coletivos de criação realizados pela mundana companhia de teatro, para a peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, a fim de discutir uma experiência prática que possa fornecer temas identificadores de uma poética da luz, este estudo pretende investigar o potencial da luz como elemento criador de soluções estéticas, capaz de interferir ativamente na concepção artística do espetáculo cênico, levantando a mudanças de operações de criação a partir da descrição da feitura dessas luzes. O espaço de intervenção nas artes cênicas pode suscitar problemas e especificidades da luz a serem trabalhadas. A instauração da luz cria um ambiente onde público e palco compartilham a mesma realidade arquitetônica. A relação entre luz, espaço e cena é uma relação de cumplicidade, na qual a luz é agente provocador de ações, com seus apelos estéticos e sensoriais. Em última instância, o objetivo deste trabalho é investigar o potencial da luz na reconstrução afetiva a partir de um processo cíclico de experiência, acumulação e inspiração.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Luz. Poética da criação.

Iluminação cênica. Iluminadora cênica. mundana companhia.

---

# Abstract

---

DOMINGUES, Alessandra Souto. **The light in the shows *Na selva das cidades - em obras, by the mundana companhia***. 339 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This master's dissertation has as object of study the creation of light in collective creation processes developed by theatre groups. By analyzing the light project created from the collective processes of creation ruled by mundana companhia de teatro for the theater play *Na Selva das Cidades*, by Brecht, in order to discuss a practical experience that can provide identifying themes of a poetics of the light, this study intends to investigate the potential of the light as a creative element of aesthetic solutions, capable of actively interfering in the artistic conception of the scenic spectacle and raise the changes of creation operations from the analysis of the making of these lights. Can the space of intervention in the performing arts raise problems and specificities of light to be explored? The establishment of light creates an environment where public and stage share the same architectural reality. The relationship light, space and scene is a relationship of complicity, in which light is an agent of instigation of actions with its aesthetic and sensory appeals. Ultimately, the aim of this work is to investigate the potential of light in affective reconstruction from a cyclical process of experience, accumulation and inspiration.

**KEYWORDS:**

Light. Poetics of creation.

Stage lighting. Light designer.

mundana companhia.





---

# Sumário

---

13	<b>INTRODUÇÃO</b>
	<b>PARTE 1   As experiências cênicas</b>
25	MEMORIAL DO PROCESSO – IMERSÕES: CONFEÇÃO DE UM VOCABULÁRIO REPERTÓRIO DA LUZ
83	NA SELVA DAS CIDADES - EM OBRAS
109	MUNDANA COMPANHIA OCUPA SP
115	#4 Faroeste
130	#5 Águas
148	#6 Terras
164	#7 Comida
182	#8 Reciclagem
192	#9 Pele
200	#10 Love Story
216	#11 Morte
230	#12 Espetáculo
238	#13 Matas
250	#14 Catch
254	#15 Caos
	<b>PARTE 2   Visões cruzadas</b>
267	CANTEIRO
331	<b>REMATE</b>
335	<b>REFERÊNCIAS</b>



---

# Introdução

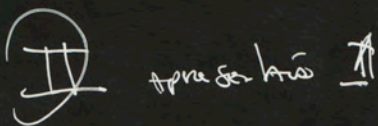
---



pesquisa.

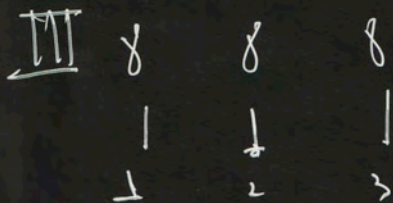


INSPIRAÇÃO (1)



TRANSPOSIÇÃO / ADAPTAÇÃO

= CRIAÇÃO (2)

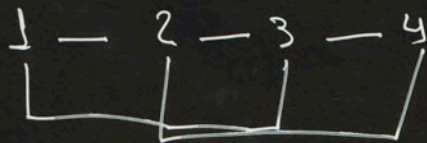


→ DESSTABILIZAR as  
VOLUNTÁRIAS

= NOVAS INSPIRAÇÕES

↓  
CRIAÇÕES

[12] CRIAÇÕES diferentes  
~ é 1 + 1 + 1



MÚTIPLAS  
CRIAÇÕES

CRIAÇÕES com  
novos pontos de inspiração

*A questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única e real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados (Antonin Artaud).*

A ideia condutora desta dissertação é inspirada na minha experiência prática na construção da luz, sobretudo como iluminadora cênica, influenciada principalmente pelos métodos de criação desenvolvidos coletivamente por grupos de teatro, desde o início de minha trajetória, em 1998, quando trabalhei como iluminadora cênica no Teat(r)o Oficina Uzina Uzona, grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, passando por diversos coletivos até o meu trabalho mais recente, com a mundana companhia de teatro.

O projeto iniciou com o desejo de mapear a luz concebida para os espetáculos *Na selva das cidades - em obras* e *Máquinas do mundo*, ambos da mundana companhia. A particularidade desses espetáculos se deu na forma da criação deles, e é sobre isso que vamos ver à frente. Resolvemos que seria melhor focar a presente pesquisa somente em um dos processos, *Na Selva das cidades*, mesmo que *Máquinas do mundo* seja uma sequência e consequência do modo de fazer teatral voltado às questões estéticas.

Como integrante do projeto *Na selva das cidades*, fui diretamente influenciada tanto pelo método de trabalho adotado pelo grupo quanto pelos diversos espaços onde as montagens foram encenadas. Através de um processo que reuniu artistas, atores, iluminadores, figurinistas, músicos e intelectuais – numa rede colaborativa autogerida e horizontal –, cuja função era instaurar um plano de articulação coletiva em torno de um processo de criação artística, a partir da peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht<sup>1</sup>, pude experimentar um trabalho de pesquisa que envolveu tanto a análise teórica do texto quanto as experimentações práticas e transdisciplinares em campo entre as diversas áreas. Nesse contexto, tanto a luz como cada um dos participantes do coletivo – levando em conta as especificidades das áreas em que atuavam – foram igualmente propositores, influenciando diretamente na direção do processo de criação.

O projeto *Na selva das cidades* contou com diversas etapas criativas. Dentre elas, as mais significativas, que se tornaram objeto de estudo da presente dissertação, foram: *Na selva das cidades - Entre tempos e espaços* (2014/2015), processo de trabalho que justapõe o campo teórico e prático sobre a peça com uma pesquisa de campo na cidade de São Paulo, abordada no capítulo 1; *Na selva das cidades - em obras* (2015), versão final apresentada no Sesc Pompeia, presente no capítulo 2; e *mundana companhia ocupa SP* (2016/2017), apresentada no capítulo 3 desta dissertação.

*Na Selva das Cidades* foi, antes de tudo, um projeto de investigação artística realizado na cidade de São Paulo: fora dos muros da sala de ensaio, experimentamos um mergulho no universo do dramaturgo Bertolt Brecht, a partir dos meandros da cidade e bem como daqueles que nela habitam.

1

Bertolt Brecht (1898-1956) é uma das referências do teatro moderno universal. Dramaturgo, poeta e encenador, sua obra ecoa até hoje no teatro contemporâneo, tanto por suas influências teóricas quanto pelas encenações de seus espetáculos. Na década de 1950 fundou o Berliner Ensemble, uma companhia de repertório, baseada na Alemanha, que consolidou a linguagem do encenador e seu nome como um dos mais importantes na história do teatro. Além de suas peças musicais, como *Mahogany* e a *Ópera dos três vinténs*, sua criação deixou marcas profundas no que conhecemos como teatro político, antes de desenvolver seu teatro épico no fim dos anos 1920.

Na necessidade de investigação de formas contemporâneas de construção da iluminação cênica é que se funda este trabalho, uma investigação a partir dos procedimentos de feitura da luz: de que maneira a luz muda e interfere no projeto? Como essas interferências luminosas permitem iniciar outras abordagens? Como uma iluminadora artista-pesquisadora contemporânea une conhecimento e prática?

A fim de discutir uma experiência prática que possa fornecer temas identificadores de uma poética da luz, toma-se como objeto de estudo *Na selva das cidades – Entre tempos e espaços* e *Na selva das cidades - em obras*. Dessa forma, os dispositivos de pesquisa criados – um dos pilares temáticos do grupo –, possibilitaram a reflexão sobre o modo de viver num espaço teatral contemporâneo e as relações traçadas a partir dessa vivência com a memória pessoal e suas imagens, promovida pelo atrito entre os espaços visitados e os artistas envolvidos, formando ao mesmo tempo um coletivo que se reinventava a cada passo.

Na fase de mapeamento da pesquisa desta dissertação, alguns autores contribuíram para a formulação de conceitos, dentre os quais se destaca o trabalho de Andrea Caruso Saturnino, para quem

*O tema complexo do contemporâneo, tratado aqui do ponto de vista da criação artística e de sua recepção, encontra-se no centro de uma vasta discussão multidisciplinar, engajada com as questões sociais, políticas e filosóficas da atualidade [...] À nossa discussão interessa pensar o teatro hoje em termos de sua constituição, na construção da cena a partir dos processos de tradução do mundo que adota. Muito pouco ou nada importa questionar como é finalmente chamado o momento-espaco em que há o encontro do público com o trabalho do artista (Saturnino, 2017, p. 22).*

Na perspectiva de Saturnino (2017), a ideia de migração de conceitos é central. Trata-se de uma estrutura de pensamento complexa, sem o isolamento do objeto de estudo de seu contexto, de seus antecedentes e de seu futuro. Trata-se aqui, portanto, de seguir a proposta da autora no sentido da construção de uma reflexão, transitando por campos que não se domina profundamente, mas cujos pensadores instigam e fornecem ferramentas para a ampliação do campo de visão.

A ideia de ocupação, por exemplo, corresponde à noção de que, transitoriamente, espaços da cidade de São Paulo são ocupados por intermédio da ação cênica. Trata-se do ato de apropriar-se de espaços públicos ou privados, estar neles, preenchendo-os, instalando-se, e neles habitando. Foi dessa fricção entre o real e o ficcional que se deu a construção dos espetáculos.

Tal processo significa abrir-se para um novo lugar com suas contradições. Pode também significar o abandono do que já foi conquistado em proveito do que o novo pode agregar como experiência e conhecimento. Em nosso contexto, e de forma pragmática, ocupar significa tomar posse e instalar os temas de Bertolt Brecht por todo e em cada território escolhido.

Com encenações em espaços internos e externos, a luz tornou-se potencializadora da (re)construção afetiva dos lugares percorridos. Assim, esta pesquisa, de caráter híbrido, ao transitar entre a arquitetura (a cidade), as artes plásticas (tratando a luz como instalação/instauração), e o teatro, através da ocupação artística, realiza uma reflexão sobre formas teatrais mais livres, abertas à participação e à transformação.

Por se tratar de um processo cíclico, intrínseco, que se tornou cada vez mais orgânico, cada etapa do projeto é tida como um novo começo, e cada processo de criação tem sua própria história. Ao iniciar esta pesquisa acadêmica com a intenção de investigar o processo criativo da iluminação em *Na selva das cidades - em obras*, fazendo o levantamento do material de pesquisa, me dei conta de que não era possível pensar esse projeto de forma cronológica, reconstituindo um passo após o outro, para chegar à criação em si, uma vez que tudo foi criação. Suely Rolnik expressa essa ideia da seguinte forma:

*A dinâmica do meu pensamento foi sempre movida basicamente pelos efeitos do estado do mundo em minha sensibilidade, quando estes me causam estranhamento. Sinto-me então convocada a inventar conceitos que permitam integrar os efeitos das forças da alteridade em meu cotidiano, para que este possa retornar seu movimento. Portanto, a cada período, meu trabalho gira em torno de um só e o mesmo problema, que exploro em diferentes direções, de modo a introduzi-lo em meus territórios de existência e suas respectivas cartografias, processo que pode resultar em suas recomposição (Rolnik, 2008, p. 1).*

Assim, cada etapa desse projeto é por si só inspiração, codificação e criação. Elas se cruzam no espaço-tempo das experiências cênicas e ganham, a cada momento, novas camadas. Por esta razão, é possível analisar de vários pontos de vista: i) da relação espacial; ii) da relação formal; iii) da relação com o local; iv) da relação com o equipamento/fonte de luz; v) da relação humana; vi) da relação laboratório – sendo estes somente alguns exemplos das possibilidades de visualidade do projeto. Essa multiplicidade de visões se dá principalmente através das imagens que esta dissertação contém e que acompanham os capítulos.

Para melhor facilitar a compreensão do todo, a presente dissertação se estrutura em duas partes, sendo a primeira – “As Experiências Cênicas” – dividida em três capítulos. O primeiro traz a descrição objetiva do método de pesquisa que visava à futura montagem do espetáculo *Na selva das cidades*, que denominamos de “Imersões”; o capítulo 2 apresenta a descrição objetiva da primeira temporada do espetáculo, apresentado na íntegra, realizado no Sesc Pompeia; por fim, no capítulo 3, temos o retorno ao método e aos lugares iniciais da pesquisa para a reconstrução do espetáculo pronto, que chamamos de “Ocupações”.



O material base desta dissertação foram os relatórios produzidos pelos integrantes da mundana companhia e entregues ao Programa Municipal de Fomento para a cidade de São Paulo. Os textos desses relatórios foram feitos através de testemunhos e do compartilhamento das centenas de fotos produzidas por todos, de forma que ficou impossível identificar seus respectivos autores; a tradução da forma de compartilhamento das experiências é uma voz coletiva.

A segunda parte desta dissertação, intitulada “Visões cruzadas”, reúne em um único capítulo, intitulado “Canteiro”, um conjunto de imagens e de escritos compostos por textos produzidos antes e durante a dissertação, que fogem da ordem linear, buscando se aproximar de uma análise subjetiva dos modos e métodos de criação da luz, relacionando as diversas soluções encontradas no trabalho de iluminação em *Na selva das cidades - em obras*.

Com o objetivo de discutir uma experiência prática que possa fornecer temas identificadores de uma poética da luz, essa parte do trabalho investiga o potencial da luz como elemento criador de soluções estéticas, analisando as fontes de luz atuais tanto dentro do palco quanto fora dele. Como resultado, a luz, muito comumente assumida como fenômeno, é entregue em sua qualidade objectual e mundana.

E, por fim, fechando a dissertação, temos “Remate”.

O agente de todas as imagens e dos textos é a luz. É sempre desse ponto de vista que vamos acompanhar a maneira de fazer essa obra. Por mais que, às vezes, alguns momentos do texto pareçam falar do todo da construção de *Na selva das cidades*, é do ponto de vista da luz, de pensar luz que se faz essa narrativa<sup>2</sup> – lembrando que “A visão é pensamento, e o olho pensa”<sup>3</sup>. Tudo foi e é componente da criação do projeto de iluminação.

2

Se a leitura for digital, aconselha-se ver o PDF em página dupla. A narrativa visual da dissertação foi construída dessa forma.

3

Deleuze; Guattari, 2010, p. 250.

*A essas ações de recolha e reconhecimento dos repertórios disponíveis na rede chamaremos de impregnações. Assim, deixar-se impregnar é permitir a abertura de uma espécie de terceiro olho que faz que, de determinado ponto de impregnação, tudo exploda em múltiplas linhas de criação. A impregnação não está apenas nos momentos de partilha entre os participantes, porém se derrama sobre todo o processo. Tudo que olhamos passa a olhar de volta para nós, carregado de um sentido que não se mostra ainda completamente decifrável. No mundo, as coisas ficam sublinhadas (Souza; Lima, 2015, p. 79).*

O teatro nos inspira a estudar, a conhecer, a observar, e essas foram as premissas deste trabalho. Primeiro na pesquisa de campo, que nos permitiu sentir a cidade e nos relacionarmos com o texto. Colhemos experiências, aguçamos nossa sensibilidade, criatividade e conhecimento técnico, materiais estes que compuseram um repertório subjetivo, com suas sensações e um repertório objetivo constituído de possibilidades concretas e/ou técnicas para a construção da luz.

O projeto guarda as descobertas realizadas nos laboratórios, formando um repertório de materiais, sensações e formas que podem ser utilizadas de acordo com os contextos. Esse uso é plástico e elástico, as descobertas servem de matéria-prima para outras descobertas, o processo de descoberta é uma constância. Não se trata de adaptações, e sim de novos encontros, que possibilitaram modificar o ponto de vista a cada apresentação. Sempre levando em consideração o local, de repente não é mais o contexto, e sim as sensações que guiam as respostas estéticas a um determinado lugar e momento.

## Sinopse de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht

---

*Na selva das cidades* narra uma luta entre dois homens numa metrópole americana que, como o próprio autor diz no prefácio ao texto, é uma luta metafísica.

Nas extremidades dessa luta, dois tipos opostos: Shlink, um rico comerciante de madeiras nascido na Malásia e criado em Chicago, *versus* George Garga, um balconista em uma locadora de livros que migrou com sua família para a cidade grande.

Na primeira cena, Shlink entra na locadora de livros com seu bando de cúmplices contraventores e, em vez de um livro, tenta comprar a opinião de Garga. Assim se inicia a luta que vai se desenrolar por toda a peça.

No decorrer do enredo não ficam claros os motivos que levam os dois homens ao embate. Tudo em torno deles vai se envolvendo na luta, o que faz com que ela tome proporções que englobam toda a cidade: família, amores, parceiros, negócios. Tudo vai sendo enredado e destruído nesta selva humana imaginada por Brecht.

O final não é redentor, nem é uma destruição absoluta. Em meio à morte de Shlink e ao incêndio do seu negócio, a vida dos sobreviventes se reorganiza e eles partem para outra etapa, orientados pelo poder do dinheiro. Nova vida promissora ou novo campo de batalha?



## Sobre São Paulo

---

Cidade musa inspiradora da pesquisa de campo e onde toda a equipe envolvida com a criação do projeto vive. É um município brasileiro, capital do estado homônimo e principal centro financeiro, corporativo e mercantil da América do Sul. É a cidade mais populosa do Brasil, do continente americano, da lusofonia e de todo o hemisfério sul<sup>4</sup>.

Cidade multicultural, cheia de contradições.

4

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/São\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/São_Paulo)







---

Parte 1

---

# **As experiências cênicas**



## Capítulo 1

# Memorial do processo

–  
imersões:  
confeccção de  
um vocabulário,  
repertório da luz

FABER-CASTELL

uma das imersões  
1. Imerso zero - Criança por toda a cidade de São Paulo  
Imerso em por onde passa cada destino da população  
to 1. Terreno proposto CENTRO  
Imerso proposto  
da Luz, C

Como assim?  
culpa dele? Cheia de produção, não nos agrada  
em qual estado você se apresenta aqui, Gergo?  
me! Um brinquedo? Eu vou tomar, provavelmente  
zaia, cavalheira  
que ele está dizendo? Está resmungando de  
a voz que Deus lhe deu?  
os eu queria que o saber eu tivesse uma  
pr embaixo em não posso de fazer uma  
I ninguém toma banho.  
pelo celular, cavalheiro. A sua  
fir a minha irmã pra acabar uma  
l, por favor. Alá, eu está  
imem que convém a  
em se copiar





Imersão foi o nome dado pela mundana companhia para o método de criação e pesquisa prático-teórica, visando a uma encenação futura, do texto *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht.

*Nessas imersões toda a equipe convive e trabalha concentrada e intensamente, em busca de um grau de conhecimento do trabalho que é, ao mesmo tempo, profundo e amplo, sendo parte fundamental do processo de criação. Uma estrutura horizontal e permeável, em que todos podem opinar e interferir no trabalho dos demais, é uma característica “orgiástica” praticada pela mundana companhia desde sua consolidação. Isso não tem a função de diluir ou diminuir a força criativa dos profissionais em cada uma de suas funções dentro da obra, mas, ao contrário, tem por meta fortalecer o trabalho, colocando todos os pontos de vista em confronto sob a perspectiva final da realização de uma criação em coletivo (mundana companhia, 2016, p. 02).*

As imersões foram uma estratégia criada pela mundana companhia para a aproximação e ressignificação de um dos primeiros textos dramáticos de Bertolt Brecht em relação direta com lugares da selva da cidade, que é a cidade de São Paulo, no aqui agora. Pesquisamos a montagem do Teatro Oficina (realizada em 1969), o contexto histórico no momento em que o autor o escreveu (Berlim, 1923), a cidade de Chicago em 1912 (onde a ação dramática acontece) e a cidade de São Paulo (em 2014-2015, período da nossa investigação para a criação futura do espetáculo). Essas diferentes temporalidades históricas definiram o nome do projeto: *Na selva das cidades – entre tempos e espaços*. Um cruzamento da cidade e de contextos históricos, sociais, políticos e culturais.

Cada imersão aborda um único quadro da peça. Foram escolhidos doze bairros que tinham conexões com os acontecimentos do texto, sendo os onze primeiros locais correspondentes aos onze quadros da peça, em ordem cronológica dos acontecimentos dramáticos. Por último, elegemos o Teatro Oficina, palco da primeira montagem brasileira do texto, para experimentarmos cenicamente uma espécie de síntese da pesquisa de campo realizada. Esta foi a imersão doze.

A cada imersão, formou-se um grupo responsável por formular uma proposta, misturando atores, músicos, figurinistas, cenógrafos, diretora, produtores e iluminadoras, que criaram os conceitos e necessidades com total liberdade, numa estrutura horizontal, potencializando uma pluralidade de ideias e encontros.

Apesar dessa proposição ser coletiva, a responsabilidade de propor e executar a luz permanecia da equipe de iluminação; o mesmo valeu para os outros departamentos. No campo das ideias, estávamos juntos e misturados, permanecíamos permeáveis. Na execução, nos fragmentávamos para construir de acordo com as concepções criadas pela equipe propositora da imersão.

Essa liberdade de criação coletiva gerou uma série de surpresas, inclusive desafios, que estimularam a feitura do espetáculo. O inesperado tornou-se parte do trabalho e promoveu pontos de vista que não estavam necessariamente no texto. Por exemplo, o Quadro 9, de acordo com o original, se passa em um bar em frente à prisão: na pesquisa, transformou-se num julgamento das personagens. Nesta perspectiva, andávamos atentos e abertos às sugestões que nos apresentava a deriva do cruzamento dos tempos e espaços. Estávamos construindo juntos memória, subsídios práticos e teóricos para a futura encenação de *Na selva das cidades*.

Para caracterizar o conceito de memória, que é central neste trabalho, tomo emprestadas algumas ideias de Suely Rolnik (2008), para quem as memórias são as marcas que ficam e continuam a existir, podendo ser revisitadas e revividas a qualquer instante. Cada marca tem o potencial de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonâncias. Quando isso acontece, a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo, então, um novo aspecto.

O que fizemos foi justamente ativar marcas e construir outras, em função da descoberta do texto e dos contextos sociais conectados com o percurso individual de cada artista e da mundana companhia.

## As estratégias ou dispositivos gerais utilizados para as imersões

A cada quinze dias, normalmente aos fins de semana, ocorriam as imersões nos territórios previamente escolhidos. Estes espaços foram selecionados coletivamente, a partir da relação direta da peça com a cidade de São Paulo, sua especulação imobiliária, e as transformações que sofreu ao longo do séculos XX e XXI. Visitamos todas as zonas da cidade, do Centro aos extremos do Sul, Norte, Leste e Oeste.

Dentro desse território, a equipe responsável definia as instalações, os ambientes e o enfoque do quadro-cena a ser explorado; num espaço de 48 horas era realizada a imersão, cada proposta utilizando o tempo como melhor lhe convinha. Esse tempo englobava: i) uma vivência, um percurso ou não de exploração no bairro eleito, tendo como foco as personagens do texto e o contexto; ii) experimentos cênicos do quadro correspondente à imersão, para os quais vou tomar emprestado o termo *workshop*<sup>1</sup>, a fim de diferenciá-los dos improvisos sobre o roteiro de ações da cena ou atividades extras que envolvem a própria cena; iii) a leitura e análise do próximo quadro, pois estávamos ao mesmo tempo trabalhando uma nova tradução do texto original; iv) a vinda de um convidado para discutir sobre a cidade e/ou o texto e suas personagens e/ou a montagem do Teatro Oficina em 1969.

As diferentes áreas técnica-artística convivem e trabalham concentradas e intensamente, em busca de um grau de conhecimento ao mesmo tempo profundo e amplo, sendo parte fundamental do processo de pesquisa.

1

“Improvisação com maior grau de elaboração, uma ‘quase-cena’, preparada com um ou mais dias de antecedência, e que estimula a visão individual de cada ator em relação a um assunto ou problema” (Araújo, 2004, p. 162). É importante destacar que, no caso das imersões, todas as áreas podem ser propositoras do *workshop*, não só os atores, sendo que a cada imersão os proponentes são mistos e variam de um a cinco artistas envolvidos.

A equipe de luz, nessa etapa do projeto, foi composta por mim, Alessandra Domingues, como iluminadora, e Rafael Souza, como iluminador assistente.

## Estratégia e dispositivo da equipe de iluminação

Nós, da equipe de luz<sup>2</sup>, assim como todo o corpo técnico artístico, recebíamos as instruções sobre qual seria a abordagem da imersão alguns dias antes da realização, o que nos dava tempo de produzir o que seria necessário às experimentações. A pesquisa da iluminação ocorreu muito mais no campo prático do que no teórico ou no caderno de anotações que normalmente me acompanha em cada processo artístico.

Alguns princípios da pesquisa de luz foram: i) observação atenta do que cada local oferecia naturalmente; ii) apropriação das luzes existentes, naturais ou artificiais; iii) percepção das alterações espaciais, antes e durante as imersões, assim como do comportamento da população local; iv) pesquisa de materiais e fontes de luz; v) catalogação dos materiais e imagens que encontrávamos pela frente correspondentes às particularidades de cada quadro; vi) utilização do equipamento disponível da companhia e de integrantes; vii) catalogação das cores.

Nosso propósito era que a intervenção de luz ocorresse da maneira mais integrada possível.

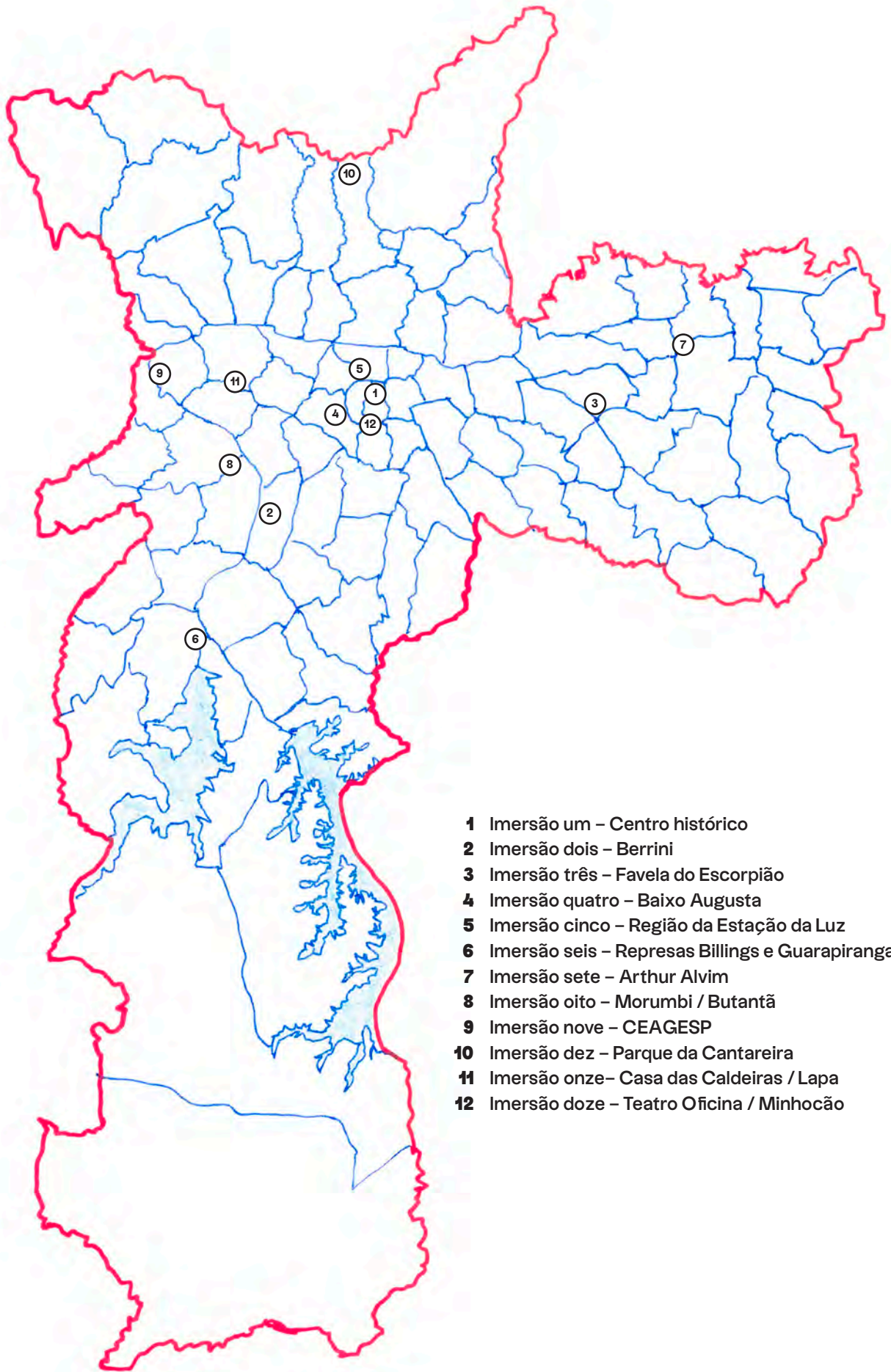
Com o decorrer das imersões, as ações foram ficando cada vez mais sofisticadas, e novas formas de visualidade foram sendo criadas, sem haver necessariamente uma continuidade formal em relação ao que viera antes, embora todas as formas encontradas entrassem no repertório individual e coletivo. A relação que buscamos foi de integração com o espaço e a cena. As imagens que a peça me suscitava iam ao encontro dos territórios visitados, sofrendo alterações no decorrer da pesquisa.

Cada relato rememora as marcas dessa experiência, da luz como pensamento das ações aos ganhos de repertório prático com as pesquisas de campo, à diversidade das propostas vivenciadas e à percepção do corpo que atravessou essa experiência de criação de um projeto cênico.

A cidade era nosso laboratório. Saímos da sala de ensaio, espaço privado e protegido, e ganhamos o espaço público da cidade, nos colocando em risco direto e criando, assim, um processo intrínseco, orgânico e labiríntico.

Aqui começa nossa caminhada por São Paulo de mãos dadas com o jovem Bertolt Brecht.





- 1** Imersão um – Centro histórico
- 2** Imersão dois – Berrini
- 3** Imersão três – Favela do Escorpião
- 4** Imersão quatro – Baixo Augusta
- 5** Imersão cinco – Região da Estação da Luz
- 6** Imersão seis – Represas Billings e Guarapiranga
- 7** Imersão sete – Arthur Alvim
- 8** Imersão oito – Morumbi / Butantã
- 9** Imersão nove – CEAGESP
- 10** Imersão dez – Parque da Cantareira
- 11** Imersão onze – Casa das Caldeiras / Lapa
- 12** Imersão doze – Teatro Oficina / Minhocão





3

Os territórios visitados foram escolhidos de acordo com a equipe proponente de cada imersão. Os nomes dados às travessias nesses territórios são parte do conceito de cada equipe, as quais, por vezes, inventaram nomes particulares a cada uma delas.

Centro histórico de São Paulo

**Território visitado**<sup>3</sup>: 1. Vila de São Paulo de Piratininga: região do Fórum João Mendes, Largo S. Francisco, Praça da Sé, Pátio do Colégio, Galeria Olido, Igreja do Carmo, Igreja Santa Luzia, Largo São Bento e Mosteiro de São Bento; 2. Acampamento-ninho: Solar da Marquesa, casa número 1; 3. Almoço com Garga: Jubileu Lanches, restaurante popular nos arredores da praça da Sé; 4. Biblioteca de C. Maynes: rua do Solar da Marquesa até a porta da Bolsa de Valores de São Paulo e a biblioteca da Galeria Olido; 5. Palestra com Guilherme Wisnik: ocupação de moradores sem teto da rua Martins Fontes; 6. Jantar musical de Shlink para a família Garga: Solar da Marquesa, casa número 1; 7. Sono na selva: Solar da Marquesa, casa número 1; 8. Café da manhã + análise do Quadro 1.

**Objetivo geral:**

*Fazer experimentos de inter-relação e sobreposição entre a Biblioteca de Empréstimos de C. Maynes, do primeiro quadro do texto de Brecht, e instituições jurídicas da cidade de São Paulo que funcionam na região central.*

*A personagem Shlink entra na biblioteca de empréstimos para comprar a opinião de George Garga. Nesse quadro, o conhecimento é tratado como coisa sem valor. Em seu lugar, o que passa a ter valor é o dinheiro em si. O dinheiro pode adquirir até o que, historicamente, é mais pessoal e intransferível, a opinião própria. O fato de a região escolhida da cidade ser o local da fundação da Vila de São Paulo de Piratininga é fundamental (mundana companhia, 2015, p. 4).*

## Objetivos da luz

### **Manhã:**

Deriva pela Vila São Paulo de Piratininga: observar a luz natural, os raios de sol, as nuvens que passam, as sombras projetadas dos edifícios, as luzes das igrejas, dos sebos e dos camelôs, as cores.

### **Tarde:**

Improvisos nas bibliotecas de C. Maynes: observar e alterar, se necessário, o improviso da cena.

### **Noite: *workshop***

Jantar dançante: propor uma luz que venha de pequenos dispositivos, como o celular, e alterar a luz ambiente.

## Anotações<sup>4</sup> pessoais sobre a luz

### **Manhã:**

Caminhada pela Vila de São Paulo de Piratininga: são seis horas do dia 16 de Novembro, a luz da manhã está perfeita. Um branco leitoso se dissipa e o azul do céu desperta. Encontro da luz artificial da cidade com o amanhecer.

Lonas azuis cobrem os camelôs, que mais tarde serão abertas e funcionarão como um teto, dando uma luz azul difusa às barracas dos camelôs e uma alteração na cor da pele de quem trabalha e de quem visita.

Parque Dom Pedro. Luzes translúcidas na frente de cada barraca, dando uma impressão de luz difusa.

Boteco do café. Luzes econômicas brancas frias.

Igreja do Carmo. Teto de madeira; detalhes dourados; velas artificiais e lâmpadas quentes.

Igreja Santa Luzia. Luzes brancas frias e lâmpadas pequenas quentes ornando as imagens dos santos.

Igreja São Francisco. Luzes frias e vitrais coloridos.

Praça da Sé. Sol e sombras.

Rua São Bento. Rua praticamente nas sombras dos edifícios.

Largo São Bento. Luz do sol.

Mosteiro de São Bento. Vitrais.

### **Entreato:**

Almoço no Jubileu Lanches. Luz fria feita com lâmpadas econômicas e luz do dia entrando no salão do boteco.

### **Tarde:**

Ação e invenção da ação do Quadro 1 e experimentos poéticos

Carrinho Biblioteca Camelô. Luz do dia.

Sala de leitura da Galeria Olido. Luzes frias da própria sala.

### **Noite: *workshop***

Jantar dançante com a família Garga: luzes do celular.

4

As anotações se misturam a escritos encontrados, análises feitas a partir da leitura do material da pesquisa e escolha das imagens. Não há muito como identificar uma ordem cronológica, pois as anotações estão espalhadas por várias etapas do projeto. A escrita da dissertação acompanha essa forma de pensar luz, segundo a qual tudo é matéria de estudo e potencialmente pode ser usado.

Nessa primeira imersão, ficou marcado o despertar da cidade, o amanhecer mudando a luz em poucas horas, o toldo azul do camelô, que primeiro é capa envelopando a barraca do vendedor ambulante e depois é teto, alterando a luz de quem está sob ela. O branco leitoso do começo da manhã esfumada se transformando na luz cortante dos raios solares. A diferença da temperatura na sombra e no sol. As diferentes igrejas, todas com a fé no seu interior, mas com os ambientes quebrados pela luz artificial sem personalidade, sem encantamento, sem relação com o edifício-igreja, com exceção do Mosteiro de São Bento, que parece saber utilizar seus vitrais sem acrescentar luz artificial. O Solar da Marquesa apresentou poucas possibilidades técnicas para a alteração na luz, o que nos preparou para melhor intervir nas imersões posteriores. Essa experiência foi um primeiro mergulho concentrado em uma única situação dramática.

No *workshop*, trabalhamos a luz com as diferentes temperaturas observadas na deriva pela Vila de São Paulo, feita horas antes, luzes frias e quentes. Optamos em manter a luz acessa nos ambientes que cercavam o jantar: a cozinha com uma luz branca fria, as salas ao lado com as portas entreabertas e, para o experimento cênico em si, lanternas vindas dos celulares colocados sobre a mesa, diante de cada personagem convidado. Essas luzes eram frias; as luzes quentes estavam rebatidas nas paredes, e sua manipulação, se necessário, se dava para clarear o ambiente.

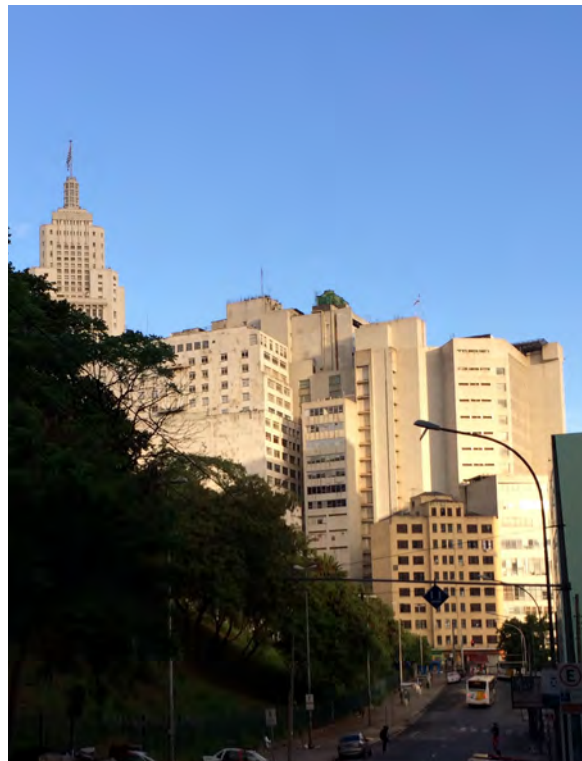


## QUADRO 1

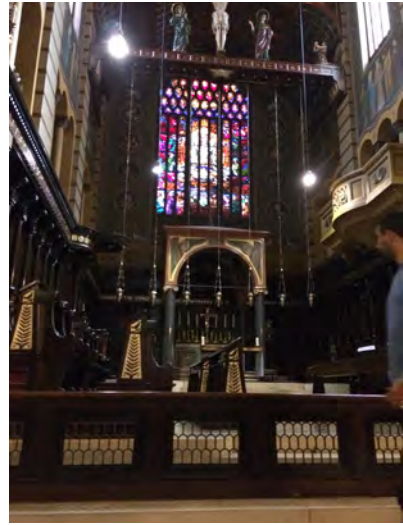
---

Centro histórico de São Paulo; #despertar da cidade

---









Zona Sul de São Paulo

**Território visitado:** 1. Travessia do Lago Michigan: travessia da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira sobre o Rio Pinheiros; 2. Adentrando a mata: caminhada pela avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini e avenida Nações Unidas até o Shopping JK Iguatemi; 3. Canteiro de obras: canteiro de obras do futuro Teatro Santander; 4. Demolição: destroços do antigo espaços de evento Via Funchal; 5. Escritório de Shlink: Torre Norte do Centro Empresarial Nações Unidas; 6. Coquetel nos jardins de Shlink: Parque do Povo – Mário Pimenta Camargo.



**Objetivo geral:**

*O ‘Escritório do negociante de madeira C. Shlink’, segundo quadro do texto de Brecht, sobrepõe-se aos escritórios da região da cidade de São Paulo que mais cresceu em edificações desse tipo, durante a década de noventa do século XX. Essa região de caríssimos prédios de escritórios verticalizou-se a partir da remoção de populações faveladas e, ironicamente, está localizada à beira do poluído Rio Pinheiros. Essa área, que associa especulação imobiliária, especulação financeira e destruição indiscriminada de recursos naturais, relaciona-se com os negócios de madeira de C. Shlink, que cresceram e se desenvolveram a partir da exploração do incêndio que atingiu a cidade de Chicago (EUA) na segunda metade do século XIX (mundana companhia, 2015, p. 4).*

**Objetivos da luz**

**Deriva da ponte ao teatro:** observar a luz natural, os raios de sol, as nuvens que passam, as reflexões projetadas dos edifícios e as cores.

**Canteiro de obras do futuro do futuro Teatro Santander:** observar as fontes de luz presentes na construção e se apropriar de todas as luzes possíveis, refletores dentro do balde, fumaça e *laser* para o experimento cênico da primeira parte do quadro.

**Improviso nas ruínas do Via Funchal:** observar as cores.

**Do alto da Torre W:** observar a cidade.

**Festa no Parque do Povo:** intervenção com um festão<sup>5</sup>.

**Anotações pessoais sobre a luz**

**Caminhada na Ponte Estaiada:** a sensação do microcosmo e do macrocosmo, o visual do poder econômico que reluz, a luz onipresente, lixo e luxo juntos.

5

Festão é um cabo elétrico com vários soquetes e lâmpadas coloridas ou brancas.

**Caminhada da ponte até o Teatro Santander:** reconhecimento de campo, o ambiente, as formas e proporções da Selva Berrini<sup>6</sup>.

**Dentro do Teatro Santander em construção:** o edifício teatro ainda cru; a luz do dia invadindo o concreto aparente; lâmpadas tubulares brancas frias; lâmpadas de descarga de sódio, mercúrio e HQI; o encontro das temperaturas das luzes artificiais; cavaletes construídos para suporte dos refletores de lâmpadas de descarga. Aqui aconteceu a primeira parte do *workshop* e o material de luz que levamos foi: mira *laser*, refletores tipo colortran, fumaça e baldes.

**Na demolição do Via Funchal:** luz do dia onipresente, com predominância do cinza no ambiente.

**Visitação ao heliporto do hipotético Shlink & Company Building:** o topo do mundo capitalista, um mundo abaixo pulsa. A cidade que não tem bordas. O cinza da cidade se esparrama no horizonte.

**Parque do Povo:** luz do dia.

A Imersão 2 trouxe elementos importantes para a luz. O local da cena que experimentamos foi o canteiro de obras do Teatro Santander durante sua construção. Como proposta de luz, experimentei fumaça e *laser* para o improviso da primeira parte do Quadro 2, além da apropriação das luzes existentes no local. Ao chegar na obra, nos deparamos com uma série de luzes usadas no trabalho dos operários e que tinham temperaturas de cor diferentes – eram luzes de descarga com lâmpadas de mercúrio, sódio e HQI. Como essas luzes estavam montadas em cavaletes da obra, de forma provisória, foi possível utilizá-las como queríamos, deslocando-as de lugar. A fumaça e o *laser* não funcionaram por causa do tamanho do lugar que ocupamos, mas a descoberta de lâmpadas industriais, de descarga, desenhou esse quadro. Outro ponto trazido pela deriva dessa imersão foi a presença da luz por todo o espaço. A luz do dia nos mostrou que uma grande fonte de luz, que ilumina a tudo e a todos, seria uma boa opção para iluminar esse quadro.

Diversos instrumentos que emitem *laser*, como caneta, mira e nível, não deram certo, mas entraram para o repertório e foram utilizados em outra ocasião.



A apropriação das luzes locais mostrou-se muito eficiente e continuou sendo o guia em todos os lugares e espaços por onde passamos.



## QUADRO 2

Zona Sul de São Paulo; #a cidade que destrói e constrói; #cinzas; #luzes industriais







Zona Leste de São Paulo

**Território visitado:** favela Ipanema, também conhecida como favela do Escorpião.

**Objetivo geral:**

*Nesse momento do enredo entra em cena a família de George Garga, formada por migrantes que saíram do campo para a selva da grande cidade e que vão viver sua decadência, como é anunciado na introdução do texto. As hordas de sem-tetos da cidade de São Paulo, assim como das demais cidades grandes do Brasil são, em sua maioria, formadas por migrantes de outros cantos do país. Desterrados em sua própria nação e cultura. Homens e mulheres alijados de espaço e, portanto, de direitos. Uma das diferenças entre o texto e a nossa cidade talvez esteja na organização que os movimentos sociais têm no Brasil, hoje. Um ponto de interesse que pode influir na futura estética do espetáculo (mundana companhia, 2015, p. 5).*



**Objetivos da luz:**

Observar as cores, as luzes utilizadas pelos moradores, as ligações elétricas, e como a luz interna nos barracos é alterada pelo material usado na construção, por exemplo, madeira e plásticos.

Encontrar soluções que façam parte desse universo, para iluminar a cena.

**Anotações da luz:**

Visita ao local escolhido: uma realidade muito diferente da minha, um encontro com pessoas que vivem em condições precárias. Quase todas as casas tinham um aparelho de televisão e lâmpadas expostas; em sua maioria, do modelo vendido como “econômico”.

Frestas nas paredes dos barracos, feitos com diversos materiais, madeiras principalmente, deixavam a luz externa passar para dentro da casa.

Aqui não existia a menor condição de estrutura elétrica, o medo de provocar um incêndio em algum dos “gatos”<sup>7</sup> puxados era presente. O local de experimentação foi um barraco abandonado, cheio de buracos e nenhuma eletricidade. Iríamos fazer o *workshop* durante o dia, mas dentro do barraco era muito escuro. Minha opção foi trabalhar com a menor potência elétrica possível. Notei que muitos barracos tinham lâmpadas nuas como luz da casa, e essa foi minha escolha de luz principal. A vizinha

7

Ligações elétricas clandestinas para usufruto de luz.

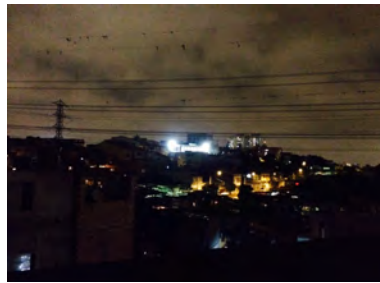


emprestou a energia e puxei uma extensão para o lado de fora do barraco para ter controle. Dentro, instalamos três soquetes com três lâmpadas LED que imitam a lâmpada incandescente, um lampião a gás e, nas frestas, por onde entrava a luz do sol, colocamos pedaços de papel celofane colorido, de modo que a luz de fora entrava filtrada por uma leve cor, alterando o espaço interno. Durante a ação, acendi e apaguei as lâmpadas, mudando o ambiente interno de acordo com o humor do que estava acontecendo. O momento mais claro, em termos de luminosidade, foi quando o lampião a gás, uma luz brilhante, quente e perigosa, foi aceso. Acredito que a solução de luz nesse ambiente só foi possível porque antes fizemos um reconhecimento de campo anterior a imersão, tornando-se a própria pesquisa da luz para a cena. No dia mesmo da imersão, nos dedicamos a experimentar e a ver como o entorno interagia com o que estava acontecendo na comunidade.



QUADRO 3

Zona Leste de São Paulo; #cores; #precariedade; #lâmpadas







Região central de São Paulo

**Território visitado:** região do Baixo Augusta, rua Augusta, Centro, boate Caribe Shows, bar O Pescador e entorno, Casa Juici.

**Objetivo geral:**

*Nesse hotel, vemos a teia de relações que o comerciante de madeira C. Shlink tem com as pessoas que vivem à margem da sociedade.*

*Ele usufrui e tira proveito financeiro desse mundo marginal à nossa sociedade que, por sua vez, não pode viver sem essa periferia. Uma relação íntima de perversão e exploração características da sociedade capitalista. O universo do hotel chinês do texto, assim como o Baixo Augusta, não é secreto. É escrachado e permeável, existindo à vista de todos (mundana companhia, 2015, p. 5).*



**Objetivos da luz:**

**Na rua Augusta e entorno:** observar as cores, a luz da rua agitada, dos bares, das fachadas das saunas e das boates (fontes de luz).

**Dentro da boate Caribe Shows:** observar as luzes internas, as modificações do ambiente a cada música, a luz do palco, a luz da pista, a luz na área de serviço, à qual o público não tem acesso, os cheiros, o público.

**Na Casa Juici:** integrar o espaço com luminárias. Depois de uma visita ao espaço, e uma troca com os propositores da imersão, buscamos criar um ambiente de intimidade. Como parte da pesquisa da luz, pedimos então a todos os integrantes que trouxessem para esse encontro abajures e/ou luminárias que tinham em casa.

**Anotações da luz:**

No Baixo Augusta, a presença de várias luzes coloridas, vindas dos neons das fachadas e de dentro dos bares, corria as pessoas que iam e vinham. A luz da rua fazia uma luz geral com claros e escuros. A maioria dos bares, em seu interior, tinha luzes brancas frias, mas não agressivas, e, às vezes, coloridas, mas sempre com um branco ao lado. A boate Caribe Shows é uma boate de prostituição feminina, onde boa parte do público está à procura de um programa. No interior, tem o ambiente do bar, da pista e do palco, com luzes coloridas que se mexem sem ter um ritmo conectado com a música; muitos refletores de efeito, tipo *laser* e luz que gira, nenhuma luz branca, o rosto das pessoas não está bem iluminado e sempre há uma luz colorida nos corpos. Nos quartos onde acontecem os programas, há uma luz branca, que pude ver somente pelo vídeo, já que nem todos foram autorizados a subir, pois fizemos a imersão em um dia de funcionamento normal da casa, vivíamos uma noite como todas. Na parte fechada ao público, há vestiários onde as mulheres se trocam. A luz era fria,

sem nenhuma magia de camarim; quase uma anti luz que revelava demais o espaço e as mulheres, em contraste com a pista de dança, onde a luz escura e colorida não permitia que se vissem direito as pessoas

Na Casa Juici, colocamos todas as luminárias na sala que ocupamos. A inspiração foi uma mistura de cinema *noir* e David Lynch, com sombras e contraste, para produzir um ar misterioso e sensual. Aqui, a madrugada já estava quase terminando e queríamos chegar ao final do improviso junto com o amanhecer; a luz de fora começando a invadir o dentro, todos com as pupilas gastas, deixando essa luz mais forte do que o normal. Foi muito interessante observar a mudança da sala cheia de pontos de claro e escuro sendo invadida pela luz da manhã, sem quebrar o clima conquistado. Essa luz deixou ainda mais complexo o final deste quadro, tornando-se um dos momentos que, para a luz, criou marcas no campo da percepção. Durante todo o processo que se seguiu, busquei reconectar e produzir, com a luz, essa sensação.





## QUADRO 4

---

Região central de São Paulo; #São Paulo by night;  
#luminárias

---





Região central de São Paulo

**Território visitado:** região do bairro da Luz, Teatro do Povo do Faroeste, Cracolândia.

**Objetivo geral:**

*Esse quadro da peça desenrola-se no mesmo cenário do quadro anterior, o hotel chinês. Porém, nesta imersão vamos pesquisar e realizar experimentos cênicos numa das regiões mais depreciadas da cidade. Vamos tratar de todas as questões urbanísticas, sociais e econômicas da imersão anterior, mas num grau de marginalidade social mais acentuado. Drogas e prostituição com custo menor. Um trabalho de aprofundamento nos limites da miséria humana na selva das grandes cidades (mundana companhia, 2015, p. 5).*



**Objetivos da luz:**

Como usar os refletores, já que vamos estar em um teatro? Decidimos usar somente as fontes de luz existentes, tais como refletores, lâmpadas, luzes de serviço, luz da sala, da cozinha e do bar.

No texto de Brecht, a personagem Garga lê Arthur Rimbaud nessa cena. A proposta era que todos os atores e atrizes lessem Rimbaud. Para esse momento, criamos um único objeto luminoso que circulava entre todos; quem tinha em mãos esse objeto-luz – um colar – era o Rimbaud da vez.

**Anotações da luz:**

Estamos em um teatro. Aqui, por experiência ou característica, deveria ser mais mágico, as imagens seriam construídas de forma mais controlada. Após passarmos por quatro regiões da cidade com tantas particularidades e dificuldades estruturais, (e) estar dentro de um teatro, por ser repertório conhecido, foi pouco inspirador em termos de formação de imagens para a equipe de criação da luz. De qualquer forma, mantivemos o princípio de apropriação do local e, com essa apropriação, de alteração do espaço. A deriva na Cracolândia foi o que ficou marcado em termos de percepção humana mesmo; com respeito à luz, podemos destacar alguns poucos cachimbos sendo acesos e a luz da rua, de vapor de sódio, que deixa a pele dos moradores de rua (ou frequentadores da região, ou usuários de droga) com um aspecto ainda mais doente.

Uma coisa interessante que aconteceu em termos de instauração foi que surgiu uma proposta de delírio da personagem Garga no Taiti. Na cena anterior, Garga desaparece e todos pensam que ele fugiu para o Taiti, a fantasia de liberdade dele. Esse imprevisto aconteceu durante o dia na cozinha do teatro, um lugar aberto, coberto por um telhado translúcido, que abriga um fogão. Colocamos um grande celofane rosa por cima desse telhado, criando assim uma atmosfera colorida que não sabíamos de onde vinha, já que a única fonte de luz era o céu.





## QUADRO 5

---

Região central de São Paulo; #teatro dentro do teatro; #colar Rimbaud

---









## IMERSÃO SEIS | QUADRO 6 – LAGO MICHIGAN

Zona Sul de São Paulo

**Território visitado:** passeio de barco pelas represas Guarapiranga e Billings, Yacht Club Santo Amaro (YCSA).

**Objetivo geral:**

*Nesse quadro do texto as personagens estão no a ‘Lago Michigan’, à margem da cidade de Chicago. Retiram-se do tumulto da cidade grande para se conhecerem? Em busca do entendimento intelectual? Em busca do entendimento dos corpos? Pela primeira vez na peça surge a mata com suas possíveis respostas diante de homens repletos de perguntas. A selva materializa-se na cena e reforça a metáfora do título da peça. A metafísica à qual se referem as personagens precisa da matéria para sair da esfera do conceito puro. Ao mesmo tempo é na mata que se buscam respostas. Mata que, hoje, ameaça a vida na cidade de São Paulo com seus reservatórios de água secando. Da selva vem a metáfora e a coisa real. A possível saída e a ameaça de destruição mais completa (mundana companhia, 2015, p. 6).*

**Objetivos da luz:**

Observar a luz natural e artificial.

Usar velas, fumaças e lanternas. Criar uma luz de base escura.

**Anotações da luz:**

Durante o passeio de barco pela Represa Billings, observei o encontro das águas com o céu e com as margens. Era um dia em que o céu azul e a chuva dialogavam, abrindo e fechando o tempo, revelando ora o azul, ora a massa de água caindo ao longe; em alguns momentos, as nuvens se posicionavam de forma que a luz do sol criava raios luminosos desenhados em diagonal em direção às águas, formando um buraco de luz e reflexões.

A proposta para a cena era que acontecesse à noite, na beira da Represa Guarapiranga, na rampa de acesso dos barcos no YCSA. Preservar o escuro era importante para a cena, mas, ao mesmo tempo, necessitávamos enxergar. Para a luz geral, lâmpadas tubulares no pódio do clube, de forma a ficar integrada e sem iluminar muito a cena. Para a cena em si, usamos lanternas e fomos colocando filtros coloridos para ver o que acontecia; quando a cena dá uma virada e entra a personagem Manky, usamos fumaças coloridas, mas, por estar escuro, não vimos o efeito colorido delas, só sentimos o cheiro da pólvora. Essa experiência também entrou para o repertório. No final da cena, um cortejo segura velas. A luz da cidade ficou o tempo todo no fundo da paisagem, presentificando uma atmosfera urbana.



## QUADRO 6

---

Zona Sul de São Paulo; #a luz da cidade invade a noite; #lanternas; #águas

---





Zona Leste de São Paulo

**Território visitado:** salão de festas de um prédio da CDHU<sup>8</sup> no bairro Artur Alvim, delegacia do bairro.

**Objetivo geral:**

*Nesse quadro da peça retornamos à ‘Casa da família Garga’ e a encontramos em melhores condições econômicas. Ganharam uma mobília do negociante de madeiras C. Shlink. Famílias pobres são retiradas de cortiços e favelas que surgiram e cresceram nos bairros centrais da cidade de São Paulo, sendo mandadas para bairros periféricos, mas continuam a trabalhar nos bairros centrais. Grande parte do dia dessas pessoas é gasto com a locomoção entre suas casas e seus locais de trabalho. Por outro lado, contam com uma casa que lhes pertencerá depois de muitos anos de prestações. A relação dessas famílias com suas moradias assemelha-se à da família Garga com a sua mobília. Essa mobília lhes é dada em troca de suas opiniões, desejos, liberdades... (mundana companhia, 2015, p. 6).*



**Objetivos da luz:**

Apropriar-se do salão de festas e trazer alguma estranheza com a iluminação.

**Anotações da luz:**

O salão de festas do prédio da CDHU, em um primeiro momento, não inspirou. Era um salão com três grandes janelas de vidro e lâmpadas frias econômicas embutidas no teto. Queríamos começar com a luz do dia e do local e, aos poucos, ir interferindo. Para isso, colocamos papel celofane colorido nas três janelas de vidro e na porta. No começo do improviso, as janelas estavam abertas, deixando a luz do dia entrar sem maiores interferências e, conforme a cena foi acontecendo, fechávamos as janelas, alterando toda a luz interior. O improviso foi grande, e, apesar de iniciarmos no começo da tarde, entramos na noite, o que nos obrigou a acender as lâmpadas brancas. Corremos e colocamos gelatinas verdes nos buracos do teto onde estavam instaladas as luminárias do salão, ação que revelou um aspecto para a cena até então escondido. Esse verde, cor complementar ao rosa e ao vermelho das janelas, nos surpreendeu muito ao deixar todos com uma cara de morte, coerente com o clima de velório que foi sendo instaurado durante o improviso cênico. As luzes que vinham do teto, deixavam as sombras nos rostos mais profundas. Os filtros verdes

8

“A CDHU – Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo – empresa do Governo Estadual, vinculada à Secretaria da Habitação, é o maior agente promotor de moradia popular no Brasil.” (Disponível em: <http://www.cdhu.sp.gov.br/institucional/quem-somos>. Acesso em: 28 dez. 2020.)



era o que tínhamos, assim como grandes papéis celofanes rosa e vermelho – o acaso se fazendo presente.

O ambiente estava iluminado por igual, e pudemos perceber o quanto essa alteração das cores fez nossos olhos reagirem quando acabou a imersão. Tiramos os filtros e voltamos à luz normal do salão; nesse instante tivemos um sensação de sairmos de uma luz mortíça.



## QUADRO 7

---

Zona Leste de São Paulo; #estranho familiar;  
#festa ou velório?; #brancos e rosas

---







Zona Oeste de São Paulo

**Território visitado:** Jockey Club de São Paulo, rua em frente à casa do banqueiro Edemar Cid Ferreira (ex-presidente do Banco Santos), Teatro do Querosene, Amarante Madeireira.

**Objetivo geral:**

*Passaram-se três anos, o negociante de madeira recupera seu negócio e recebe a notícia de que a polícia está vindo prendê-lo. Ele foge como fogem os gângsteres milionários. Especuladores modernos têm relações dúbias com as administrações públicas que comandam as ações policiais: às vezes são cúmplices, noutras vezes adversários (mundana companhia, 2015, p. 6).*

*Nossa imaginação via que, enquanto George Garga estava preso, cada personagem trilhou um caminho de vida único e, de alguma forma, afetado pela ausência de George e pela iminência de seu retorno a qualquer momento agora. Nesse sentido, era preciso investigar essa história para que todos déssemos juntos este salto no tempo, atualizados no corpo e na alma das entidades, como se cada personagem tivesse vivido o seu próprio filme com essa elipse temporal (Martins, apud Ibid., p. 129).*

**Objetivos da luz:**

Observar a luz natural e artificial da deriva. Para o *workshop*: se apropriar do que encontrasse na madeireira, lâmpadas industriais de descarga que remetessem à Imersão 2, usar lanternas e trabalhar o contraste.

**Anotações da luz:**

Durante nossa estada no Jockey Club, encontramos um corredor de grandes janelas com cortinas rosa que deixavam a luz aconchegante. As luzes que iluminam a pista estavam apagadas, mas era possível ver que elas eram as mesmas que iluminam estádios esportivos; muita luminosidade e muitos refletores colocados nos postes. Na Amarante Madeireira, o *workshop* planejado pela equipe proponente foi vivermos os três anos de elipse temporal que existem no texto de Brecht entre o Quadro 7 e o Quadro 8. A ideia foi trazer algum elemento da Imersão 2 realizada no teatro em construção, quando aparece pela primeira vez a madeireira. Foi nessa imersão que descobrimos as lâmpadas de vapor metálico. Aqui, descobrimos o filtro amarelo sobre essas lâmpadas e a utilização de uma única fonte de luz. Para a elipse dos três anos usamos lanternas e fumaças.





## QUADRO 8

---

Zona Oeste de São Paulo; #pele amarela;  
#fumaça

---







## IMERSÃO NOVE | QUADRO 9 – BAR EM FRENTE À PRISÃO

Zona Oeste de São Paulo

**Território visitado:** CEAGESP<sup>9</sup>, galpão do SINDICAR<sup>10</sup>, Bar da Sabrina.

**Objetivo geral:**

*Na peça, estamos precisamente num bar em frente a um presídio. A vida que pulsa nesse tipo de lugar é repleta de espera, dor, dúvida, desconfiança, medo... São os lugares “habitados” pelos que não foram condenados pela lei mas que têm uma relação estreita e cúmplice com os que foram. Um mundo onde são traçados projetos futuros imprecisos e incertos. Um tempo que passa de modo diferente para quem está dentro e para quem está fora de uma prisão. Mães, mulheres, amantes, irmãs, amigos e parceiros encontram-se numa espécie de antessala, criam relações, mas não saem do lugar pois a espera e as projeções de futuro são os motivos para todos estarem naquele lugar. A liberdade é uma moeda de muitas faces. Aqui as personagens serão testemunhas de um julgamento delas mesmas. Culminando no linchamento do culpado (mundana companhia, 2015, p. 6).*

**Objetivos da luz:**

Apropriação dos locais e uso da luz dos faróis, espelhos, lanternas e *tablets*.

**Anotações da luz:**

O Sindicar funciona num galpão cheio de claraboias. A luz chega filtrada e difusa no espaço e, junto aos milhares de carrinhos de madeira, essa imagem dava a sensação de termos nos transportado no tempo. O primeiro *workshop* (Julgamento) aconteceu pela manhã, nessa luz filtrada. Alguns buracos na claraboia deixavam passar os raios de sol. Para diferenciar alguns momentos da cena, usamos um espelho com um filtro verde para refletir a luz do sol como se fosse um canhão de luz, uma luminosidade estranha àquele lugar que desenhava então um outro plano para a ação. Para marcar o espaço da improvisação, foi usada uma fita adesiva vermelha, e um **X** marcava o centro. O ator que representava a personagem Garga se apropriou desse **X** em determinado momento da cena. Essa apropriação virou proposta de luz na versão do espetáculo completo, apresentado posteriormente no Sesc Pompeia<sup>11</sup>. Um **X** era projetado pelo espaço durante toda a encenação.

O segundo *workshop* aconteceu no mercado de peixes vazio; lá, experimentamos as lanternas, a luz de serviço e a luz natural que entrava pelas laterais.

9

Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais do Estado de São Paulo.

10

Sindicato dos Carregadores Autônomos e/ou Avulsos de Hortifrutigranjeiros e Pescados em Centrais de Abastecimento de Alimentos do Estado de São Paulo.

11

Na *selva das cidades - em obras #3* será abordado no próximo capítulo.



O improviso da cena aconteceu no Bar da Sabrina, na área dos estacionamentos do CEAGESP, em local aberto e de noite. Apropriamo-nos das luzes do bar, instalamos *tablets* com jogos para trazer um outro tipo de luminosidade. Posicionamos os carros da equipe no entorno, de forma que os faróis pudessem ser a fonte de luz do improviso. Os faróis estavam gelatinados com cores, inclusive brancos de várias tonalidades.

As luzes dos carros tinham várias funções: desde iluminar a cena até representar o momento em que se escuta a chegada dos linchadores. Para provocar essa sensação, utilizamos a luz de pisca alerta, as buzinas e o ronco do motor dos carros.





## QUADRO 9

Zona Oeste de São Paulo; #luz difusa; #viagem no tempo; #faróis dos carros









## IMERSÃO DEZ | QUADRO 10 – ACAMPAMENTO DE OPERÁRIOS ABANDONADO NA ESTRADA DE FERRO DAS PEDREIRAS DO LAGO MICHIGAN

Zona Norte de São Paulo

**Território visitado:** Parque Estadual da Cantareira – núcleo Pedra Grande.

**Objetivo geral:**

*As personagens C. Shlink, George Garga e Marie Garga encontram-se em um acampamento abandonado de operários da estrada de ferro nas pedreiras junto ao Lago Michigan e têm seu embate final dentro da luta que se iniciou no primeiro quadro do texto, quando C. Shlink desafia Garga. Nesse momento, as personagens, mais uma vez afastadas do centro da cidade grande, conceituam a sua luta enquanto combatem o round final. Seguindo as inter-relações que faremos neste projeto, a equipe vai sobrepor o acampamento abandonado e o Lago Michigan da história de Brecht à pedreira e às matas e represas da zona Norte de São Paulo, extremo oposto do lugar onde estava localizado o mesmo lago na imersão seis. A luta de homens modernos numa mata, à margem e à vista da cidade que servirá de metáfora e inspiração para a nossa “selva-cidade”. A cidade de São Paulo continua se expandindo, alargando seus limites, e nesse processo ela invade a Serra da Cantareira com a construção do rodoanel e com o consumo desmedido de suas reservas de água, que ameaça a sobrevivência dentro da própria cidade. Nesse quadro de fim de luta, os linchadores que atearam fogo aos negócios de madeira de C. Shlink estão a caminho da floresta para linchá-lo. Mais uma vez, homens modernos agindo em hordas como selvagens em luta pela sobrevivência (mundana companhia, 2015, p. 6).*

### Objetivos da luz:

Usar a escuridão da noite, fontes de luz química e o amanhecer.

### Anotações da luz:

Fizemos três improvisos do Quadro 10 em situações diferentes. No primeiro improviso, na Trilha da Bica, construímos uma sinalização do caminho com pulseiras de luz química penduradas nas árvores e plantas. Além das três personagens da cena, Marie, Shlink e Garga, não era permitido aos outros usarem lanternas para se guiarem. A regra era nos movimentarmos dentro da mata, na noite, conduzidos apenas por essas luzes químicas.

Ainda no primeiro improviso, uma das soluções propostas pela luz virou som. A ideia era que os linchadores fossem se aproximando e que essa aproximação fosse percebida através de sombras, de forma a aguçar nossa imaginação quanto aos perigos que nos cercavam. A proposta de estarmos todos no escuro precisava ser radical, e não cabiam nesse momento outras fontes de luz. Traduzimos as sombras por meio de *walkie-talkies* nas mãos dos linchadores. Segundo Slivar (*apud* mundana companhia 2015, p. 262) o ruído e as vozes veladas saídos deles “remetiam a algo sendo conspirado, planejado por um grupo prestes a um ato violento e escuso, criando uma camada de tensão à cena [...]”. Foi a solução para criar uma chegada no escuro que suscitasse imagens de perigo.

No final desse primeiro improviso, voltamos para a entrada da trilha. Todos os linchadores foram recolhendo as pulseiras, vestindo-as. Já era o início do percurso para o segundo improviso, realizado na beira do Lago das Carpas. Os linchadores portavam também um pequeno LED na cabeça, iluminando estranhamente o próprio rosto. Usamos lanternas para iluminar as três personagens principais e um tacho-fogueira no ambiente da mata.

No terceiro improviso, não houve luz artificial, nosso grande refletor foi a luz do amanhecer. Estávamos na Pedra Grande, um local de onde se avista a cidade de São Paulo e seu mar de prédios. Porém no momento do amanhecer, havia uma bruma intensa que não nos permitiu enxergar a cidade, somente a mata, deixando-nos em uma atmosfera de pós-morte.





**QUADRO 10**

---

Zona Norte de São Paulo; #escuridão da mata;  
#amanhecer

---







Zona Oeste de São Paulo

**Território visitado:** Cemitério da Lapa, Casa das Caldeiras.

**Objetivo geral:**

*Sobre os escombros incendiados no quadro “Escritório particular do finado C. Shlink”, George Garga negocia com Manky a venda do que restou dos negócios de Shlink, assim como a vida do seu pai e da sua irmã, e vai embora para Nova Iorque. Garga negocia com os restos e parte para a busca de outra selva-cidade onde a vida possa ser melhor. Na nossa sociedade urbana, moderna, dinâmica e multicultural, a morte deixou de ser um rito de passagem para virar um mercado como outro qualquer. O cemitério e o mercado público com suas possibilidades de negociações e um futuro sem utopias, que não escapa às amarras do presente (mundana companhia, 2015, p. 7).*

*[...] tínhamos como meta retomar a trajetória das personagens do início ao fim da peça. Queríamos abrir o baú das memórias ainda frescas do processo e procurar investigar como as personagens chegaram aonde estávamos, tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto da linha de ação de cada ator/personagem (Ibid., p. 265).*

12

Nessa imersão, a proposta foi que cada ator e atriz construísse um *workshop* para seus personagens.

**Objetivos da luz:**

Observação e proposições para os *workshops* individuais<sup>12</sup>.

**Anotações da luz:**

A primeira parte da imersão aconteceu no cemitério da Lapa, no período da tarde do sábado. Era um dia claro, de luz intensa porém difusa, as nuvens no céu fazendo o papel de difusor da luz. Ao se dissipar por instantes, o sol cortante apareceu e desenhou alguns momentos do improvisado. Um cortejo de roupas vermelhas. O contraste da cor das roupas com o local ficou presente no repertório de imagens.



Os *workshops* individuais aconteceram no segundo dia, também no período da tarde. O foco era a síntese da trajetória de cada personagem. Não houve uma proposta direta da luz para os atores, levamos alguns equipamentos que nos acompanharam durante o processo inteiro das imersões para poder improvisar a partir das necessidades de cada um dos *workshops*. A maioria das ações aconteceu ao ar livre, à luz do dia. Algumas foram realizadas no interior da Casa das Caldeiras, onde a possibilidade de somar com a iluminação artificial aconteceu nos *workshops* que utilizaram os túneis.

Na proposta do ator João Bresser, a personagem John chama para uma conversa o dramaturgo Bertolt Brecht, para questionar seu destino na peça. Usamos a luz do local – algumas lâmpadas incandescentes –, e uma lanterna para iluminar então a personagem Brecht.

Para os *workshops* que aconteceram nos túneis, a opção foi iluminar as paredes de tijolo, provocando uma luz rebatida para revelar o espaço. O refletor foi posicionado no chão.

Lee Taylor, o ator que viveu Garga, propôs estarmos no ponto mais escuro dos túneis. Ele acendia um fósforo, deixava-o queimar até o fim e, na sequência, acendia outro. O efeito causado era um *flash* ao acender o fósforo, o olho se acostumando com a pouca luminosidade, e depois a escuridão novamente.

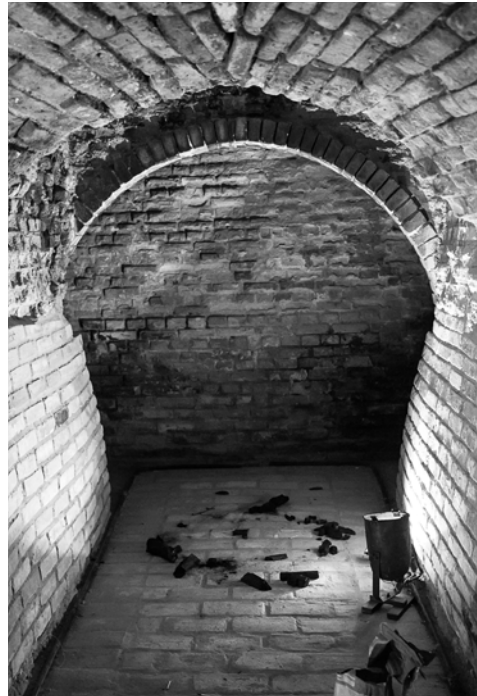




**QUADRO 11**

Zona Oeste de São Paulo; #vermelho e cinza;  
#texturas









## IMERSÃO DOZE | SÍNTESE DAS IMERSÕES REUNINDO TODOS OS QUADROS, DO 1 AO 11

Zona central de São Paulo

**Território visitado:** Teat(r)o Oficina, baixios<sup>13</sup> do Minhocão.

**Objetivo geral:**

*A equipe da mundana companhia vai ao território onde ocorreu a encenação de Na selva das cidades em 1969. Uma encenação que relacionava o crescimento vertiginoso desta cidade com o texto de Brecht. A destruição de casas e ruas do bairro do Bixiga para a construção do Minhocão serviu como inspiração e matéria para a encenação. A memória de uma encenação do teatro brasileiro como referência para sua própria história. Nessa imersão, a mundana companhia vai fazer experimentos cênicos e vai se encontrar com aqueles que participaram e com aqueles que foram espectadores (mundana companhia, 2015, p. 7).*

13

Os baixios do Minhocão localizam-se sob o Elevado Costa e Silva, na altura da rua da Abolição, no bairro do Bixiga.

**Objetivos da luz:**

Reunir as luzes essenciais de cada quadro vivido, numa busca de síntese do processo, sem perder conexão com o novo espaço.

**Anotações da luz:**

Ao tentar reproduzir as luzes e efeitos conquistados nas imersões anteriores, percebi que algumas propostas deram certo, outras não. Esse *dar certo ou não* é relativo. Cito aqui o exemplo de um abajur em forma de gota que utilizamos na pesquisa do Quadro 4 e foi o objeto-luz escolhido para estar presente nessa ocupação síntese. Em termos de luminosidade, a sua presença não foi marcante, porém, segundo a atriz que portou a luminária, assim que ela descobriu o objeto, toda a memória da imersão veio à tona, alterando a sua percepção.

O local era complexo em termos técnicos. Estávamos debaixo de um viaduto, não tínhamos pontos elétricos nem a possibilidade de trazer energia em quantidade. Nos limitamos ao uso do essencial: o painelão com lâmpada industrial que utilizamos nos Quadros 2 e 8.

Buscamos posicionar o Quadro 1 embaixo de uma das lâmpadas de sódio da iluminação pública. Essa estratégia foi adotada posteriormente para as apresentações realizadas em locais com iluminação pública.

No Quadro 3, o objeto-luz síntese foi o lampião a gás e nos Quadros 4 e 5, a luminária gota. No Quadro 6, voltamos a usar lanternas. Carros foram posicionados estrategicamente como suporte para iluminar alguns quadros, mas no Quadro 9 retomamos a ideia de serem somente os faróis dos carros as fontes de luz.

Já era amanhecer quando chegamos ao Quadro 10, e resolvi não intervir com nenhuma fonte de luz artificial, deixando a luz do amanhecer ganhar naturalmente potência com o passar das horas.

Para o Quadro 11, retomamos o fogo e fizemos uma grande fogueira com os restos de madeiras que foram usados durante a imersão.



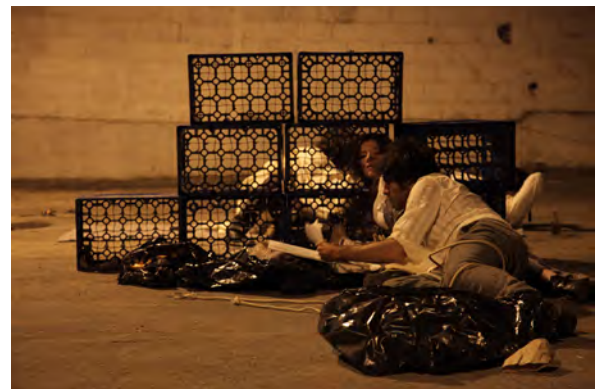


## SÍNTESE DOS QUADROS 1 AO 11

---

Zona central de São Paulo; #sódio; #longa  
jornada madrugada adentro

---





# Equipe processo de pesquisa

## *Na selva das cidades - entre tempos e espaços*

### **Texto**

Bertolt Brecht

### **Tradução**

Christine Röhrig

### **Elenco**

Carol Badra, Luah Guimarães,  
Luiza Lemmert, Aury Porto,  
Guilherme Calzavara, João  
Bresser, Lee Taylor, Mariano  
Mattos Martins, Vinicius Meloni

### **Acompanhantes**

Andréia Barcelos, Juliana Santos,  
Nana Yazbek, Priscila Venancio,  
Flávio Pontes, Gabriel Máximo,  
Rogério Pinto, Yghor Boy

### **Palestrantes convidados**

Betânia dos Santos, Ítala  
Nandi, Mariana Fix, Margareth  
Rago, Miriam Chnaiderman,  
Alexandre Mate, Guilherme  
Wisnik, Laymert Garcia dos  
Santos, Nuno Ramos, Paulo  
Farias, Renato Borghi, Sérgio  
de Carvalho, Zé Celso Martinez  
Corrêa e Zé Miguel Wisnik

### **Direção**

Cibele Forjaz

### **Assistência de direção**

Rafael Souza Lopes

### **Treinamento Corporal**

Lu Favoreto

### **Direção vocal interpretativa**

Lucia Gayotto

### **Direção de cena**

Rafael Matede

### **Direção musical**

Gregory Slivar, Guilherme  
Calzavara

### **Arte/ Cenografia**

Laura Vinci, Marília Teixeira,  
Flora Belotti, Tatiana Tatit

### **Figurinos**

Joana Porto, Diogo Costa

### **Luz**

Alessandra Domingues

### **Assistência de luz**

Rafael Souza Lopes

### **Vídeos**

Eder Santos Junior

### **Assistência de vídeo**

Yghor Boy

### **Assessoria de imprensa**

Adriana Monteiro

### **Produção executiva**

Bia Fonseca

### **Assistência de produção**

Mariana Oliveira

### **Idealização do Projeto/Direção de Produção**

Aury Porto



## O que foi tudo isso? O que vem depois?

*Se ver é um encontro entre o olho e o ser, isto é, entre um ser e outro ser, então deve ser dois seres se espelhando face a face. Não, era mais que isso. Ver ultrapassa o ser, e criava asas como um pássaro.*

*Yukio Mishima, A queda do anjo*

Vejo as imersões como a formulação de um vocabulário; a formulação de um repertório de possibilidades da luz para cada quadro|cena da peça, um repertório construído pelas vivências, encontros e observações do que era real, do que existia em si mesmo, da relação com as personagens e a situação dramática. O fluxo real do espaço impregnando os quadros|cenas, nossos corpos e nossa visão.

A cada vez que penso sobre o que foi essa experiência, sobre o que significou a pesquisa luminotécnica realizada durante as imersões, o que aparece são as marcas da experiência prático-teórica: a luz como pensamento das ações, a liberdade das propostas conceituais, o uso de materiais diversos para as experiências. Trata-se de um imenso ganho de repertório, tornado possível pela pesquisa de campo. O resultado posterior foi uma construção a partir destas experiências.

Fomos atravessados pelo texto, pelos contextos, pelas contradições da cidade e por seus habitantes. Atravessamentos nos nossos corpos que modificaram as formas de construir essa obra e, posteriormente, os espetáculos finalizados.

Esse processo colaborativo tem DNA nos trabalhos de grupo que cada integrante traz consigo na bagagem. A diferença, na mundana companhia, é que esse coletivo se tornou cada vez mais um sistema de invenção horizontal no ato de criar e propor, sem a preocupação direta de já chegar a um resultado de encenação, ou seja, havia e houve uma separação de momentos para a construção de um espetáculo. Primeiro, um tempo dedicado à exploração e pesquisa, em seguida, um retorno à sala de ensaio para, aí sim, a partir da pesquisa, construir a encenação.



Nossa primeira experiência foi em *O Idiota*, espetáculo estreado em 2010, fruto de um processo que começou em 2008. Cito aqui Luah Guimarães sobre o período de criação de *O Idiota*:

*Os atores e a direção ficavam reunidos na parte da frente da Casa Livre, separados da equipe de criação, que na parte interna da casa produzia elementos cênicos – criações da direção de arte, luz, música e figurino que eram surpresa para os atores e direção. Não havia nenhum combinado prévio entre os artistas, e, claro, a equipe de arte se contaminava uns dos trabalhos dos outros.* (2019, p. 65)

14

Para isso ver em GUIMARÃES, Luciana de Almeida. *Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota - uma novela teatral*. Dissertação de mestrado, ECA/USP 2019.

As travessias<sup>14</sup>, de *O Idiota* se elaboraram e viraram Imersões em *Na selva das cidades*.

Na mundana companhia, formamos um coletivo que se reinventa a cada projeto juntos. E nesse novo encontro, nas Imersões, experimentamos a quebra de hierarquia dos vetores da criação e outras maneiras de colaborar juntos a construção de um possível espetáculo.

Quando entramos no Sesc Pompeia para estrear a peça, já sabíamos que a peça não cabia dentro de uma única solução de encenação, estávamos questionando o modelo usual de apresentação numa temporada teatral. Por que, depois de tudo que vivenciamos, teríamos que chegar a uma única forma, a uma única resposta estética e conceitual?

Nesse momento de crise e discussões surgiu o termo “em obras”, seguido da numeração por *hashtags* (#3, #4, etc.) para cada novo local de apresentação, como uma tentativa de não nos fixarmos num único resultado. *Mundana companhia ocupa SP* (2016-2017) foi a resposta, o passo seguinte para dar continuidade ao modo de pensar um espetáculo e a um processo de construção baseado nos mesmos dispositivos de estudo e criação das imersões. Esse projeto propunha voltar aos locais das imersões e apresentar a peça na íntegra e com os mesmos procedimentos. Três ou quatro membros da equipe técnico-artística seriam responsáveis pelo conceito de cada apresentação, dando material para que as áreas se apropriassem do local de apresentação e juntas ressignificassem o texto, re-criando o espetáculo a cada nova etapa. Chamamos essa etapa de Ocupações.

O que fizemos nas Imersões e, posteriormente, nas Ocupações foi justamente ativar marcas e construir outras em função da descoberta do texto e contextos sociais. O período de ensaio – criação – é o momento da conquista dessas marcas. O período seguinte – o retorno aos lugares de cada imersão com o espetáculo em transformação –, foi uma recontextualização dessas marcas.

O repertório da luz são as minhas marcas; são elas que servem para construir o desenho de luz da peça. A memória e o afeto como inspiração para a recriação da atmosfera.

Descobri, nas imersões, que luz podia ser também um vetor para a criação da cena, que, em vez de chegar com uma proposta pronta, interessava-me deixar os espaços sugerirem as luzes. Eu andava sempre com um conjunto de luz com alguns equipamentos. No início do processo, esse kit comportava refletores tipo colortran, uma lâmpada HQI e um festão com algumas lâmpadas. Ele foi crescendo com as descobertas: lâmpadas tubulares, lanternas, velas, fumaça colorida, papéis celofanes, lâmpadas comuns, filtros e espelhos foram entrando no repertório dos materiais. O pensamento da luz foi se modificando, foi se impregnando, a cada imersão, das sensações surgidas *in loco*. Os desenhos e soluções só surgiram com a pesquisa de campo.

A cada imersão, fizemos grandes instalações que só tiveram sentido no local onde se apresentavam. O processo das imersões se deu para um quadro|cena da peça por vez. Depois, nas Ocupações, apresentamos os onze quadros da peça juntos, de forma completa. O desafio foi maior; eu tinha, porém, conquistado uma maneira de me integrar ao espaço, sendo possível construir a partir da experiência. Na continuidade do processo, o procedimento para a criação da luz foi uma instauração a partir, por um lado, da pesquisa de campo realizada durante as imersões e, o por outro lado, do encontro com a nova equipe propositora.

As visitas técnicas, normalmente usadas para pré-produzir uma adaptação de um mapa de luz original, se transformaram em uma nova pesquisa de campo, não só para analisar as condições técnicas, mas também para encontrar formas de criar diferenças entre os quadros com o que o espaço oferecia. Tratava-se de trazer as sensações e imagens conquistadas, sem estar presa a formas, desenhos, ângulos e/ou equipamentos. Usei a vivência do e no espaço como ferramenta de criação. Um exemplo disso foi o celofane rosa utilizado para cobrir o telhado translúcido na Imersão 3. Esse efeito foi observado nas barracas dos camelôs durante a Imersão 1. Não se tratou de reproduzir um efeito, mas de transportar o sentido que ele ocupava na cidade.

Quando começamos de fato a encenar o espetáculo, não era possível fazer um mapa de luz básico que atendesse a todos os teatros ou espaços por onde passaríamos. Resolvi fazer um gráfico do repertório para cada quadro. Assim, em função do espaço e do conceito proposto, encontrávamos uma nova solução técnica. A pesquisa de campo permaneceu como procedimento para as apresentações e método de criação – uma vez que não era possível repetir o que tínhamos feito nas imersões e nem interessava essa repetição característica às temporadas teatrais. Ou seja, comumente, quando um espetáculo de teatro estreia, uma luz é concebida, documentada por uma lista de equipamentos e de filtros, e são confeccionados um mapa de luz posicionando os refletores em função do palco, e um roteiro de luz. Essa documentação segue com o espetáculo por onde ele for, adaptando-se o mapa de luz, em função da estrutura do palco, podendo-se mudar a quantidade de refletores se, por exemplo, o palco for maior do que o original, caso em que, então, as intensidades da luz são corrigidas no roteiro. De uma forma geral, acontece uma reprodução do que foi concebido na estreia da peça.

No decorrer do processo de criação da luz em um projeto teatral, uma das operações realizadas é construir um *imagiário*<sup>35</sup>, que serve de referência direta para exprimir um desenho, uma cor e/ou sensação. Com as imersões, esse procedimento se alterou

15

Conjunto de imagens e/ou textos e/ou músicas que está intimamente ligado a cada artista no seu processo de criação e que se relaciona com a pesquisa de realização de um trabalho.

e a construção do imagiário do *Na selva das cidades* acabou não existindo de forma concreta, ou como referência direta. As imagens ficaram no corpo e na memória como marcas, referências indiretas que serviram de repertório para a construção da luz ou mesmo do espetáculo – como a linha do encontro da água com a terra ao longe, na imersão da Represa Billings, que virou uma linha de luz no galpão do Sesc Pompeia.

Esse procedimento de se apropriar do texto, do contexto da escrita do autor, das palavras, das primeiras sensações ao ler uma obra, e depois de mergulhar no improviso cênico, carregada com as primeiras impressões e completamente aberta ao que o encontro com o espaço propicia modificou por completo a minha metodologia de pesquisar a luz.

Ao mergulhar no processo de investigação desses procedimentos, percebo que as imagens vão e voltam. E, após o levantamento dos espetáculos, será possível identificar as referências diretas e indiretas que habitam o imaginário deste tipo de produção, e relacionar as luzes feitas com suas origens e suas transformações em cada situação de espaço e técnica.





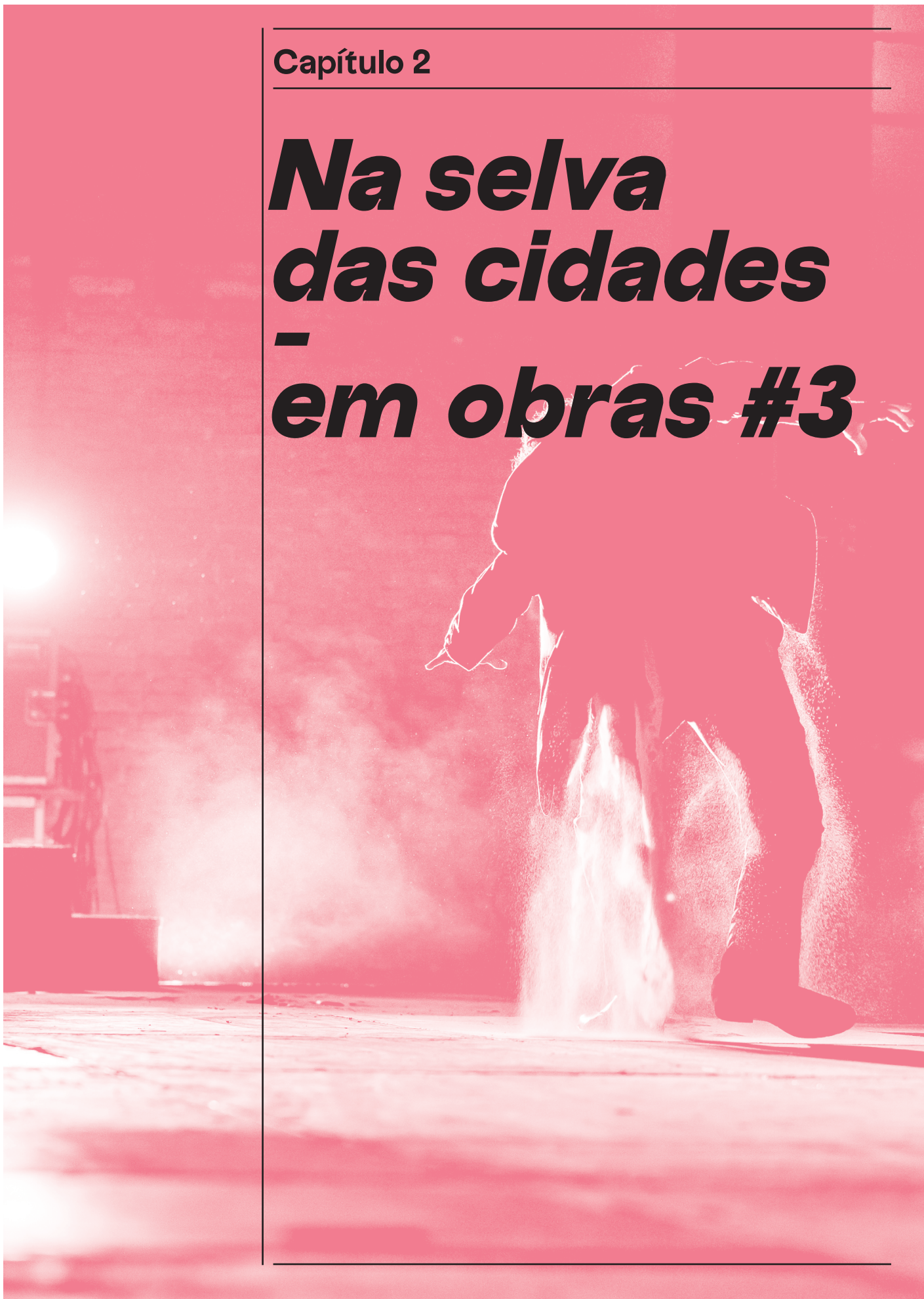


---

Capítulo 2

---

***Na selva  
das cidades  
-  
em obras #3***



*A princípio, a luz será pensada a partir do espaço arquitetural que iremos ocupar. Um site-specific da luz que se apropria de objetos luminosos que a cidade oferece e do prédio que ocupa.*

*Durante as imersões (período preparatório antes de entrar na sala de ensaio que aconteceu entre outubro de 2014 e maio de 2015), algumas experimentações ganharam força, tais como: mistura de tipo de luz, lâmpadas que por si só já apresentam temperaturas diferentes e qualidades luminosas distintas que serão aprofundadas no período de ensaio.*

*Objetos como lanternas, lampião a gás e a pilha, luzes químicas e luminárias também entram na lista de luzes a serem radicalizadas durante os ensaios para entender como entram na encenação organicamente com os atores.*

*A iluminação vai aparecendo conforme a cena é construída, em alguns casos a construção da luz está na ação dos atores.*

*A ideia é que poucos refletores sejam usados e que esses poucos refletores sejam versáteis e funcionais. Os moving lights entram em cena por essa característica. Aqui, o encontro da tecnologia e dos objetos que moldaram o desenho da luz, sempre em conexão com o cenário, figurino, música e atuação.*

*Ler as entrelinhas, encontrar elos emocionais entre o que vemos e ouvimos, e, às vezes, não discernir causa e efeito para deixar a luta acontecer estará na pauta da operação/ respiração da luz (Domingues, 2016).*

## ***Na selva das cidades – em obras #3***

### **Descrição da luz no espetáculo *Na selva das cidades – em obras #3* no Sesc Pompeia**

O espetáculo ocupa o galpão do Sesc Pompeia, um espaço de 500 metros quadrados, paredes de tijolos com grandes janelas, o teto de tesouras e alturas diferentes. O público ocupa principalmente uma das metades desse imenso galpão. A área cênica é formada por uma estrutura suspensa, de alturas diferentes, feita com tubos de alumínio - mesmo material de que são confeccionados os andaimes. No centro dessa estrutura, um quadrado aberto forma uma espécie de arena, lembrando um ringue de luta. O público pode se deslocar durante o espetáculo, não existem cadeiras nem assentos fixos, deixando o espectador livre para ocupar qualquer lugar.

Na entrada do público, todo o galpão está iluminado de branco, as paredes, o teto e o chão. A luz vem de vários lugares diferentes e as fontes são diversas: refletores automatizados, tais como *moving heads*; refletores tipo ribalta e par LED RGBAW; projetor de raio laser; lâmpadas fluorescentes; lâmpadas de vapor metálico, além de equipamentos convencionais ao teatro, como o refletor tipo elipsoidal e par 64. Quase tudo aceso. Um **X** vermelho é projetado pelo espaço: são três projeções do **X**, ora produzidos por dois *moving lights*, ora por um aparelho de laser.

- > Uma vez o público instalado, a luz se fecha no gongo.
- > Soa o gongo.
- > Blecaute.
- > Foco no gongo.
- > A luz se abre novamente em branco e começa o Prólogo, uma cena musicada.
- > Quando a música acaba, o **X** que passeava pelo espaço para no centro do ringue/arena e um ator desenha com uma fita vermelha o **X**.
- > Gongo soa.
- > Blecaute.
- > Foco no gongo.





### Quadro 1 - Sebo de livro de C. Maynes

- > A ação se passa no centro do espaço cênico, em uma arena afundada.
- > A luz é feita basicamente com *moving lights* recortando e delimitando o quadrado da cena. Uma luz feita de vapor metálico é rebatida, iluminando suavemente todo o galpão.
- > O **X** vermelho produzido por um refletor continua a caminhar pelo espaço, iluminando ora o público, ora os atores.
- > A luz rebatida possibilita que enxerguemos o entorno da cena principal como se fosse um plano longínquo, de fundo, que permite ver os outros personagens que circulam pelo espaço.
- > A única mudança de luz que acontece na cena é no momento quando os personagens mostram um mapa do Taiti, e esse mapa é a luz projetada com um gobo<sup>1</sup> no chão. Isso altera o espaço e ao mesmo tempo a nossa percepção do objeto.
- > Interessante porque, depois, nas próximas ocupações<sup>2</sup>, quando foi possível, o Taiti ganhou cores ao em vez de um mapa projetado.
- > Soa o gongo – foco no gongo: esse efeito é feito com um *moving light*. Esses *moving lights* são a estrutura da luz, uma escolha foi feita para que pudéssemos ver a transformação da luz acontecendo. Não é só que uma luz se apaga em um canto e se acende em outro, vemos a luz se transformando, indo de um lugar ao outro, guiando nossos olhos de uma forma direta, como uma câmera que dirige o olhar.

1

"Sol, lua, fogo, etc., podem ter seu formato representado no palco através de máscaras metálicas conhecidas como 'gobos', adaptados aos refletores elipsoidais. Os gobos são placas confeccionadas em metal, para resistirem ao calor, com formatos que sugerem a circularidade do sol, a semicircularidade paralela do luar, as mechas do fogo, a simetria das persianas, as grades da prisão, etc." (CAMARGO, 2000, p. 164)

2

Chamamos de "ocupação" a segunda parte do projeto *Na selva das cidades – em obras*, que revisitou os espaços da cidade de São Paulo onde foram feitas as pesquisas do texto e será abordado no capítulo 3 desta dissertação.





#### Quadro 2 – Escritório do negociante de madeiras C. Shlink

- > Lâmpadas de vapor metálico com gelatina amarela são acesas, iluminando o galpão por inteiro, sem delimitar o espaço cênico. Tudo é a madeira, e todos, atores e público, estão dentro da cena. Grande movimentação dos atores, som agitado e todos os *moving lights* em movimento frenético, uma grande máquina em movimento. Fumaça no ar.
- > Os equipamentos de luz estão instalados em vários locais do galpão e da estrutura cenográfica, um desenho assimétrico de alturas e distâncias diferentes. Com isso, os movimentos de luzes vêm de várias direções e apontam para locais distintos do espaço.
- > É a madeira a pleno vapor. Quando a personagem Garga entra em cena, as luzes que se mexem ficam mais lentas e o ambiente continua amarelo. O **X** vermelho continua andando pelo espaço, às vezes feito de luz, às vezes feito de laser.
- > Essa cena tem o ritmo guiado principalmente pela música. A luz acompanha esse movimento, acelera e desacelera, ajudando a gerar a tensão que a cena pede. Por exemplo, em determinado momento a madeira é desligada, a luz para de se movimentar.
- > Soa o gongo – foco no gongo.



### Quadro 3 - Casa da família Garga

---

- > A cena acontece em uma das arquibancadas da estrutura do cenário, feita de andaimes. São dois andares ocupados. A ideia é que a casa seja pequena, bem pequena. No andar de baixo, lâmpadas nuas, incandescentes, estão dispostas no teto. O *moving light* que fez o foco do gongo se transforma em um quadrado, delimitando o espaço cênico.
- > A cena da casa muda de lugar, de altura, e a luz segue junto, o retângulo continua delimitando o espaço, mantendo a ideia de casinha. Essa mudança espacial acontece por uma questão de visibilidade da cena.
- > Fora a movimentação de local, a luz não tem movimentos dentro da cena.
- > A temperatura de cor da cena acompanha as lâmpadas incandescentes, dando a impressão de um ambiente aconchegante e simples.
- > O X vermelho continua a rodar pelo espaço.
- > Soa o gongo – foco no gongo.



#### Quadro 4 - Um hotel chinês

- > O Quadro 4 começa como uma boate. A luz toda colorida, se movimentando, gobos e muita música, até o gongo bater. Aqui, o gongo estabelece o ritmo da cena, ainda toda colorida. A primeira parte do quadro é uma cena musical, com vários ritmos diferentes, ditados pelo gongo. A luz acompanha esses ritmos e, sobretudo, acompanha os ritmos com o movimento de cores, da troca de cores. As paredes estão iluminadas. O espaço está todo iluminado. Diferente do Quadro 2, aqui, cada local recebe uma luz, as paredes, o teto, o chão e a cena são uma coisa só, mas cada um tem sua luz própria, ou seja, há planos de luz diferentes. O hotel chinês tem vários ambientes, bar e quarto são os principais. A luz de cada espaço se diferencia pelas cores usadas.
- > A plateia está incluída nesse jogo de cores e movimento da cena/luz.
- > Na segunda parte da cena, a luz se estabiliza e divide os planos do quarto e do bar. A plateia está no bar, junto com outros personagens que observam a cena que acontece no quarto.
- > O bar todo é magenta e o quarto é azulado. Quando a personagem Shlink, que está no quarto, sai do espaço físico determinado da cena e invade o restante do espaço, a luz que está no quarto, a mesma cor que está no quarto, passa a iluminar também o espaço incluindo bar, público

e todos. É como se a luz ampliasse o espaço do quarto para todos nós nos sentirmos dentro dele. Nesse momento, a personagem fala da pele. Um laser é projetado, um fecho de laser vermelho passeia pelo espaço como se estivesse escaneando cada pele, cada corpo presente. Há uma luz acesa embaixo da arquibancada, é o rio do qual a personagem fala. Durante toda essa narração, o laser escaneia o espaço e todos nele. No fim dessa narração, entra uma outra personagem e quebra a ação. A luz quebra junto: ela deixa de ser colorida, e a luz do quarto fica mais branca; ainda há um pouco de cor, mas tudo está mais pálido. É uma cena noturna que se passa do meio para o fim da madrugada. Quase no final da cena, é o amanhecer da cidade, e as janelas do galpão onde está sendo encenado o espetáculo começam a ser iluminadas. Há uma luz muito forte do lado de fora, e, como em um amanhecer, a sala é inundada de uma luz vinda de fora. Repito isso porque a sensação concomitante de luz e de escuridão traz a magia da aurora, e é nessa sensação, e não na reconstrução fiel, que o trabalho de iluminação age. A luz de dentro vai se apagando aos poucos, e o clarão produzido fora começa a tomar conta do espaço. É como se o sol estivesse invadindo com sua luz de fora para dentro. Esse final de quadro dura bem uns três ou quatro minutos.

> O gongo é tocado: a luz se apaga e acende fechada no gongo, um novo quadro é instaurado. Nesses momentos, por conta do movimento que o *moving light* faz, parece que tudo é tragado para dentro desse foco.





#### Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois

- > A luz traz um pouco do que foi o quadro anterior, embora com outras cores, ainda iluminando paredes. As janelas estão iluminadas e o quarto tem quase a mesma temperatura de cor anterior, só que agora um pouco mais verde do que o azul do Quadro 4. O público está incluído nessa iluminação do quarto. Quase todo o espaço, agora, é o quarto do hotel. Dentro da cena, não há movimentação da luz.
- > O **X** vermelho continua passeando pelo espaço ininterruptamente.
- > Soa o gongo - foco no gongo.



### Quadro 6 - Lago Michigan

---

- > Uma única janela, iluminada do exterior, deixa a luz passar, iluminando a cena.
- > O fundo do espaço, que até agora não foi totalmente utilizado, é o local das cenas externas. Ao fundo desse espaço encontra-se uma linha de luz azul desenhando o horizonte, e, embaixo do palco, há também uma luz azul, criando um efeito de águas. Eles estão na beira do lago Michigan. Muita fumaça no ar. A primeira parte da cena acontece nessa luz misteriosa.
- > No meio do quadro acontece um blecaute, e um ator entra com uma luz na mão, uma luz forte e fechada, como se fosse um farol. Ele atua com esse canhão de luz na mão, é sua arma, ele se ilumina e ilumina o espaço, o que faz ampliar ainda mais a sensação de que estamos na beira de um lago ou no meio de uma floresta.
- > Terminado esse momento mais escuro da cena, vamos para a terceira parte dela. Os atores voltam ao lago. É a mesma luz da primeira parte, mas agora com um corredor branco frio desenhado com os *moving lights*.
- > Soa o gongo - foco no gongo.



#### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

- > Cena do casamento no mesmo local do Quadro 3. Agora, o espaço está mais iluminado e há lâmpadas fluorescentes com gelatinas no teto. A casa cresceu.
- > A cena transcorre principalmente no andar de cima da casa, e se desenrola sob a mesma luz.
- > As lâmpadas fluorescentes gelatinadas dão um aspecto estranho à pele, como se estivesse tudo um pouco apodrecido.
- > O **X** vermelho continua a rodar o espaço.
- > Ao final dessa cena o gongo não bate. Foi criado um entreato ou uma entrecena, que retrata a passagem do tempo dos três anos entre a cena anterior e a próxima. Ao fundo do espaço cenográfico, um corredor de luz lateral se acende. O ator executa uma coreografia e do seu terno escorre areia.
- > Soa o gongo - foco no gongo.



#### **Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

---

- > Luz no centro da arena. Iluminação igual à do Quadro 2. Lâmpadas de vapor metálico com gelatina amarela são acesas, iluminando o galpão inteiro, sem delimitar o espaço cênico. Os *moving lights* se mexem sem parar. Cena rápida.
- > Soa o gongo - foco no gongo.





### Quadro 9 - Bar em frente à prisão

---

- > Luz branca fria no espaço, rebatida, iluminando a parede. O espaço está neutro e se parece com a luz da entrada do público.
- > Depois da apresentação das personagens, a luz muda de temperatura para quente neutra, somada a alguns refletores tipo *source par* instalados no espaço.
- > Dentro dessa segunda parte da cena, existe um momento em que linchadores são percebidos no entorno; nessa hora, as luzes que vêm de fora, iluminando o espaço através da janela, se acendem e se apagam num ritmo frenético.
- > O **X** vermelho continua a rodar no espaço.
- > Soa o gongo - luz no gongo.



#### **Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

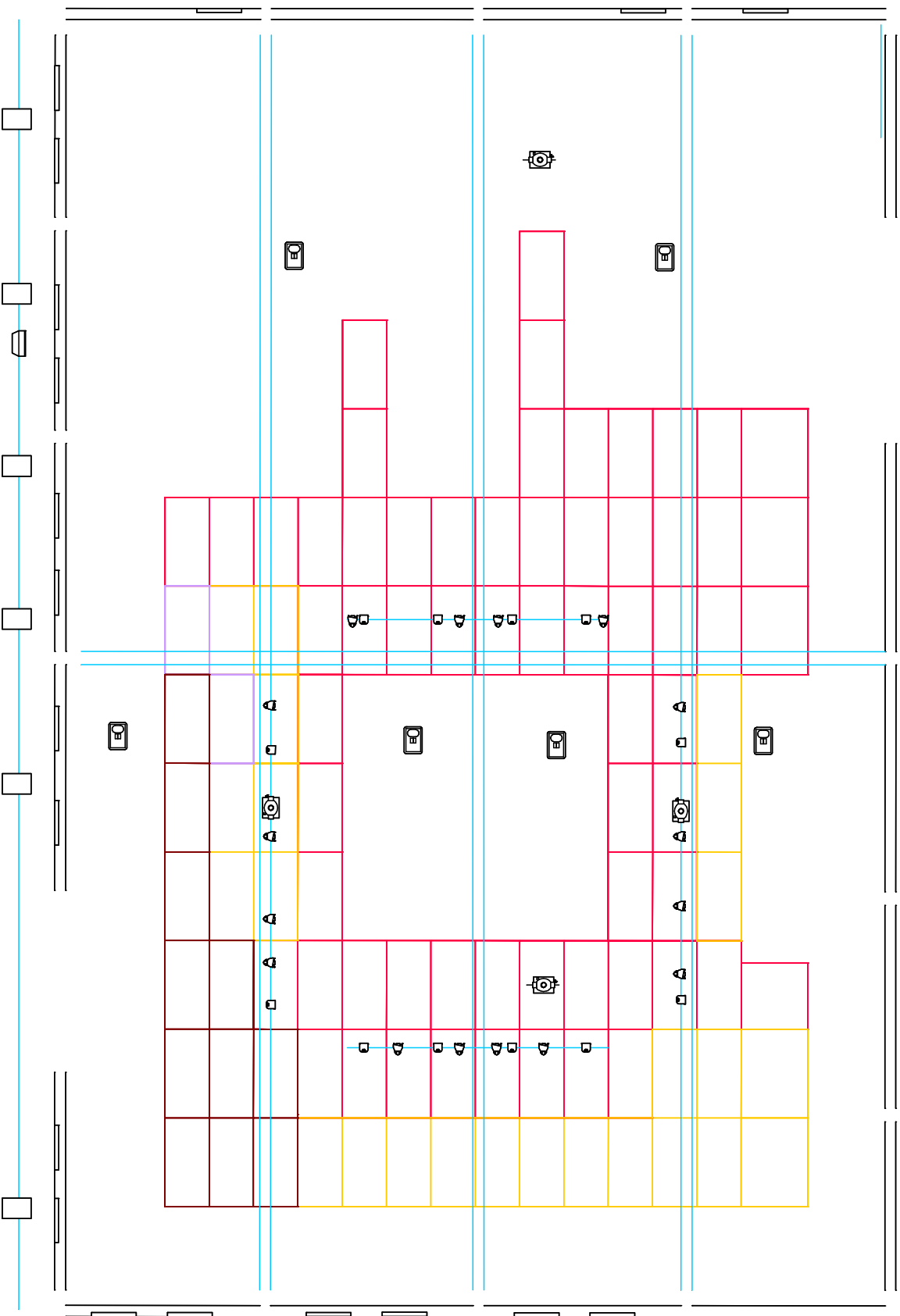
- > A cena acontece no centro do espaço, o quadrado ringue do primeiro quadro. Agora, as luzes vem de baixo, há lâmpadas fluorescentes instaladas embaixo das arquibancadas. São elas que iluminam a cena, junto com uma luz rebatida que vai se apagando, deixando o espaço mais misterioso.
- > O **X** vermelho de luz está parado no centro da arena. Aos poucos se mexe, lentamente, ora iluminando os atores, ora a costela de boi pendurada no centro da arena.
- > Na segunda parte da cena, a atriz entra segurando uma luz, e isso faz com que o espaço comece a ficar mais iluminado. A luz que cresce é a que está embaixo da estrutura cênica.
- > O **X** parou sobre a costela. Entram os linchadores, contraluzes aparecem na sala quando eles estão entrando. Um deles dá uma facada na costela pendurada, todos fogem e tudo se apaga, restando somente um pouco das fluorescentes embaixo da arquibancada do centro.



#### Quadro 11 - Escritório particular do finado C. Shlink

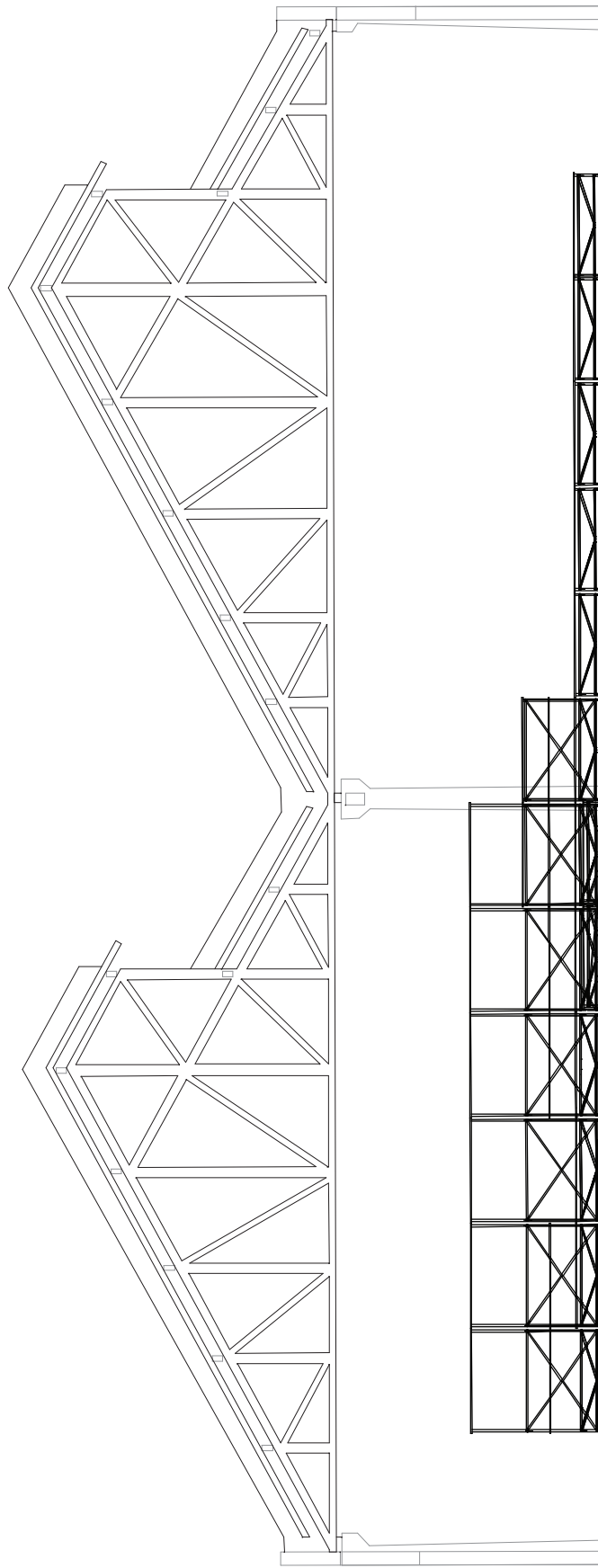
- > Luz amarela igual à da madeira, panelões com lâmpadas de vapor metálico e gelatina amarela iluminando todo o espaço, de forma a não delimitar a área da cena.
- > Soa o gongo final - a luz do *moving light* fecha na cara do ator que faz a última fala.
- > Blecaute.

# Planta Galpão SESC Pompeia – implementação luz aérea

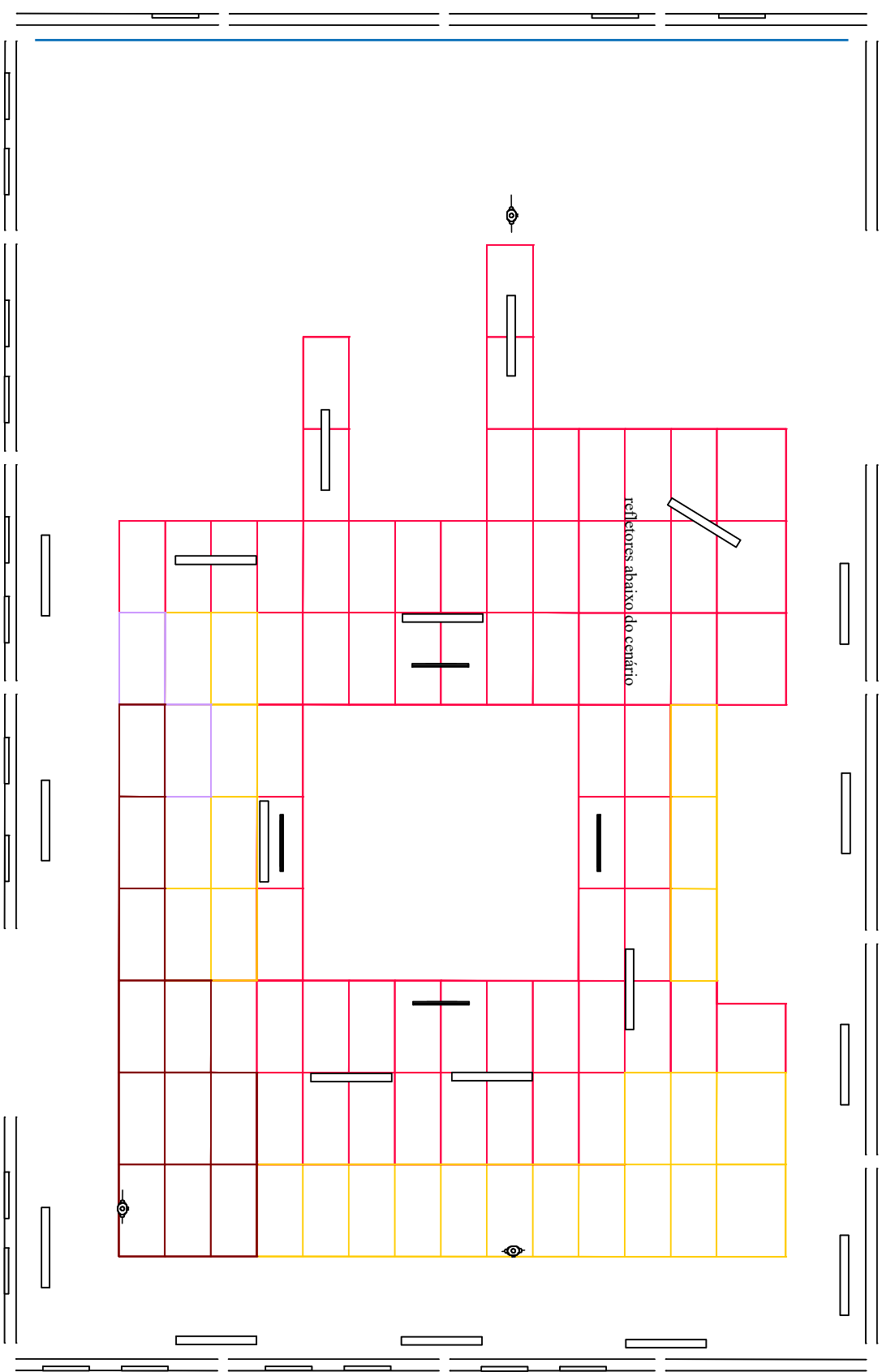






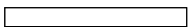






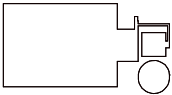

# Corte Galpão SESC Pompeia



# Planta Galpão SESC Pompeia – implementação luz chão

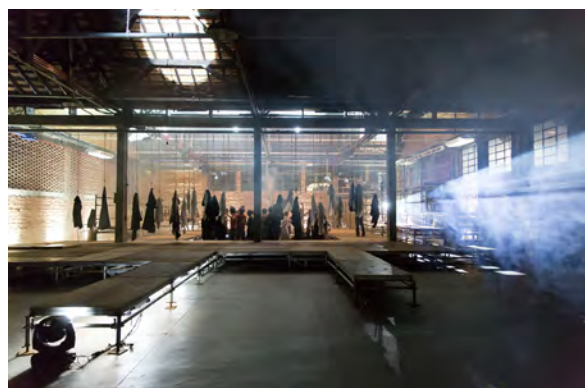


# Legenda dos equipamentos de luz para a implementação no SESC Pompeia

Count	Symbol	Name
3		ML Beam
4		ML Spot
19		Ribalta RGBW
4		Tubo Fluorescente
16		Source 4 Par
12		PAR RGBAW
6		Mini Brute
6		Vapor metálico
1		Vapor de sódio
1		laser
		Ligh Flex



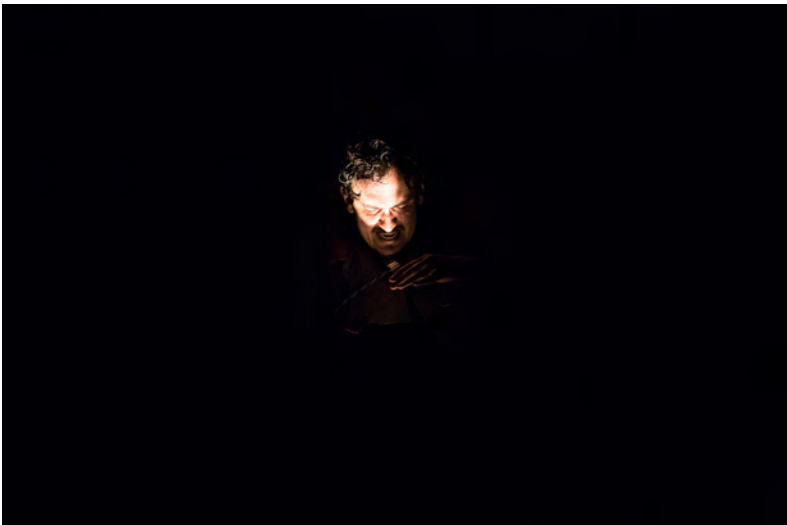


















Capítulo 3

# mundana companhia ocupa SP



---

*Após os nove meses de pesquisa e as ocupações que realizamos, persiste em mim a sensação de que toda a luz, sejam os objetos luminosos ou as fontes de luz tradicionais, é parte de uma atitude e de uma relação contínua com as coisas, com a cidade, com o bairro e com o local de apresentação, ou seja, a luz é material constituinte da cena naquele espaço eleito.*

*Optei assim por criar alguns princípios básicos e seguir com eles, como um *modus operandi*, para a criação da iluminação dos espaços que vamos ocupar na cidade de São Paulo. São eles:*

- As luzes construídas e (/ou?) descobertas durante a pesquisa constituem um repertório para se apropriar de cada nova situação, tanto no que tange à experimentação de fontes de luzes distintas quanto no que diz respeito à escolha do equipamento/fonte de luz, operação e posicionamento.*
- O espaço/ocupação é a base para se construir o desenho de luz.*
- Na medida em que uma luz que desenho se faz inevitavelmente referência ao local e é desenhada, ela precisa, de alguma maneira, trabalhar em conjunto com seu lugar e, portanto, é específica a ele.*
- Cada cena tem em si uma luz, um ambiente, porém essa ambientação não serve para eclipsar o local em prol de um novo, e sim para se relacionar e potencializar a cena em relação ao espaço que ocupa e o seu entorno.*
- Não existe mapa de luz fixo que se repete de forma congelada.*
- Não é preciso repetir a proposta de luz (Domingues, 2016).*



A ideia da luz fundamenta-se na apropriação e exploração dos elementos presentes nos espaços. Chamo de elementos todos os tipos de fontes de luz: sejam as artificiais – refletores, lâmpadas, luminárias, etc. –, sejam as naturais de cada espaço – como janelas, claraboias, etc –, ou ainda materiais que respondem à luz, tais como superfícies reflexivas e efeitos como fumaça e fogos de artifício. Este conjunto de componentes oferecidos pelo espaço, o material colhido e vivenciado durante o processo de investigação e construção dos espetáculos, as marcas deixadas pelas imersões e pelas primeiras ocupações que começaríamos a vivenciar sucessivamente, ampliaria, pouco a pouco, o leque do repertório a ser utilizado pela iluminação cênica, sendo que a solução técnica e estética encontrada para cada uma das ocupações pertencia a elas mesmas. Esse repertório de recursos reapareceu em novos contextos, carregando os significados que lhes foram agregados no percurso de construção das encenações, oferecendo à luz novas possibilidades.

1

“O termo laboratório teatral não designa um ponto de referência externa ou um modelo a ser seguido. Ele aponta mais para um radar interiorizado, uma orientação mental, uma propensão ou um sinal, importante em igual medida para si próprio e para outros, mas que pode indicar caminhos muito diferentes” (Schino, 2012, p. VIII).

As imersões foram concebidas como um tipo de laboratório teatral<sup>1</sup>, na qual ocorreram formulações de um vocabulário comum – teórico, prático, conceitual e estético –, constituindo um repertório de possibilidades para iluminar cada quadro/cena da peça – repertório este construído por vivências, encontros e observações do espaço real existente em si mesmo, no aqui e agora, e na sua relação com as personagens e o contexto dramático. O que surgiu das vivências das imersões – incorporando aqui também a pesquisa luminotécnica de campo – são as marcas dessa experiência: a luz como pensamento das ações colocadas em prática, a liberdade das propostas, o uso de materiais diversos para soluções luminosas, as relações humanas e arquitetônicas. Um ganho que só foi possível porque utilizamos como objeto uma pesquisa empírica multifacetada, que se tornou um campo de força criativa, sem a preocupação direta com um resultado, isto é, com um espetáculo montado ao final do processo. As imersões foram uma outra maneira de construir um trabalho coletivo, num tempo-espaço de descobertas da cidade de São Paulo, musa inspiradora do trabalho, e do texto de Bertolt Brecht, disparador inicial do projeto.

Já nas ocupações, junto à metodologia das imersões, experienciamos uma navegação contínua entre três pontos: 1. a casa à qual chegamos, as ruas que ocupamos, o público do local; 2. a história que Brecht escreveu e como vamos encená-la; 3. o encontro dos corpos e a fricção das situações sendo reinventados no tempo e espaço da teatralidade, para uma plateia completamente diferente a cada espetáculo. Um reencontro com a matéria viva das memórias da pesquisa.

## Como chegamos às ocupações

*Teatro muda dentro de estruturas materiais. Essas transformações não acontecem em meio a um suposto diálogo entre teorias ou com o choque entre estéticas opostas ou diferentes escolhas metodológicas. Para existir, um método necessita ter aberto o caminho em um território bem determinado, em um campo de trabalho materialmente circunscrito. (Taviani, apud Schino, p. 160).*

Até a estreia no Sesc Pompeia, o grupo experimentou diversos procedimentos para a construção do espetáculo. Voltamos inclusive para a sala de ensaios e, ali, nos questionamos sobre como dar continuidade ao que tínhamos experienciado. Após a estreia, compreendemos que não cabia mais fechar a estrutura conceitual em uma única possibilidade de encenação. Nós nos propusemos a estar em obras, em movimento contínuo, sem nos prendermos a repetições e fórmulas seguras; sobretudo, queríamos voltar a dialogar com as diferentes realidades que a cidade de São Paulo nos apresentava. A força das imersões transformou radicalmente nossa forma de abordar o texto e de iniciar uma criação. Cada uma dessas situações nos trouxe novas possibilidades, pensamentos e sensações na relação com o texto e o ambiente onde estávamos. Necessitávamos continuar a girar pela cidade, retornar aos pontos iniciais, agora com a versão integral do texto, e, de novo, reatualizar os sentidos ao devolver a peça inteira aos locais que havíamos visitado.

Nos estudos teóricos sobre o texto e o autor, percebemos que Bertolt Brecht concebeu a estrutura da peça como uma luta de boxe, dividida em onze quadros/*rounds*. Existia nele o desejo de convocar o espírito provocador que o esporte – um acontecimento de massa – carrega. O texto do Brecht busca essa semelhança. Logo depois das imersões, optamos por mudar a estrutura de ensaios para treinos, preparando todos para as jogadas das diversas possibilidades do caráter destrutivo e consagrador de uma luta.

Nos ensaios – ou treinos –, a proposta foi novamente conceber coletivamente. Todos os departamentos – luz, figurino, música, atuação, direção, produção, etc. – foram agentes provocadores e reagentes às provocações.

*Nós assumimos aqui que um laboratório é uma coisa boa. Ele é, idealmente, um tempo-espaco isolado onde ações podem ser pesquisadas em um esforço para encontrar a verdade, treinar pessoas, fazer contatos duradouros com outros seres humanos, e assim por diante. (Schechner apud Schino, p. 191).*

O passo seguinte da vida do espetáculo e da necessidade de continuar um processo de construção baseado nos dispositivos do estudo e criação de *Na selva das cidades* foi o projeto *mundana companhia ocupa SP*. O propósito era retornar aos locais das imersões e apresentar a peça na íntegra, seguindo com o formato em que três e/ou quatro membros da equipe técnico-artística eram os responsáveis por cada ocupação, criando conceitos e fornecendo material para que cada área pudesse produzir,

se apropriar do local de apresentação, e juntos ressignificar o texto, recriando o espetáculo a cada nova etapa.

A ideia das ocupações surgiu de uma necessidade de colocar a peça em movimento, depois de passar pela temporada no Sesc Pompeia, onde apresentamos o espetáculo *Na selva das cidades - em obras # ocupação 3* de uma forma mais fixa. Em outras palavras, a cada dia o espetáculo acontecia seguindo uma mesma estrutura preconcebida. Com as ocupações, a proposta era deixar todos os integrantes livres para jogar, interferindo também na visualidade do espetáculo.

A peça *Na selva das cidades* pode ser um espetáculo fixo, como é possível observar na experiência do Sesc Pompeia, um espaço seguro, preparado para receber espetáculos. Mesmo tendo sido inicialmente um galpão industrial, é hoje um espaço transformado em sala teatral, controlado, adaptado às convenções teatrais. O olhar do público já se acostumou a ver esse galpão tomar forma de palco. É um espaço frequentado e ocupado por pessoas que escolhem ir ao teatro.

Nas ocupações, fomos para fora dos edifícios teatrais para reencontrar as fontes da pesquisa de campo do espetáculo. Queríamos promover novamente encontros com as diferentes comunidades com as quais cruzamos, um novo choque de realidades – a do local, a da peça, a de cada integrante. Estas realidades foram as inspirações iniciais, a potência da criação, em que a experiência de nos desestabilizar, agir e responder possibilitou encontros mais fortes.

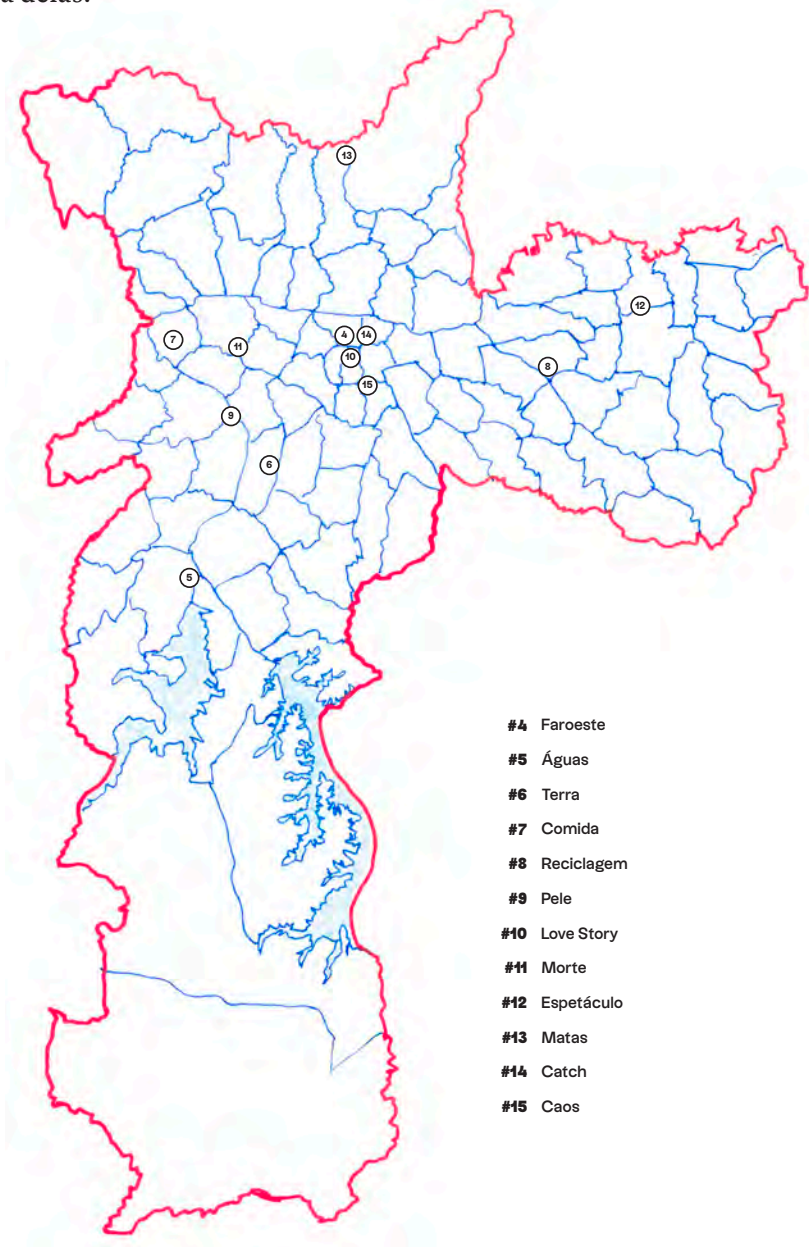
Meu desafio como iluminadora foi, a cada nova ocupação, preservar as sensações conquistadas desde a primeira imersão sem perder o que os novos contextos sugeriam. Considerar as particularidades que cada quadro/cena provoca, sem me fixar nas questões técnicas e estéticas. Como método, utilizei o repertório ganho, mantendo o enunciado geral em consonância com as novas concepções de cada grupo propositor da ocupação; com o que cada espaço arquitetônico podia oferecer; e com os aspectos políticos-sociais que os locais ocupados traziam de novo – determinando, assim, a escolha do tipo da fonte de luz, do posicionamento, da cor, das intensidades utilizadas em cada quadro/cena.

As doze ocupações realizadas pela cidade de São Paulo permitiram elaborar pensamentos de luz de uma maneira diferente do que costuma acontecer em uma temporada teatral. Não se tratava de adaptações do original, da estreia, pois não bastava simplesmente o trabalho de adaptar a luz, ou a confecção de um mapa de luz que serve para seguir e ser reproduzido; aqui, não cabia a repetição da forma, dos ângulos. Para cada nova ocupação, a maneira de iluminar foi plástica, moldável e única, apropriando-se dos materiais, das matérias e dos corpos – estímulos irresistíveis. Todavia, algumas decisões estéticas caminharam junto, tais como: um tipo de luz estranha ao local para o Quadro 1; a luz de cor amarela como a pele da personagem Shlink, presente nos Quadros 2 e 8; fontes de luz aparentes dentro dos Quadros 3 e 7, da família Garga; luzes coloridas nos Quadros 4 e 5; traduções para o amanhecer na passagem do Quadro 4 para o 5; o mistério das matas e do lago para os Quadros 6 e 10.

Fazer uso da luz como expressão do pensamento não diz respeito a ter uma ideia, e sim a encontrar uma maneira de expressá-la. Trata-se de executar possibilidades, sentidos ou pensamentos da luz que se dão no encontro. É preciso estar atenta aos *insights* e acasos que a experiência deixa no imaginário, que emergem da coexistência dos contextos, do equilíbrio entre as fronteiras da ficção e da realidade, das formas encontradas e da incorporação das partes. A quadra esportiva e Bertolt Brecht; o Bar do Dário alterado, mas ainda o mesmo bar que os moradores da comunidade do Coliseu frequentam, porém, agora, também habitado por Brecht.

Para dar conta, foi preciso uma organização do trabalho. Visitas técnicas acontecem para poder antecipar estruturas. Para a luz, tentei criar um centro de gravidade a partir de esquemas que, em vez de uma planta de implantação, podiam flutuar a cada nova ocupação. O formato não estava preso a um mapa, ou equipamento de luz, o princípio continuava a ser se apropriar do que já existia, fazer da precariedade encontrada potência, usando o mínimo de fontes de luz externas ao local – e as que usávamos poderiam coexistir sem a presença da peça e suas personagens. Manipular os recursos encontrados, como disparadores para iluminar a cena, encontrando as soluções em coletivo. A pesquisa nunca parou, e o resultado aconteceu ao mesmo tempo que buscávamos respostas sobre como encarar as situações singulares de cada espaço. As decisões sobre a forma de iluminar se deram sempre na hora de ocuparmos.

A luz, ali, nunca foi trabalhada encerrada sobre si mesma. Após cada ocupação, realizou-se uma revisão, tornando-se parte do processo, do método. Uma subestrutura foi criada constituída por um esquema base, sobre o qual nos apoiávamos, e um conjunto de fontes de luz, utilizado várias vezes de maneira que pudesse operar sempre sobre uma nova forma, uma nova relação com o ambiente. O trabalho andou junto com o pensamento, trazendo algo a mais a cada ocupação, se constituindo no processo de feitura de cada uma delas.







### 3.1 OCUPAÇÃO #4 FAROESTE

Zona central – bairro da Luz. Espaços ocupados: Teatro Pessoal do Faroeeste, Teatro de Contêiner Mungunzá, lanchonete Monte Sinai e as ruas do entorno – rua do Triunfo, rua dos Gusmões e rua dos Protestantes. 21 e 22 de janeiro de 2017, às 18 e 19 horas – horário de verão.

Estamos de volta ao Teatro Pessoal do Faroeeste, no bairro da Luz, onde aconteceu a imersão cinco – Quadro 5 – Um hotel chinês. O entorno do edifício onde a cena se desenvolve apresenta um caráter fortemente desumanizado, marcado pela presença do crack, pela realidade insalubre das vidas e dos prédios ali presentes, abandonados. Uma espécie de ilha esquecida e invisibilizada, em meio à gentrificação e especulação imobiliária da região central de São Paulo. Durante a pesquisa do Quadro 5, toda a equipe imergiu nas ruas da Cracolândia, vivência que mudou nossa percepção sobre estar na cidade. A partir daqui, conduzimos essa nova percepção a todas as ocupações posteriores, que, por sua vez, trouxeram-nos novas aberturas, sendo estas simultaneamente os meios e os fins das próprias ocupações.



O princípio da luz aqui, como em todas as ocupações, é explorar e se apropriar dos elementos disponíveis em cada espaço visitado.



A pergunta que me norteia na Ocupação #4, pensando a luz para as ocupações, é: como ocupar o Teatro Pessoal do Faroeste e o Teatro de Contêiner Mungunzá, as ruas que os ligam? O negócio do comerciante C. Shlink, aqui no (#4) Faroeste, é a fabricação do *crack*, a moeda local.

O Teatro Pessoal do Faroeste oferece basicamente refletores tipo Fresnel, PC e lâmpadas Par 64, que chamarei de material convencional à cena, por carregar um histórico dentro da iluminação cênica. Para facilitar o processo de análise, distinguirei as diversas fontes de luz durante o trabalho. As outras fontes de luz que o teatro, enquanto edifício, oferece são: luzes de serviço das salas compostas por lâmpadas mistas e fluorescentes; lustres que servem para decorar e iluminar o bar do teatro; luz natural que entra pelas janelas. A junção dessas fontes é parte constituinte dos cinco primeiros quadros que acontecem dentro do Teatro Pessoal do Faroeste. No Quadro 6, saímos à rua e, em frente ao teatro, utilizo faróis de carros, recurso descoberto na imersão nove, e fumaça vermelha, efeito experimentado na imersão seis.

Estamos no horário de verão, ainda existe um pouco de luz do sol, possibilitando nos situar e transitar pelas ruas do Triunfo, dos Protestantes e dos Gusmões, para chegar ao Teatro de Contêiner, onde transcorrem os Quadros 7 e 10 – seguindo o mesmo princípio de apropriação da luz. O Quadro 8 ocorre na esquina das ruas dos Protestantes e dos Gusmões, entre o Teatro de Contêiner Mungunzá e a lanchonete Monte Sinai, que ocupamos depois no Quadro 9.

No primeiro dia, fazemos o caminho de retorno ao Teatro do Pessoal do Faroeste, cuja porta de entrada dá espaço para o Quadro 11. Esse Quadro foi suprimido das apresentações seguintes para uma melhor adaptação do espetáculo.

O público entra na sala principal do Teatro Pessoal do Faroeste. A sala está iluminada com os refletores tipo PC, sem divisão de espaço de plateia e cena.

Soa o gongo.





### **Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes**

---

O público está sentado nos dois lados do espaço, o palco é uma semiarena/corredor. A luz é feita com o material que o teatro oferece, e, conseqüentemente, o tipo de iluminação é quente, recortada e com uma característica teatral, no sentido de ser uma luz de cena realizada com quatro refletores tipo PC. A escolha desse material se deu pela qualidade de luz emitida, por conta do *band-door*, um acessório que possibilita limitar o raio da luz dividindo o espaço entre a cena e a plateia.

A luz fica estática, sem movimentos dentro da cena. A tentativa de gobo, usado no Sesc Pompeia para o momento do Taiti, não deu certo, o que fez com que abrissemos mão desse recurso através da luz. O único local onde realmente funcionou foi na Ocupação #3 Sesc Pompeia. Porém, continuamos a explorar outras possibilidades de tradução do momento Taiti dentro do Quadro 1 nas próximas ocupações, como veremos adiante.

Soa o gongo, fim do Quadro 1.





### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

Panelões amarelos iluminando o espaço. Uma luz bem forte, duas lâmpadas de vapor metálico de 1.000 W com gelatinas amarelas, nas extremidades da sala, iluminam tudo e todos com essa cor, que deixa a pele pálida, como a dos usuários do *crack*. O público está na mesma disposição do quadro anterior, mas agora não há delimitação da cena; a luz e os atores se movimentam e rompem o espaço, ocupando toda a sala principal. Abrimos as cortinas do fundo, da porta de vidro que dá acesso ao jardim, deixando a luz natural do dia entrar, ampliando o espaço da cena e revelando ainda mais o teatro.

Soa o gongo, fim do Quadro 2.



### **Quadro 3 - Casa da família Garga**

---

O público é convidado a se deslocar para o primeiro andar do prédio. Subimos a escada. A luz de cena é a de serviço do local, somada à luz natural que entra pelas janelas abertas. O público se espalha por esse espaço, não há centro de cena. Não há mudanças de luz. No fim da cena, o público volta para o térreo, para a sala principal do teatro.

Soa o gongo, fim do Quadro 3.



#### **Quadro 4 - Um hotel chinês**

O público volta à sala principal e se senta onde antes era o espaço da cena dos Quadros 1 e 2, no centro da passarela/palco. A plateia está de frente para o bar do teatro, que fica logo na entrada, ligando a rua à sala principal. Esta disposição permite ver o bar e o mezanino onde acontecem as ações. Globo de espelhos e luzes coloridas iluminam a primeira parte da cena, sendo a cor vermelha a principal cor. As cores variam com o ritmo dado pela música. Na segunda parte da cena, os lustres do próprio bar ficam acesos, e, no mezanino, onde fica o quarto na nossa narrativa, a luz é vermelha.

A passagem do Quadro 4 para o Quadro 5 se dá com a música e a abertura da porta de acesso à rua, permitindo à luz externa invadir o espaço.



### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

Os lustres do bar continuam acesos. No quarto-mezanino, uma mistura de luz azul soma-se ao vermelho da cena anterior. No final do quadro, os atores invadem o palco onde o público está sentado e a luz colorida abre-se para o espaço.

Soa o gongo, final do Quadro 5.





### **Quadro 6 - Lago Michigan**

---

O público sai da sala da sala principal, passa pelo bar e chega à rua. Realizamos a cena em frente à entrada do teatro. Estamos no final do dia, o céu ainda está iluminado. Esse é um dado importante, pois a luz do dia, nas ocupações, faz parte do desenho da luz. Com vistas à criação de um plano de luz/ação, posicionamos um carro no começo da rua e acendemos os faróis, representando a luz do lago. Na descrição da cena, é noite, e, quando a personagem Manky procura Marie, ele carrega uma tocha que solta fumaça vermelha, escurecendo o final da tarde e trazendo à mudança de cena uma névoa e cheiro de pólvora.

Fim do Quadro 6.



#### Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga

Ao final do Quadro 6, o público é convidado a caminhar pela rua do Triunfo até a esquina da rua dos Gusmões com a rua dos Protestantes, onde fica a praça ocupada pelo Teatro de Contêiner Mungunzá. O espaço, recém-inaugurado na época, é feito de contêineres e de vidro, aberto para o bairro. A luz do dia está quase no fim, mas ainda é possível ver tudo com clareza: o bairro em mau estado; a mistura de pessoas que moram lá com os usuários de *crack*; a sujeira que o poder público deixa acumular; prédios abandonados, degradados, edifícios tombados pelo patrimônio histórico, sem cuidado; São Paulo apagando sua memória... Seres humanos virados bichos... Toda uma imagem de violência impressa nas narrativas públicas das ruas da Cracolândia. Como ainda é dia, a plateia se sente segura para andar em bando por essas ruas estigmatizadas.

Após esse pequeno percurso/deriva, chegamos no Teatro de Contêiner. O público entra e ocupa o centro do espaço - normalmente reservado para o palco -, e os atores ocupam as laterais, escadas e o primeiro andar - espaço previsto para a plateia.

Seguindo o conceito de se apropriar do que cada local oferece, a iluminação da cena foi feita com lâmpadas fluorescentes - caixas de madeiras com seis lâmpadas tubulares cada, utilizadas em um dos espetáculos da Cia Mungunzá que estava em cartaz. Já em cena, a música rolando e a festa de casamento tem clima de enterro. Para dar esse ar estranho da cena, que faz parte do repertório da luz desse casamento, colocamos filtros CTO na frente das tubulares e as posicionamos no chão, iluminando de baixo para cima.

Soa o gongo, fim do Quadro 7.



#### **Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

Vamos para fora do Contêiner, e a cena é feita na rua, na esquina das ruas dos Gusmões e dos Protestantes. Shlink está de pé, em cima de um tambor, o mesmo objeto cênico que usamos para fabricar as pedras de *crack* durante o Quadro 2. A luz que ilumina é a do poste localizado bem acima da sua cabeça, a rua está exposta e apresenta o contraste de realidades.

Fim do Quadro 8.

O público é deslocado para o bar localizado na esquina oposta ao Teatro de Contêiner.





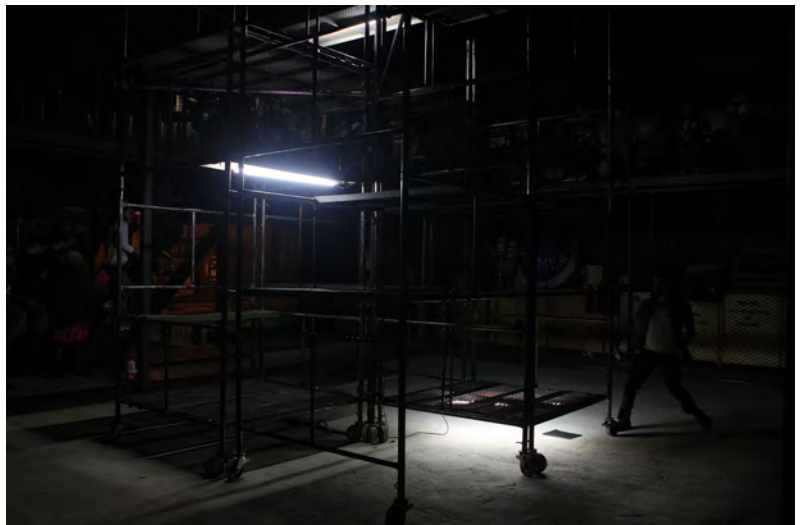
### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

---

A cena é feita dentro da lanchonete Monte Sinai, na mesma esquina do Quadro 8, mas do lado oposto da rua. Não há alteração da luz do local, deixo as fluorescentes brancas acesas, assim como a televisão. O bar está aberto, funcionando como em um dia comum, o público aproveita e consome normalmente conforme vai transcorrendo a cena, afinal, estamos em um bar. No fim da cena, a personagem Shlink foge com Garga, vamos atrás deles e entramos novamente no Teatro de Contêiner.

Fim do Quadro 9.





#### **Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

Ao entrar novamente na sala do Teatro de Contêiner, no centro do espaço está montado um andaime. O público vai ocupando as laterais do teatro, invertendo as posições da cena anteriormente apresentada no espaço. Luzes tubulares LED estão escondidas na estrutura do andaime, sendo a luz da cena. É um tipo de iluminação que não permite ver todos os detalhes da cena, produzindo um claro-escuro na sala por meio das sombras provocadas pela estrutura cenográfica. Em determinado momento, a personagem Marie entra trazendo a lua. Essa entrada altera a luz da sala, que de escura passa a ser clara. A fonte de luz escolhida para esse efeito é um balão de luz utilizado em filmagens. Este equipamento produz uma luz suave, clara e ampla.

Blecaute.





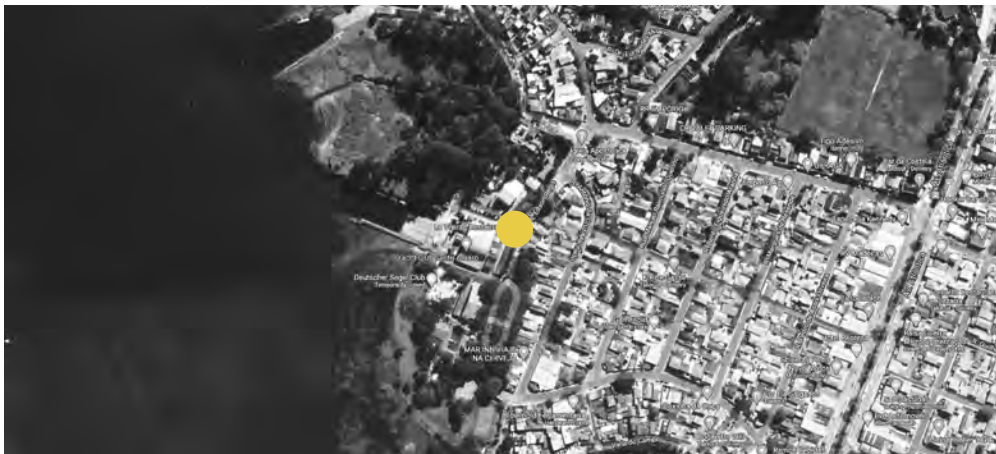


### 3.2 OCUPAÇÃO #5 ÁGUAS

Zona Sul – Represa de Guarapiranga. Espaço ocupado: Yacht Clube de Santo Amaro (YCSA). 4 e 5 de fevereiro de 2017, às 18 horas – horário de verão.

Chegamos ao Yacht Club de Santo Amaro (YCSA) com a memória das 23 apresentações no Sesc Pompeia ainda presente no corpo, somando-se à intensidade e às descobertas feitas na Ocupação #4 Faroeste. Sentimos na pele a dificuldade de nos abriremos para um novo lugar; nos deparamos com a distância entre o pensamento e a ação, as contradições da repetição e, principalmente, nos questionamos sobre o que é estar *em obras*.

Esse projeto exige de cada artista um comprometimento com o coletivo, sendo, cada indivíduo peça fundamental para o funcionamento das propostas realizadas. Exige um tipo de organização que abarque uma estreia a cada 15 dias e a produção de novos conceitos. Não se trata de adaptar a luz original para iluminar cada espetáculo. Compreende se envolver, acreditar e respeitar os artistas que estão propondo novos olhares para a leitura da peça, a partir do contato com a realidade de cada local. Esse comprometimento é a união para a experiência coletiva, o campo de força da criação, que atua juntamente com o texto de B. Brecht e o contexto presente.



Fonte: Google maps

Estamos na beira da Represa de Guarapiranga, onde ocorreu a imersão do Quadro 6. A experiência do processo investigativo, que aconteceu durante a madrugada, deixou muitas marcas e impressões – para vários de nós, a transposição do Lago Michigan para São Paulo. O encontro entre a natureza e o meio urbano foi algo especial, nos tirou do cotidiano e das nossas referências de cidade. O céu tingido pelas luzes da cidade, presente na beira da represa, revela a metrópole paulistana dentro da natureza.

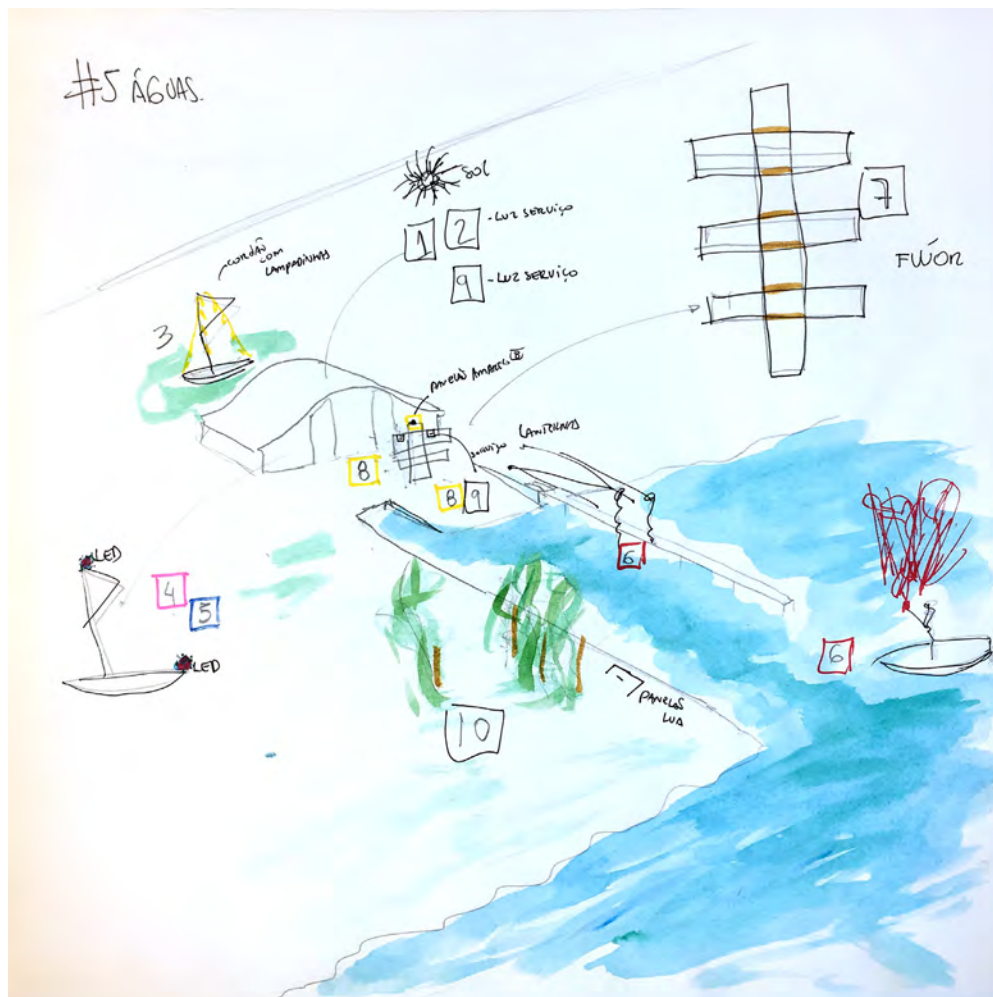
Um denominador comum para todas as fases do projeto *em obras* foi o fato de cada etapa contar com as memórias das imersões somadas ao repertório adquirido a cada nova ocupação, modificando, dessa forma, meu modo de pensar e agir na construção da luz. Isso me permitiu, muitas vezes, chegar ao espaço sem soluções técnicas fixas; tentamos, na medida do possível, realizar visitas técnicas e, quando isso não foi viável, houve um esforço em obter o máximo de informação sobre a estrutura do local. A pré-produção da luz, muitas vezes, consistia em juntar todas as possibilidades reais de execução que cada espaço permitia e em decidir na hora o que seria usado em cada um deles.

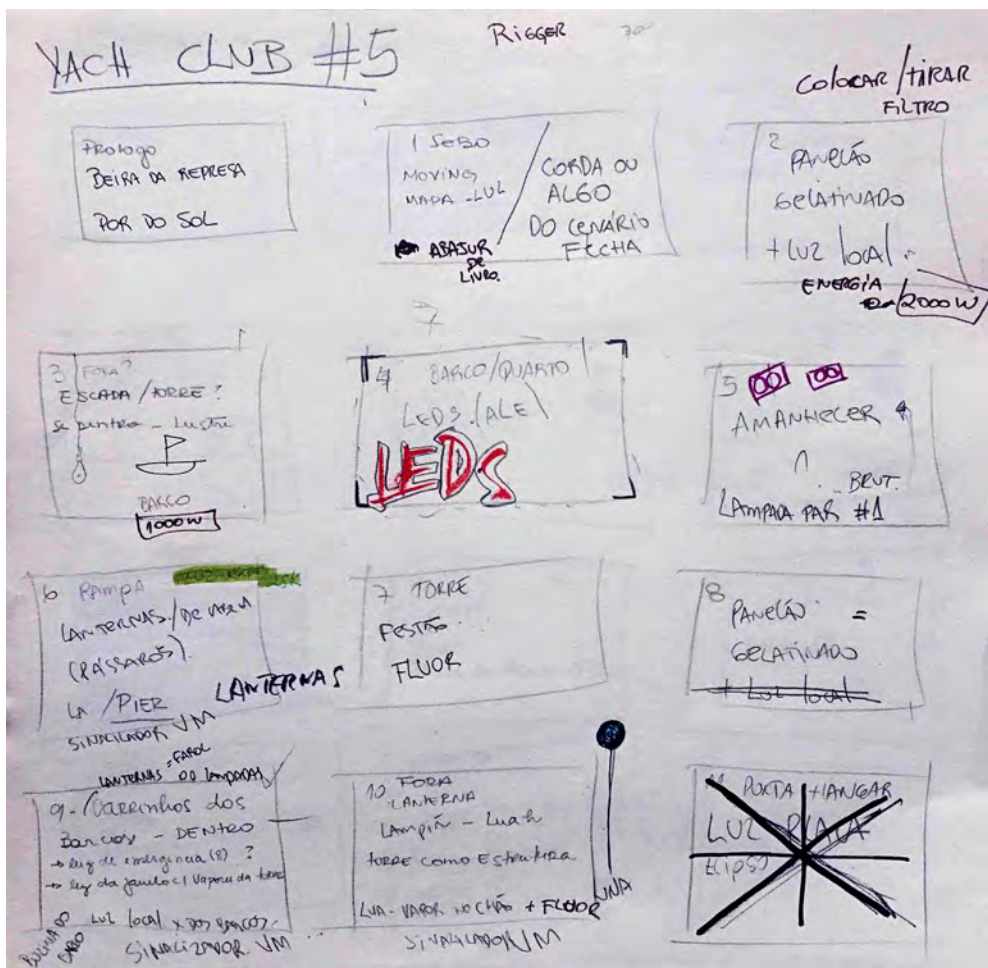


O artista Renato Banti foi nosso diretor de cena. Destaco aqui a importância de um projeto coletivo, na qual todos colaboram para que o trabalho aconteça.

Nessa ocupação especificamente, uma visita técnica por parte da equipe de luz não foi viável. Mas nosso diretor de cena<sup>2</sup> fez o levantamento técnico dos locais que seriam usados para a encenação. Já conhecíamos o clube, e, de alguma forma, as sensações daquele local estavam dentro do nosso repertório. Portanto, a decisão de como e quais luzes usar foi a somatória dessa memória, as informações técnicas e estruturais, e a proposta desenvolvida pela equipe responsável.

O local escolhido é um clube de veleiros, no qual ocorre uma vida social durante o dia, sobretudo nas águas, permanecendo fechado à noite. Ocupamos o hangar deste clube, onde os barcos são guardados. Trata-se de um galpão, com um pé-direito bem alto e muita presença de luz natural; ocupamos também os espaços externos próximos ao galpão, a rampa de acesso dos barcos à represa e parte de um jardim-floresta, um pouco mais afastado do hangar.





Foi nesse momento que o uso da luz natural se tornou um recurso dramático e ferramenta indispensável ao projeto de iluminação, valendo-se tanto da luz do dia como da mudança para a noite. O lusco-fusco – momento do pôr do sol que provoca mudanças nas cores e na intensidade das luzes, alterando nossa percepção espacial – passa a ser fundamental nesta e em outras ocupações, nas quais nos apresentamos em parte ao ar livre.

O aproveitamento do horário de verão e o uso da curva da luz a favor do roteiro de forma cada vez mais precisa conduz à escolha de começar a peça um pouco mais cedo do que o horário habitual nas salas de teatro. Conforme a trama se desenvolve e a noite cai, do mesmo modo que no teatro grego, em que a tragédia se encerrava à noite, o público experimenta a sensação da escuridão noturna tomando conta de tudo e de todos. Não há separação entre palco e plateia. Todos os corpos estão presentes no mesmo espaço-tempo.

Outro artifício recuperado nesta ocupação é o uso das fumaças coloridas e de outros efeitos, como fogos de artifício, chuva de papéis prateados e rojão. Esses efeitos nasceram durante a imersão nesse local. A fumaça vermelha em forma de tocha virou o símbolo usado por Pat Manky para, mesmo de dia, sinalizar que é noite profunda, em referência ao uso do fogo no teatro grego, que significava que era noite em cena<sup>3</sup>.

O público se encontra no restaurante do clube e, chegado o horário, é conduzido pelos atores em seu estado bicho<sup>4</sup> até o hangar.

3

“Em alguns casos, porém, era recurso usado para designar noite e escuridão. É bem significativo que à noite o fogo sirva para iluminar a cena, que necessita ser vista, independente de qualquer indicação de tempo e espaço no âmbito da ficção; mas ao contrário, um ator que porta uma tocha em plena luz do dia, representa uma personagem que necessita do fogo para ver, portanto encontra-se, na ficção, em meio à escuridão à noite ou em local escuro, como uma caverna ou uma floresta fechada” (Forjaz, 2008, p. 23).

4

Os atores, como parte da pesquisa de construção das personagens, buscaram se relacionar com um animal e adotar sua postura. É o que chamamos de bicho de cada personagem/ator.





### **Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes**

A cena acontece à luz natural do dia, sem interferências de fontes de luz artificiais. A tradução da luz fechada concebida para essa cena é feita pela cenografia, com livros empilhados fechando um quadrado, emoldurando a cena.

Fim do Quadro 1.



### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

Luz do dia e luz de serviço do galpão. A luz de serviço, quando acesa, não faz a menor diferença no espaço. Mas quando Garga manda parar as máquinas, e ouvimos o barulho do disjuntor da luz se apagando, algo acontece no nível da percepção que muda o estado do espaço. Não é só visual: é o som da luz se apagando, movimento de luz traduzido em percepção sonora.

Fim do Quadro 2.





### Quadro 3 - Casa da família Garga

---

O público é deslocado para o gramado nos fundos do hangar. Lá está a família Garga em um barco abandonado, suspenso fora da água, onde instalamos um fio com lâmpadas incandescentes. Uma casa-barco. A luz do dia não deixa perceber as luzes das lâmpadas, que justificam sua existência no conceito *casa da família*, traduzindo mais a sensação visual do que funcionando como iluminação da cena.

Fim do Quadro 3.





#### **Quadro 4 - Um hotel chinês**

Voltamos ao hangar. Temos alguns barcos com refletores Par LED coloridas instaladas nas proas e popas dentro da área da cena. A luz do dia está amena e permite um jogo entre a fonte natural e a artificial posta. As luzes coloridas aparecem, assim como as lâmpadas do espaço, ampliando ainda mais o ambiente, e sugerindo que estamos em outro cenário. O fato de a iluminação artificial estar presente muda completamente o local em relação aos Quadros 1 e 2. O Quadro 4 mantém as cores saturadas e a divisão entre o bar do hotel, que acontecia no chão em frente aos barcos cenográficos, e o quarto, localizado em um desses barcos.

A passagem do Quadro 4 para o Quadro 5, o amanhecer, é realizada com refletores tipo Minibrute na porta do hangar.



### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

Nessa ocupação, a proposta é cortar ou fundir ainda mais os Quadros 4 e 5. As lâmpadas incandescentes no entorno do hangar são acesas, ampliando o espaço. Os refletores Par LED nas proas e popas dos veleiros iluminam a cena, ficando cada vez mais presentes, em razão da luz natural ser cada vez menor. As cores ganham um tom menos saturado que na cena anterior.

Soa o gongo, fim do Quadro 5.







## Quadro 6 - Lago Michigan

O YCSA foi o nascimento desse quadro. Aqui fizemos a investigação desta cena, tivemos as primeiras impressões, imagens e construções. Passamos o dia nas águas da Represa Billings e a noite na margem da Represa Guarapiranga. A imagem do céu aceso ficou na memória, levando à escolha do horário da peça, de forma que o Quadro 6 acontecesse no lusco-fusco, nesse momento em que não é dia nem noite, na troca das luzes, quando os detalhes desaparecem e se transformam em massas escuras no horizonte. Onde antes víamos a mata na montanha, agora vemos uma forma negra, contrastando com o azul-escuro e a claridade que resta; nossos olhos se enganam conforme a luz vai baixando. Luz fugidia. Olhos que se movimentam sem que percebamos.

Inauguramos as lanternas, a fumaça e a noite externa da peça. Marie dança no píer, com o céu azul profundo de fundo, Shlink junto a ela, ambos iluminados por lanternas, cada qual com uma temperatura de cor diferente. Apenas um brilho, para não perdermos os atores na suspensão da luz do lusco-fusco. Manky chega de barco: é um brilho vermelho chegando pelas águas prateadas e espelhadas do entardecer. Vemos e não vemos a personagem. Ele chega e parte em um barco. O blecaute de final de cena é a tocha vermelha mergulhada na água, se apagando. Voltam Marie e Shlink, iluminados por lanternas. Como a mudança de luz é rápida, mas sutil, percebemos um pouco mais o contraste entre o claro e o escuro, focando gradativamente os atores, sem perder a paisagem que nos cerca.

Fim do Quadro 6.











### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

A mobília nova do Quadro 7 se traduz em uma imensa estrutura metálica com quatro andares. A família sai do barco abandonado, indo para a torre de vigilância. Os atores se espalham pelos andares, se relacionando com o espaço. Lâmpadas tubulares LED, instaladas de forma integrada à estrutura, emolduram os corpos com luz fria.

Fim do Quadro 7.





#### **Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

---

O público se desloca para a parte de trás da torre. Suspensa no andaime-torre da família, entre a torre e o hangar, um painel com uma lâmpada de vapor metálico e um filtro amarelo ilumina o espaço. A personagem homem da mídia chega em um trator com os faróis acesos. Fim do Quadro 8, a luz amarela se apaga. No domingo, deslocamos a cena para a frente da torre e mantivemos a mesma iluminação, apenas reposicionando o refletor.





### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

A cena acontece em dois lugares diferentes, um a cada dia. Em ambas as experiências, a iluminação é a luz do local, a mais aberta, clara e nua possível. No primeiro dia, dentro do hangar, usamos as luzes industriais já instaladas no teto, a luz de serviço local. Já no segundo dia, na rampa, utilizamos a luz de serviço instalada na torre pelo clube, também industrial, de cor fria e dura.



#### **Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

Já é noite escura quando chegamos aqui. O público é deslocado da frente do hangar para um canto do clube onde existe uma pequena floresta. Algumas lâmpadas tubulares LED foram instaladas nos troncos das árvores. Uma retomada em maior escala do que foi a imersão no Parque da Cantareira, com luzes espalhadas na mata. A luz da lua é um painelão com lâmpada de vapor HQI que acende com a chegada de Marie e clareia tudo, dando uma sombra dura e ao mesmo tempo uma profundidade esquisita à mata.

Os linchadores chegam portando fumaças coloridas, de cores escuras, criando uma névoa pesada, visível no ar, um cheiro forte de pólvora misturado à natureza, ao ar livre, trazendo uma onda de mistério que funciona naquele contexto - e resgata uma ideia que nasceu na imersão seis, no YCSA, mas que não deu certo na época por estar muito escuro. Aqui temos a luz artificial, que chamamos de efeito lua, que nos permite sentir e ver as nuvens coloridas. Poucas vezes alcançamos essa qualidade de mistério para o final dessa cena.









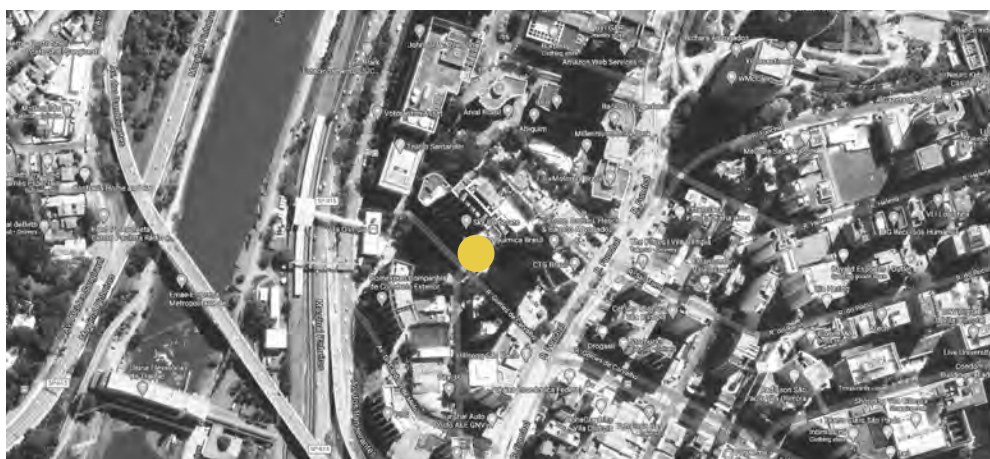


### 3.3. OCUPAÇÃO #6 TERRAS

Zona Sul – Vila Olímpia. Espaço ocupado: favela do Coliseu, entrada pela rua Coliseu. 18 e 19 de fevereiro de 2017, às 19 e 18 horas – horário de verão.

A rua Coliseu é uma travessa da rua Funchal. Estreita e sem saída, tem como vizinho de fundos o glamoroso shopping JK Iguatemi, além de diversos prédios envidraçados de alto padrão em seu entorno. As mudanças socioeconômicas que ocorreram no bairro nas últimas décadas intensificaram ainda mais o isolamento dos moradores da favela do Coliseu, junto à pressão da especulação imobiliária e do processo de gentrificação.

A comunidade, instalada na região há mais de 50 anos, fica escondida entre as novas torres construídas nesses últimos anos. Uma base móvel da Polícia Militar tornou-se fixa no início da rua Coliseu, atuando como um porteiro de entrada e saída da favela, representando a separação entre dois mundos distintos. O bairro, que por décadas foi acessível aos moradores da favela, agora possui barreiras, ainda que invisíveis.



Fonte: Google maps

Existem seis bares ao longo da única via que cruza a favela. Há ainda duas igrejas evangélicas, um barbeiro, uma oficina, um mercadinho, um terreno grande e murado, no qual há apenas uma casa, e um barraco que mais parece uma casa na árvore. Nos estreitos e úmidos becos presentes, há farmácias, vendinhas, cabeleireiros e muitas famílias. São 988 pessoas morando na comunidade. Há ainda o Centro Comunitário Coliseu, também conhecido como Sede, coordenado por Rosana e Cecília, que, com dona Regina, Ricardo, dona Amazina, dona Graça, Erick, Dario, o pessoal do Olímpicos FC, Danilo, seu Jarbinhas, Erick, Ianka, seu Raimundo, pastor Luciano, todas as crianças e tantos outros, nos receberam com muita abertura e diálogo, possibilitando nossa coexistência durante esses dias, em uma troca artística e humana que fez nosso trabalho ganhar sentido.

Nesta ocupação, ficou claro que em cada um desses universos, desses bairros, existem microrrelações particulares de poder. A cidade de São Paulo apresentava, mais uma vez, de forma aguda, suas complexidades e contradições. No cruzamento com o texto, a questão da luta foi se atualizando crescentemente nessas relações. Se no original os negócios do empresário C. Schilink é a madeira, em #4 Faroeste, é o controle do tráfico de *crack* e o processo de ocupar as ruas da cidade, em #5 Águas, o acesso à água. Aqui é o uso da terra.



A peça e a luz foram totalmente integradas à paisagem da comunidade do Coliseu. O cotidiano de quem vive lá parecia fazer parte do espetáculo. As fontes luminosas alteraram delicadamente os espaços por onde passamos, mas sem descaracterizar cada uma dessas casas, becos e demolições.

A favela do Coliseu foi o primeiro lugar onde a comunidade integrou-se ao espetáculo; afinal, ocupamos efetivamente o quintal deles. Na Ocupação #4 Faroeste, ainda estávamos dentro de teatros, ocupando as ruas e os elementos encontrados entre um teatro e outro. Na Ocupação #5 Águas, nos apropriamos do espaço, revivendo muito do que foi a madrugada que passamos lá durante a imersão. Em ambos os casos, o público veio até nós, salvo alguns transeuntes das ruas do bairro da Luz, resultando assim, em duas experiências bem distintas de ocupação.

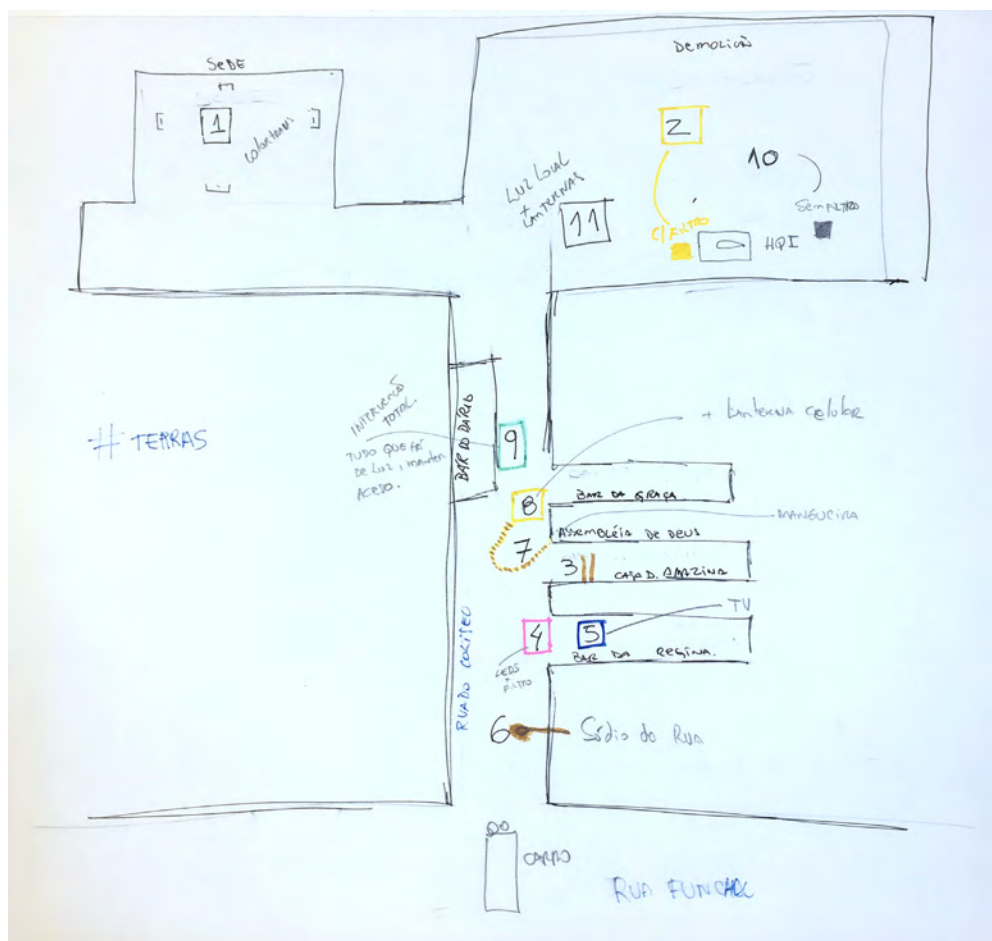
Na comunidade do Coliseu, por sua vez, não houve uma imersão. Em vez disso, houve a leitura de uma cena, durante a visita de planejamento da pesquisa para as imersões. Na Ocupação #6 Terras, chegamos à comunidade do Coliseu com a memória de uma passagem rápida, mas, ainda assim, lembrávamos da abertura e do acolhimento das pessoas do local. Esse acolhimento aconteceu novamente; as pessoas da comunidade abriram suas casas e seus comércios para o grupo, experiência que trouxe questões que culminaram numa abertura de sentidos do texto e do nosso propósito em relação ao que estávamos fazendo.



Do ponto de vista da luz, nesta ocupação, adquirimos uma maior propriedade sobre como criar cada ambiente a partir dos elementos existentes. Apesar dos desafios financeiros e estruturais, realizamos a ocupação sem impedimentos e amarras. A luz realizada no encontro com essa comunidade foi criada com uma liberdade ímpar. Com suas casas e comércios abertos, pude interferir de forma que era impossível saber o que pertencia à cena e o que pertencia aos espaços. Encontrar as soluções técnicas e estéticas de forma simples, pontual, mostrou que tudo era possível na construção da iluminação das cenas.

A partir de uma visita técnica feita à comunidade, o desejo de que a luz fosse incorporada o máximo possível foi o guia. Com exceção do Quadro 1, que tem a ideia de assumirmos a teatralidade independentemente do local, os demais quadros foram totalmente incorporados ao espaço, com pequenas interferências de luzes, algumas nada óbvias, que pareciam fazer parte do lugar, como um carro estacionado propositadamente na entrada da comunidade para fazer a luz do lago.

O pôr do sol foi novamente um fator crucial na escolha do horário para iniciar a peça. Levou-se em consideração o maior aproveitamento da luz do dia e a ideia de que a transição do dia para a noite, momento em que nossos olhos ficam confusos, continuasse a ocorrer no Quadro 6.







### **Prólogo**

---

O bar da dona Regina, logo na entrada da comunidade, é o ponto de encontro para a recepção do público. Luz do dia. Prólogo narrado pela líder comunitária do movimento Sou Coliseu, Regina Santos. Uma vez terminada a leitura, o público é conduzido pela única rua existente, passando por todas as casas e demolições, pela vida das pessoas, até chegar ao fundo da comunidade, no Centro Comunitário do Coliseu, conhecido como Sede.

### **Quadro 1 – Sebo de livros de C. Maynes**

---

Luz quente feita com quatro refletores tipo colortran e, na medida do possível, delimitada. O centro comunitário do Coliseu, localizado nos fundos da favela, conta com um pátio coberto. Encenamos o primeiro quadro da peça ali, com o público sentado em torno da cena fechando uma arena. A luz do dia chegava muito pálida. Usamos os refletores tipo colortrons com o propósito de criar uma luz teatral, no sentido de nos localizar espacialmente em um teatro, sugerindo o início de um espetáculo, para, aos poucos, entrarmos e nos misturarmos à vida dos moradores.

Ao fim da cena, as luzes se apagam e o público é convidado a se deslocar para a área onde se encontra uma série de barracos demolidos, uma clareira cheia de destroços.



### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

O público vai até a área de demolição dos barracos e lá se espalha. A luz é feita a partir de uma única fonte, um panelão de lâmpada de mercúrio com filtro amarelo. Estamos com a luz do dia, e esta luz, pelo horário, provoca uma sombra azul em contraste com a luz artificial amarela, dando um aspecto de profundidade e magia para essa cena. As cores que predominam nesse espaço são o cinza e o terra. A imagem dos escombros é de terra arrasada.



### **Quadro 3 - Casa da família Garga**

O público se desloca pela rua principal até a frente da casa da dona Amazina. A luz é feita com algumas lâmpadas tubulares LED instaladas na rua, na fachada/laje e em cantos da casa onde ocorre a cena. Ainda há um pouco de luz do entardecer.





#### **Quadro 4 - Um hotel chinês**

---

Ao final do Quadro 3, andamos mais um pouco pela rua principal em direção à entrada da favela, até o bar da dona Regina. Lá, o público senta-se de frente para o bar e assiste a cena como em um cinema, a parte do quarto é transmitida pela televisão do bar. A luz é composta por filtros coloridos, alterando a iluminação do local, e alguns refletores Par LED instalados do lado de fora, iluminando a cena exterior. Mantivemos o conceito de iluminar com cores saturadas.

#### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

O quarto, localizado no primeiro andar do bar, é transmitido ao vivo pela televisão. A luz exterior é a mesma da anterior, porém com a cor um pouco menos saturada.





#### Quadro 6 - Lago Michigan

Caminhamos até a entrada da favela. Já é quase noite, e a iluminação pública está acesa. A luz da cena é a lâmpada de sódio do poste localizado na entrada da comunidade. Usamos máquina de fumaça e o farol de um carro estacionado ao longe como contraluz para ofuscar os olhos do público e, conseqüentemente, escurecer a cena. Manky entra com um refletor tipo *loco light* no lugar da fumaça vermelha, recuperando um recurso já utilizado em lugares fechados.



### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

---

A cena acontece na porta da igreja. No interior, não há intervenção de luz, apenas as fluorescentes preexistentes acesas. Do lado de fora, instalamos uma mangueira luminosa que liga a igreja ao bar da dona Graça, onde acontece a festa propriamente dita. A partir desse quadro, a iluminação pública e das casas se faz presente e constitui a camada de fundo da iluminação do espetáculo. Já não há mais presença da luz natural.



---

**Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

A cena acontece na rua principal, em frente ao bar da dona Graça. A luz é feita com lanternas comuns e dos celulares, além da mangueira luminosa que vai da igreja e atravessa a rua até o bar.





### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

No bar do Dário, a intervenção de luz foi maior, embora totalmente integrada à que já existia no local. Ligamos todas as máquinas que emitem luz, tais como fliperamas, trocamos as lâmpadas comuns por lâmpadas coloridas, lâmpadas “malucas” que giram cores pelo espaço, e fita LED na cor verde. Na rua, em frente ao bar, colocamos um filtro colorido na iluminação pública.



### **Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

Voltamos aos escombros do Quadro 2. A luz é feita por lâmpadas tubulares LED escondidas na demolição, sem que as fontes sejam visíveis, apenas a luz que passa pelas frestas. Não conseguimos ver direito, há muitas sombras e feixes de luzes. Quando a personagem Marie entra trazendo a lua, a luz é feita com uma lâmpada branca de mercúrio, o mesmo painel utilizado anteriormente, só que agora sem o filtro amarelo. Os linchadores entram com fumaças coloridas e portam pequenas luzes dentro das máscaras que cobrem seus rostos.



#### **Quadro 11 - Escritório particular do finado C. Shlink**

---

O final do Quadro 10 e o início do 11, são marcada pela chegada de um ator que começa a remover o público para fora da área dos escombros, passando uma fita zebraada, fechando o espaço. Ele traz uma placa com o dizer “VENDE-SE”. Utilizamos a luz da própria rua e de lanternas que iluminam algumas personagens.













### 3.4 OCUPAÇÃO #7 COMIDA

Zona Oeste – Vila Leopoldina – Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (CEAGESP). Espaço ocupado: galpão do Sindicato dos Carregadores Autônomos em Centrais de Abastecimento no Estado de São Paulo (SINDICAR). 3 e 4 de março de 2017, às 18 horas – horário de verão.

Cada ocupação é um estímulo diferente. É difícil, se não impossível, seguir uma linha de raciocínio para descrevê-las, uma vez que cada uma delas apresentou desafios particulares. Nesse sentido, à semelhança do que se deu no projeto da pesquisa de campo, não houve pragmatismo no campo da criação, embora o tenha havido no campo da organização. Nas ocupações, havia uma planilha orçamentária compartilhada que era controlada junto à produção. Essa planilha nos conferia os limites orçamentários que, naturalmente, guiavam as escolhas técnico-artísticas da luz. Mantendo esse controle do orçamento, foi possível, em algumas ocupações, fazer uso dessa verba para utilizar refletores robóticos, que, normalmente, têm um custo alto.

As intervenções, conforme ganharam experiências, foram se aprimorando e ficando cada vez mais orgânicas e dinâmicas. Alterar o espaço, trabalhando com os materiais específicos de cada local, com o princípio de potencializar as sensações de cada quadro/cena, em diálogo com a concepção do espetáculo, firmou-se como máquina pensante para se produzir a luz. No caso do galpão do SINDICAR, espaço impactante e monumental, só nos restou dialogar com essa arquitetura, um enorme galpão com 5 mil carrinhos de madeira. E pensar que, em pleno século XXI, o transporte interno do maior centro de distribuição de alimentos da América Latina é feito por mãos humanas que puxam carrinhos com rodas de madeira. Um abalo no tempo que me fez decidir misturar fontes de luz, das mais *high-tech* às velas.

Vínhamos de uma sequência de locais que, pelas características espaciais, deram às ocupações uma linha de itinerância, levando-nos a descobrir, junto com o espetáculo, as ruas, os locais e seus habitantes. Encontramos o bairro na Ocupação #4 Faroeste, a natureza das águas na #5 Águas e a vida pulsante e resiliente da favela do Coliseu na #6 Terras. Para a iluminação, apropriar-se das fontes de luz naturais e artificiais de cada local mostrava-se parte fundamental e óbvia do processo.

No SINDICAR, havia claraboias que permitiam a entrada da luz natural do dia, e algumas lâmpadas incandescentes espalhadas pelos corredores. Como o galpão nos levava para outros tempos, resolvi misturar tecnologias e usar luzes automatizadas ou multiparâmetros, como os *moving lights* e as Par LED RGBW, junto com refletores de lâmpadas halógenas, como Par 64. Tudo controlado a partir da mesa de iluminação – uso mais familiar ao sistema de iluminação –, centralizando o controle. Essa opção foi feita para limitar o espaço de cena.

Nas outras ocupações, havia vários controles da luz. Desde tomadas ligadas diretamente na fonte a interruptores, mesa de luz, utilização de fogos de artifícios, nos levando a uma dinâmica cuja operação nos obrigava a nos movimentar pelo espaço, junto com o público, muitas vezes nos dividindo entre a equipe para que certas luzes fossem acesas e apagadas no momento certo. Aqui, voltamos a experimentar um controle central, tal como no Sesc Pompeia. Em termos de estrutura, além do equipamento descrito espalhado no espaço, instalamos refletores nos carrinhos de madeiras utilizados pela cenografia.



“Esta denominação foi usada pela primeira vez por Philippe Madral como título do seu livro *Le Théâtre hors les murs*, Seuil, 1969, no qual se refere ao teatro criado fora dos muros da metrópole” (Perruchon, 2018, p. 11, tradução nossa).

A estrutura da ocupação se mostrou mais teatral, embora apropriando-se do local. Escolhemos uma parte desse galpão e o transformamos em espaço de representação cênica, embora todo o espaço do entorno fizesse parte, possibilitando perceber uma distinção do lugar da cena em relação ao todo.

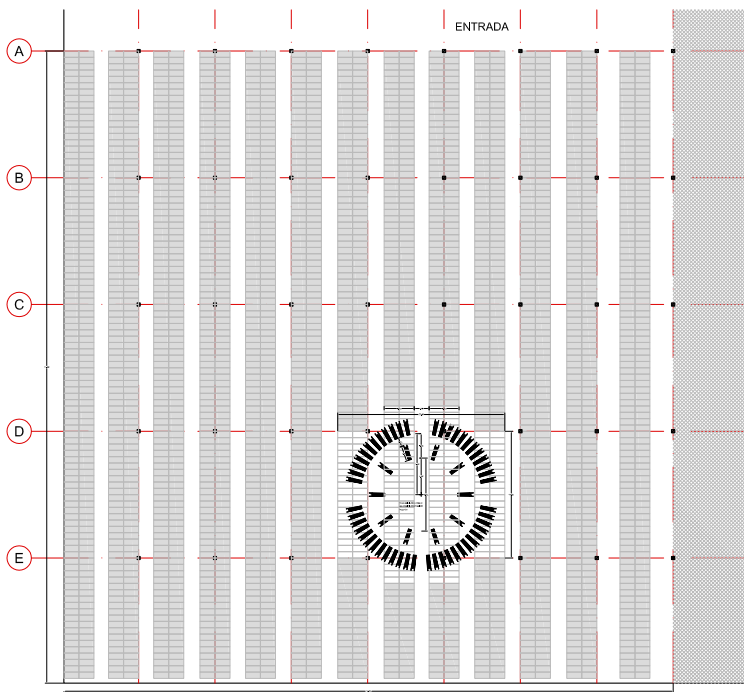
Foi instigante fazer o público passar pelo maior entreposto de alimentos da América Latina. Ao entrar nesse galpão, experimentava-se uma viagem no tempo realizada em pleno século XXI. Muitos sequer imaginavam a existência desse local, desses trabalhadores. Foi, sem dúvida, um ganho do projeto descobrir São Paulo e compartilhá-la com o público através dessa ação de fazer teatro *hors les murs*<sup>5</sup>.

O projeto de luz se apropriou do galpão por meio da utilização das lâmpadas incandescentes já existentes, de modo que o espaço esteve sempre presente. Apesar da ocupação ter transcorrido no final de semana, o CEAGESP estava em funcionamento, e os carregadores, ainda que em número reduzido, estavam trabalhando, o que limitou nossa autonomia para desligar toda a iluminação do galpão. Explorei este aspecto e escolhi somente dois momentos nos quais se apagava o entorno: os Quadros 6 e 10, à beira do Lago Michigan.

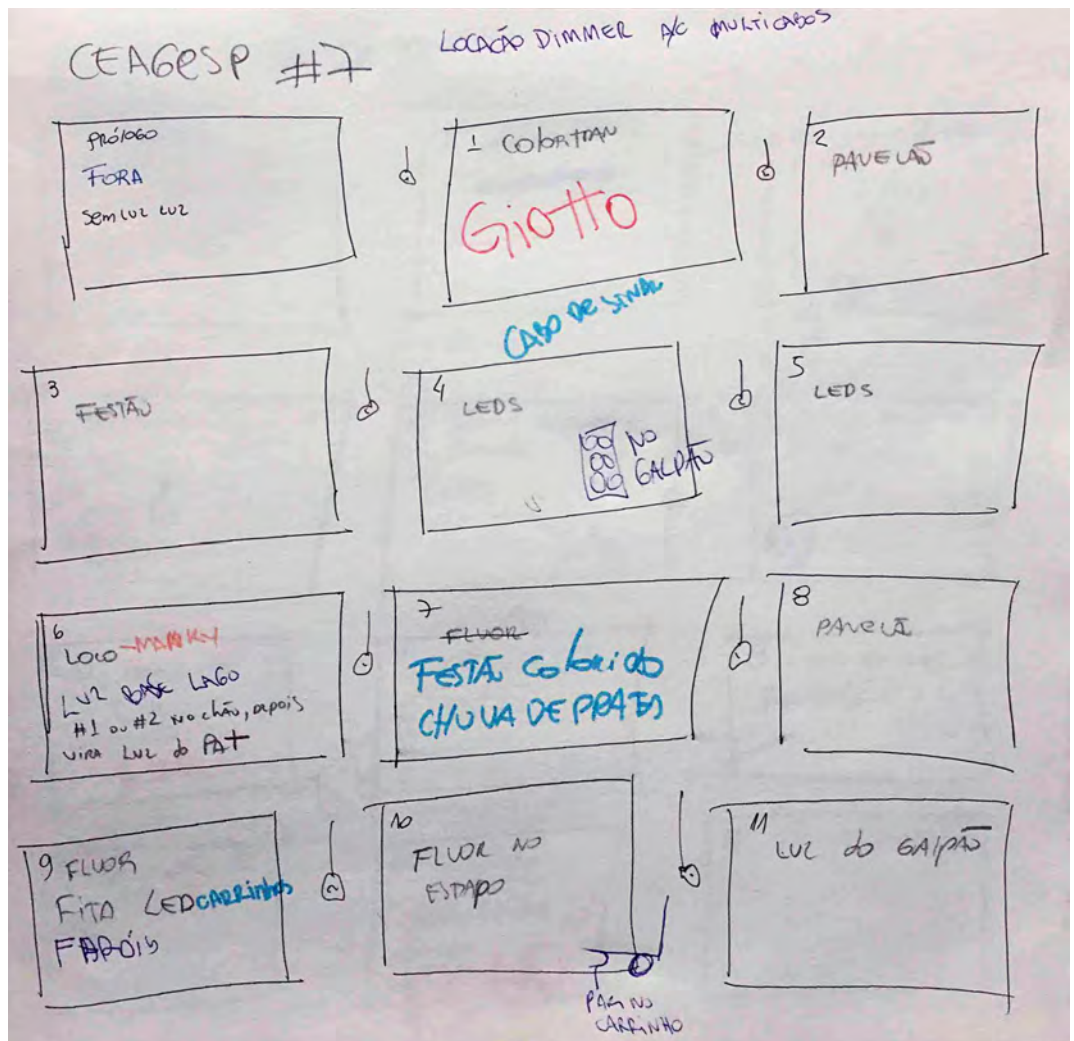
Os *moving lights* foram a base da luz e desenharam as cenas, fechando o espaço. De modo a delimitar a área cênica e diferenciar os quadros, utilizamos os recursos de filtros, abertura de ângulo e direcionamentos distintos em cada um deles. Lâmpadas tubulares foram espalhadas pelas colunas para reforçar o desenho do corredor. Os quadros aconteceram basicamente no mesmo centro, sem o deslocamento do público. A luz, nesse caso, trabalhou como editora, ajudando na composição dos quadros, trazendo as atmosferas correspondentes à cena, como texturas e cores, mantendo a presença do galpão, com suas lâmpadas acesas, em plano de fundo.



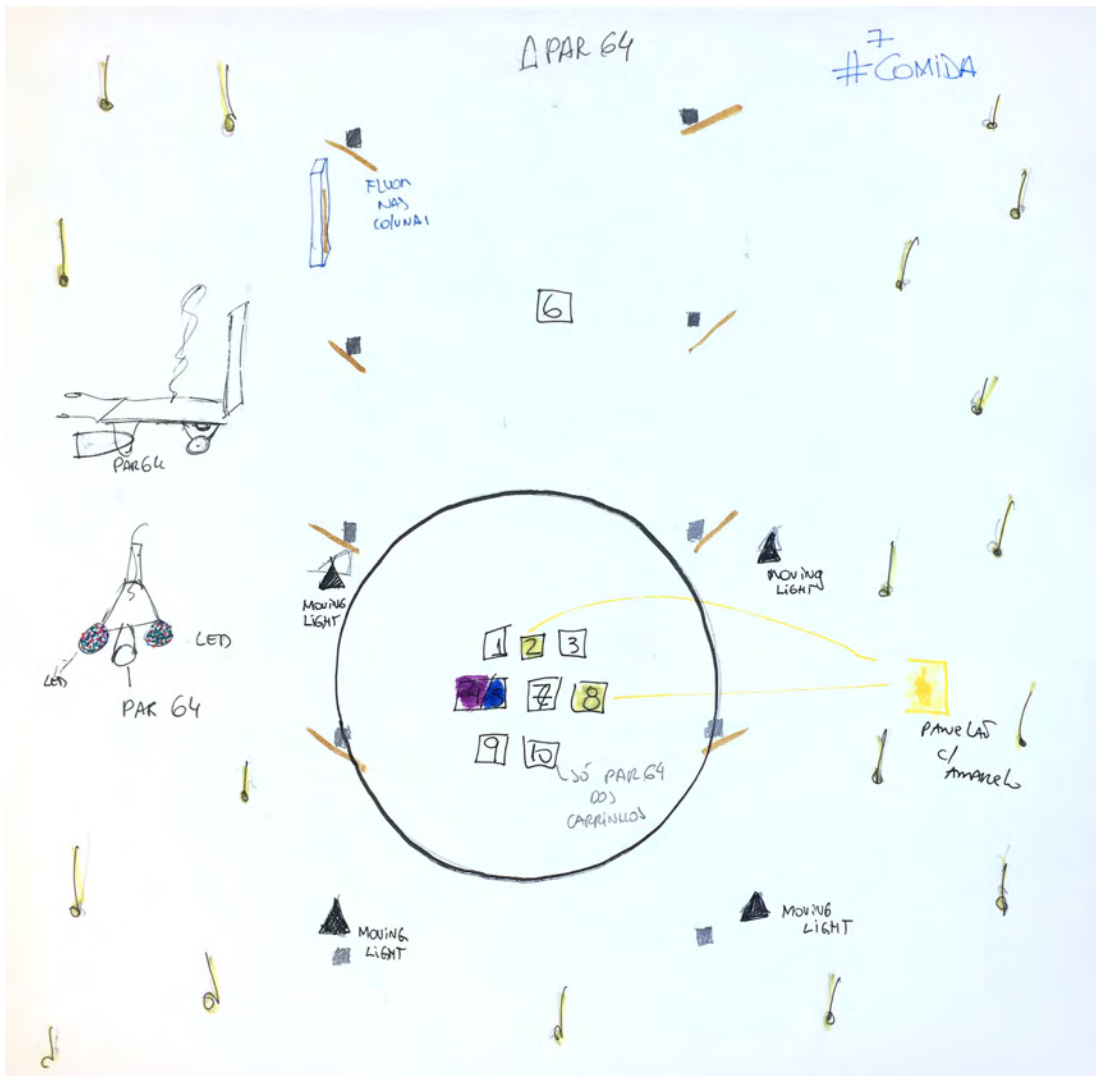
Fonte: Google maps



Planta de implementação cenográfica no SINDICAR por Laura Vinci, Flora Belotti e Julia Reis.









## Prólogo

---

O público se encontra na entrada do galpão, à luz do dia.

### Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes

---

Entramos no SINDICAR. O público é conduzido até uma clareira dentro do galpão onde os carrinhos estão posicionados de forma circular, criando uma arena. A luz do galpão está acesa, acrescida dos *moving lights* para delimitar a área da cena. São quatro *moving lights* posicionados em colunas localizadas no entorno da área cênica.





### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

A mudança do Quadro 1 para o Quadro 2 acontece quando um painel amarelo de lâmpada de mercúrio, posicionado no chão, atrás do público, se acende, iluminando toda a área cênica do galpão, sem limitar a luz apenas ao local onde se passa a cena. Para ajudar a visualização, já que o público está no entorno da cena, em arena, e o painel posicionado em um único ponto, os mesmos *moving lights*, filtrados em amarelo, foram somados à cena, iluminando igualmente os quatro lados.





### **Quadro 3 - Casa da família Garga**

---

Os mesmos *moving lights* da cena anterior mudam de cor, saem do amarelo para um branco quente. Não foi possível usar como objeto/fonte de luz a lâmpada incandescente, que era uma das escolhas estéticas para essa cena, de modo que a traduzimos com a temperatura de cor desse branco. Fechamos a abertura do fecho de luz, deixando a cena limitada ao espaço e coerente com o tamanho da casa da família.



#### **Quadro 4 - Um hotel chinês**

---

Aproveitando mais um dos recursos das fontes de luz automatizadas, a cena começa com os *moving lights* movimentando os fechos de luz coloridos pelo espaço. Instalamos refletores tipo Par LED nas bases de dois carrinhos que serviram para complementar a luz da cena com outro ângulo de incidência e jogo de cores. A fumaça, recurso que ajuda a enxergar o desenho dos fechos de luz, foi utilizada nesta e na próxima cena, de forma que, quando o Quadro 6 começa, o ambiente já está esfumaçado.



#### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

Utilizamos os mesmos recursos da cena anterior, porém as cores ficaram menos saturadas, acentuando a diferença entre o ambiente do bar e o do quarto do hotel.





### **Quadro 6 - Lago Michigan**

---

Para ajudar na sensação de que estamos em outro lugar dentro da peça, apagamos as luzes incandescentes do espaço, fazendo-o desaparecer. Uma lâmpada Par 64 foi posicionada no fundo do corredor, e uma luz forte vinda de longe dava profundidade ao lago. Uma bruma leve no ar aumentava a densidade da cena entre claros e escuros. A personagem Manky entra portando sua própria luz, um refletor tipo *Loco Light* que desenha o fecho como um canhão de luz pelo espaço.



### Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga

---

As lâmpadas do galpão voltam a acender, permanecendo assim até o Quadro 10. Lâmpadas tubulares foram instaladas nas colunas e, nesse momento, são acesas, ampliando a casa da família. Novamente os *moving lights*, base da luz, são usados para iluminar a cena, dessa vez com um filtro que se aproxima do branco frio, para dar um contraste entre a primeira aparição da casa e agora.



#### **Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

Repetimos aqui a iluminação produzida no Quadro 2, com uma lâmpada de mercúrio filtrada de amarelo e os *moving lights* completando a luz.





### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

---

A disposição dos carrinhos, que nasceu aqui na imersão oito, transformou a cena em um julgamento das personagens.

Lâmpadas Par 64 foram instaladas embaixo desses carrinhos para produzir uma luz vinda de baixo para cima. A luz dos *moving lights* estava posicionada no centro, por toda a área da cena, com o fecho aberto e de cor branca.



**Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

Apagamos mais uma vez as lâmpadas do galpão. Uma das Par 64, instalada embaixo do carrinho, ilumina os atores, aproveitando o contraste claro e escuro que uma única fonte de luz provoca. A luz da lua foi feita com os mesmos refletores ou panelões que iluminaram os Quadros 2 e 8, mas sem a gelatina amarela. O efeito branco duro dessa lua tomou conta do espaço.

















### 3.5 OCUPAÇÃO #8 RECICLAGEM

Zona Leste – Jardim Ipanema. Espaço ocupado: favela do Escorpião. 18 e 19 de março de 2017, às 17h30m<sup>6</sup>.

A Ocupação #8 Reciclagem foi uma das ocupações mais desafiadoras do projeto. Diferentemente da ocupação da comunidade do Coliseu – nas vielas –, a primeira proposta na favela do Escorpião era ocupar algumas casas, trazendo para perto a ambiência da imersão três, que aconteceu lá.

A comunidade nos acolheu, esteve presente na montagem e na concepção da ocupação, incluindo as crianças, que participaram de todo o processo, se envolvendo com a história de uma maneira incrível.

Ali, a estrutura era bastante precária e isso nos impôs o desafio de sermos ainda mais sucintos nas alternativas, mantendo sempre a linguagem de cada quadro. Fizemos visitas técnicas e pensamos em algumas soluções para ocupar as casas e barracos. A proposta se modificou, e o que chegou como conceito final foi:



6

A partir da Ocupação #8 Reciclagem, não temos mais em vigor o horário de verão.

*Assumindo o “em obras” como diretriz desse projeto, e justamente por sentirmos a potencialidade que esse subtítulo agrega, resolvemos radicalizar na reconstrução de Na selva das cidades sobre novas experimentações. Picados pelo bicho totem dessa favela – o escorpião, damos um bote. Começaremos pelo Quadro 7, a partir da Festa de Casamento [...] No risco do imprevisto mostraremos nossa força, nosso veneno, nossa fragilidade e nossa coragem. Exploraremos com as garras desse bicho astuto e com a escuta a nada ao que sabemos e vemos. Não há garantias de que o material produzido por nós seja rentável, mas temos a certeza de que a luta precisa estar sempre em mudança! Esse é um caminho possível até ela. Vida e morte brechtiana na terra escorpiana! (Banti, Boy, Bresser, Prado, 2017).*

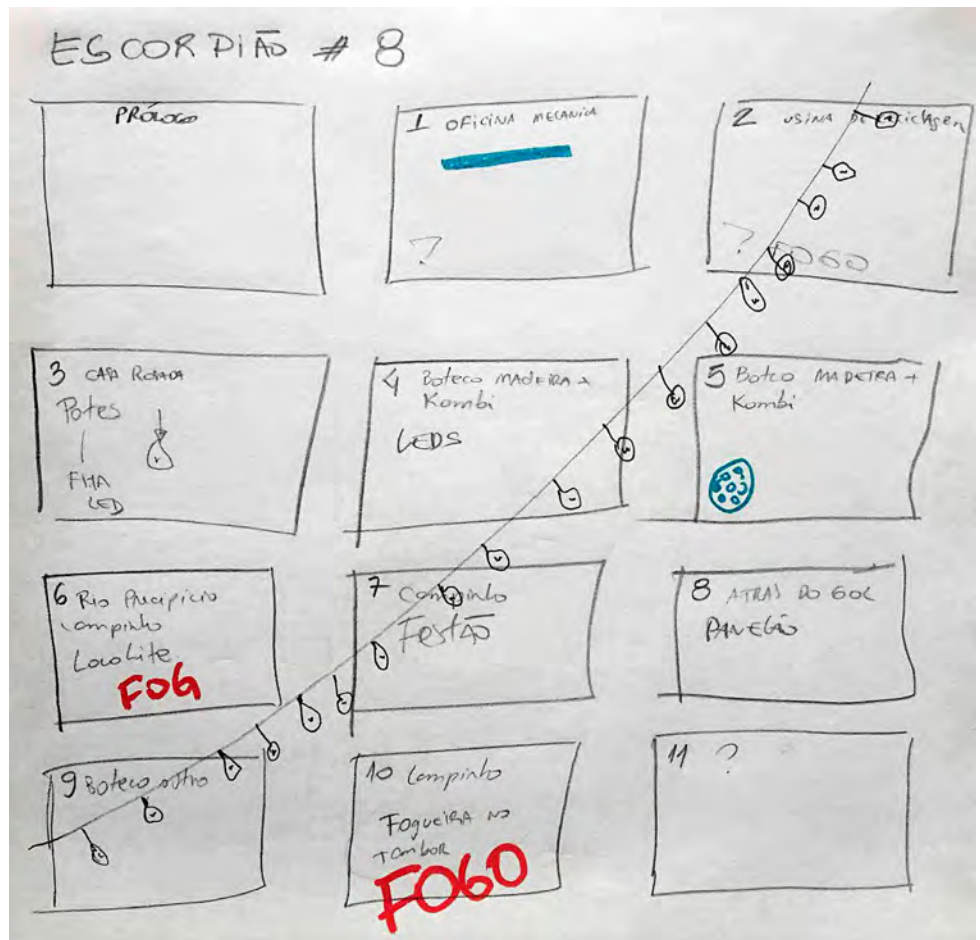
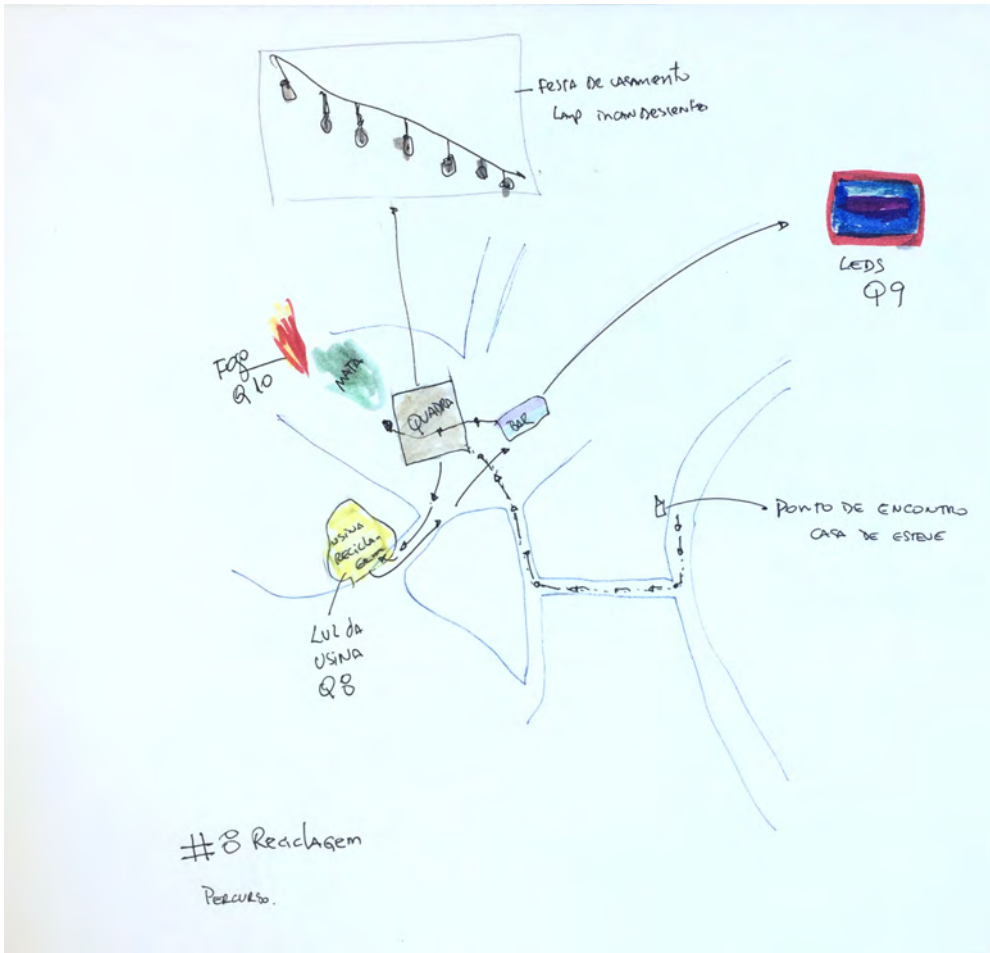
A ação concentrou-se na quadra com chão de terra batida, lugar onde acontecem os eventos sociais da favela, próximo à usina de reciclagem. Neste local, transcorreu a festa de casamento, o Quadro 7. Todos os quadros que o antecedem são contados pelo noivo, Garga, de dentro da festa. Algumas ações dessa narrativa acontecem nos arredores, ajudando na compreensão. A partir da chegada de Shlink dentro da cena, a peça corre até o fim, seguindo a sequência normal dos quadros. Ocupamos a usina de reciclagem para o Quadro 8, o bar em frente à quadra para o Quadro 9, e, no local onde o lixo é queimado, próximo à quadra, realizamos o Quadro 10.

As águas de março castigaram nossa presença na favela do Escorpião, aumentando as dificuldades técnicas e logísticas. A comunidade, nos dando abrigo, foi nossa salvação. A chuva e a nossa ingenuidade na hora de servir um bolo no meio da cena da festa criaram um verdadeiro caos na sucessão das cenas seguintes.



Por conta do caos, tivemos dois dias de diferentes ocupações. No primeiro dia, mantivemos a ordem proposta inicialmente. No segundo dia, mudamos a cena da festa para o interior de uma garagem, e mantivemos o Quadro 8, usina de reciclagem e o 9 no bar. O Quadro 10, por sua vez, foi feito no meio da quadra de esportes, cercada por tambores com fogo dentro.









---

### Prólogo

---

Na entrada da favela, o público é guiado em cortejo à luz do dia.

### Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga

---

(Sábado - campinho de futebol; domingo - garagem do seu Jânio.)

No primeiro dia, cruzamos dois cordões feitos com soquetes e instalamos pequenas lâmpadas de diferentes tamanhos e cores. A cena inteira e os *flashbacks* aconteceram sob essa iluminação. No domingo, utilizamos as lâmpadas da garagem, instalamos uma mangueira de luz amarela e um refletor rebatido iluminando o espaço. Essa mudança criou duas atmosferas diferentes. Esse tipo de lâmpada está presente no imaginário das pessoas em festas que acontecem ao ar livre; na garagem, por ser um espaço fechado, a atmosfera ficou mais soturna, correspondendo melhor à cena.



**Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

O público se dirige até a usina de reciclagem da comunidade. Na usina, usamos as lâmpadas fluorescentes amarelas do próprio local.



### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

Da usina de reciclagem, vamos para o bar localizado em frente ao campo de futebol usado para a festa de casamento. Seguindo o conceito de apropriação, interferimos nas luzes do bar colocando filtros coloridos nas lâmpadas do interior, e instalamos alguns refletores tipo Par LED do lado de fora do bar, trazendo uma atmosfera colorida.





**Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

A cena se passa do lado oposto ao bar, do outro lado do campinho, em um local cheio de mato e lixo. O fogo é nossa fonte de luz, assim como o panelão com luz industrial, ao final, representando a luz da lua.











### 3.6 OCUPAÇÃO #9 PELE

Zona Oeste – Butantã. Espaço ocupado: Madeireira Amarante. 1 e 2 de abril de 2017, às 19 horas e 20 horas.

A ocupação da madeireira trouxe como proposta editar o texto, concentrando-se em Garga e Shlink, para contar a história na boca dessas duas personagens com enfoque na luta. Foi desenvolvida uma síntese a partir dos Quadros 1 e 2, do momento Yan-Tsé dentro do Quadro 4, e dos Quadros 8 e 10. A luz agiu para integrar todas as outras personagens como se estivessem em um segundo plano, tendo a madeireira como campo de força simbólica.

O espaço para a encenação foi preparado de modo que as duas personagens centrais da luta, detentores do texto, ficassem no centro do espaço. Um ringue foi construído a partir da disposição das madeiras planas. Ao redor, as outras personagens utilizavam planos diversos da madeireira, o que proporcionou a esses atores a vivência de suas trajetórias e universos próprios, sem perder a conexão com a cena central.

A proposta de trabalhar a partir das peles – uma metáfora presente no texto – foi um meio de aprofundar os sentidos que apareceram no primeiro contato com a Madeireira Amarante durante o processo investigativo do Quadro 8. Referências do imaginário da pele, da carne, do osso e das roupas presentes no texto. Aqui nasceu a luz amarela da pele de Shlink. Toda a equipe carregou as sensações conquistadas a partir da experiência de investigação, e agregou outras informações sinestésicas no decorrer do projeto. Isso possibilitou a criação de fendas entre personagens-história-artistas, deixando vir à tona percursos pessoais.



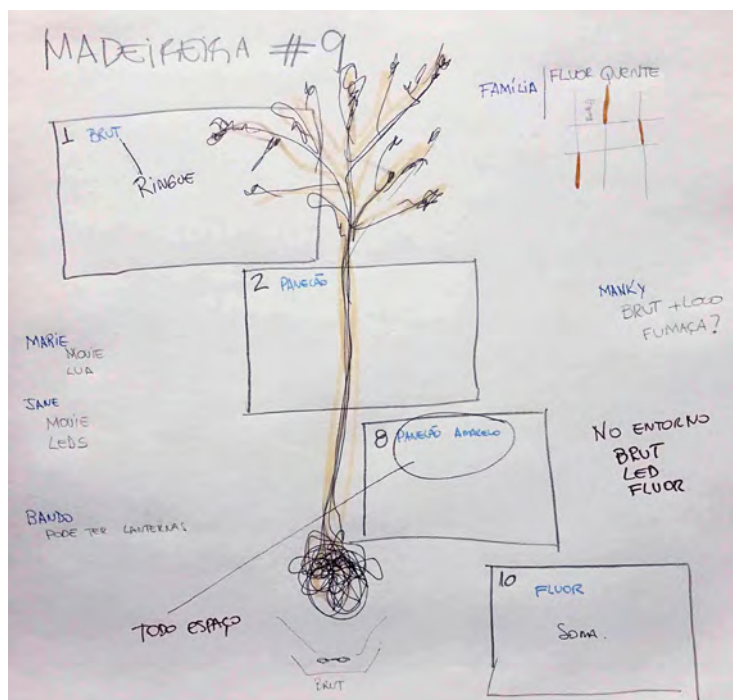
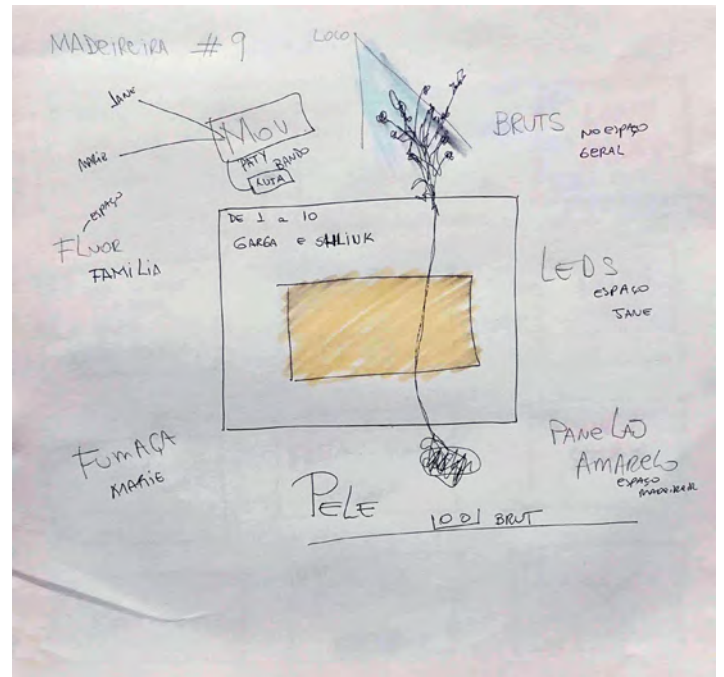
Fonte: Google maps

A luz buscou trabalhar essas questões sinestésicas, levadas muitas vezes pela música construída ao vivo, e pela dança das personagens no entorno. Trouxe-nos o repertório das sensações e, juntamente com o apelo estético, a busca de algumas dessas memórias do corpo. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

Um dos princípios foi trabalhar com as texturas variadas que as diferentes fontes de luz poderiam produzir a partir das particularidades de cada personagem, já que não teríamos os quadros nas quais estas personagens estão diretamente incluídas, mas seus nichos. Foram utilizadas fontes de luz já experimentadas, isto é, carregadas de significados para a equipe. Os refletores LED, Minibrute, lâmpadas tubulares LED, *moving lights* e fumaça foram alguns desses elementos de jogo, numa conjunção de diferentes temperaturas de cor, das diversas peles e, claro, do amarelo, cor da pele de C. Shlink, ocupando todo o espaço.

A iluminação fez parte dessa síntese gramatical e plástica. A ocupação se mostrou, em plena integração do espaço e do tempo, em um jogo entre imagens, sons e textos. É importante citar que estávamos vindo do choque que foi a ocupação anterior, na favela do Escorpião. Chegamos com os corpos gastos, e a pele dura. O fato de poder mergulhar de dentro para fora e de fora para dentro, extraindo sensações, nos permitiu um descamar de peles, uma calma, e o reencontro com o processo de criação de maneira mais subjetiva. Não à toa, a movimentação toda foi dançada, e as músicas novas/velhas entraram nessas apresentações potencializando a experiência das sensações.

Trabalhamos a partir da escuta e da sensibilidade, da relação com o espaço arquitetônico, do espaço interno/íntimo, e dos elementos que nos circundavam. Uma travessia pura e simples pelas camadas da peça. Uma experiência plástica, sensorial e delicada.





## **Quadro 1 – Sebo de livros de C. Maynes**

---

## **Quadro 2 – Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

---

**Yan-Tsé**

---

## **Quadro 8 – Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

---

## **Quadro 10 – Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

Todos esses quadros aconteceram no centro da madeireira. A luz principal foi feita com dois Minibrutes pendurados no alto, no centro da cena principal. Dois *moving lights* estavam no espaço, ora iluminando uma personagem, ora o espaço central da cena. A passagem de um quadro a outro se deu no tempo dos atores, a luz foi se modificando sutilmente no entorno, no universo paralelo das personagens que seguiam e passavam pela luta. O espaço de Pat Manky foi iluminado com um Minibrute como luz principal; o bando, com fluorescentes nas paredes, um Minibrute embaixo da árvore e uma *loco lite*; a família, com tubulares nos nichos e um Minibrute ao fundo. Marie circulou pelos espaços e Jane, com um refletor Par LED espalhando a luz colorida pelo espaço, marcava sua presença.

Todas as fontes de luz estavam posicionadas nos nichos das personagens e se acendiam junto a cada ação, mas elas não se restringiam a um espaço delimitado, se esparramavam por toda a madeireira. Em outras palavras, todas essas luzes interferiam no espaço, e entravam na área da cena onde estavam Shlink e Garga.

De certa forma, a imagem foi a de um grande quadro pintado com várias ações acontecendo ao mesmo tempo, em planos distintos, mas todas na mesma tela. Pensei muito na multiplicidade de ações simultâneas nas obras de Jérôme Bosch. A luz acesa deu a esses planos visibilidade maior ou menor, de acordo com o desenrolar do espetáculo. E o painelão com luz amarela, cor da pele de Shlink, colocou a todos no mesmo tempo-espaço da ação.























### 3.7 OCUPAÇÃO #10 LOVE STORY

Zona Central – República. Espaço ocupado: Boate Love Story. 15 e 16 de abril de 2017, às 21 horas e 19 horas.

A Ocupação #10 foi realizada dentro da casa noturna Love Story, localizada no centro de São Paulo. A particularidade dessa boate é que ela abre depois de quase todas as outras já estarem em funcionamento, e é a última a fechar. De acordo com João, no comando há 18 anos, a Love Story não é um puteiro, mas uma casa de encontro da xepa da noite, onde os garçons, seguranças e garotas de programa que trabalham nas outras casas vêm para curtir, dançar e namorar. “É a casa de todas as casas.” Fizemos a ocupação utilizando esse contexto, a diversão como a moeda de troca, tendo como inspiração também as imersões quatro e cinco, “Um hotel chinês”, nosso puteiro da peça.

Assumimos que, excetuando o Quadro 1, todas as demais cenas se passavam no interior desse hotel chinês/Love Story. A boate continuou sendo boate o tempo todo, ou seja, não foi transformada em cenário correspondente a cada quadro. O trabalho foi o de ressignificar as situações das cenas com o que a casa nos oferecia. Os enunciados dos quadros ditos pelos atores conferiram tais modificações: estávamos dentro da casa noturna e ela se contextualizaria com o contar da história.



Fonte: Google maps

Levei alguns elementos da luz que trabalhamos até ali e que fazem parte da linguagem das cenas, mas, apesar de ter uma mesa de luz em cena, e do controle ser ao vivo, não foi possível distinguir o que era equipamento da casa e o que foi inserido/alterado para a peça acontecer. Houve uma apropriação total das fontes de luz. Um jogo de estímulos conduziu a iluminação, usando todos os equipamentos disponíveis, alcançando efeitos que não existiriam fora da Love Story. O sentido de apropriação se fez por completo no uso e na integração do texto e do contexto do espaço.

Ao contrário do que foi a ocupação anterior, na qual todo o texto foi conduzido por duas personagens centrais e todo o resto foi suprimido, nesta o texto integral foi trabalhado, de forma que as trajetórias das personagens femininas, as mulheres da peça, ficassem em evidência. Partes das falas foram suprimidas, pontos de vista dessas personagens modificados, e os nomes dos quadros/cenas foram alterados em função do que acontecia com essas mulheres.



# Love Story #110





### **Quadro 1 - Jane é usada como isca**

O público atravessa a rua, ocupando as calçadas largas localizadas em frente a uma agência bancária, onde montamos o Quadro 1. Posicionamos a cena de maneira a aproveitar as lâmpadas de sódio da iluminação pública.





### **Quadro 2 - Marie é usada como moeda de troca**

O negócio de Shlink é a própria boate. O público entra, e a luz de serviço está acesa. Marie recebe a plateia e narra como foi parar ali, na casa de todas as casas. Após todos entrarem e ela contar sua breve história, a boate começa a funcionar em sua máxima potência: fumaça, efeitos de luz, painéis de LED, criando ambientes de desejo, sedução e festa. Durante a cena, algumas luzes ficam fixas e outras seguem se modificando sutilmente. Suspendemos a movimentação das luzes quando a personagem Garga ordena que parem as máquinas. As cores da iluminação se restringem aos vermelhos e tons de amarelo.



### **Quadro 3 - Mãe em busca do filho e do sustento da casa**

Em uma inversão proposta pela ocupação, Mãe e John, mãe e pai de Garga e Marie, vêm à procura dos filhos, invadem a boate e encontram os dois no puteiro. A luz sofre uma quebra, a boate para, e acende-se a luz de serviço até a saída de Mãe e John.



#### **Quadro 4 - Marie e Jane profetizam: vai piorar**

Fumaças a mil, pista bombando e as luzes coloridas em movimento voltam à cena. Para diferenciar do Quadro 2, exploramos as cores saturadas e efeitos com globos de espelhos e aparelhos automatizados.

Para a passagem do Quadro 4 ao 5, utilizamos todas as luzes estroboscópicas em sua potência máxima e aplicando um dos efeitos próprio da casa para o momento ápice: uma espécie de nave espacial feita com lâmpadas Par 36, que desce girando no meio da pista.





#### **Quadro 5 - Estas mulheres não têm muitas possibilidades**

---

As luzes do quadro anterior continuam acesas, porém sem movimentos de posição e cores. Paradas entre o azul, violetas e vermelhos. As luzes são posicionadas onde estão os atores.



### **Quadro 6 - Marie é estuprada**

---

A cena se passa na escada de acesso ao primeiro andar, os corrimões estão iluminados, e uma pequena Par LED faz a vez da lanterna, iluminando os atores. Manky não está visível.



### **Quadro 7 - Jane se arrisca e casa, já Mãe...**

---

A cena começa no bar localizado no primeiro andar da boate. As luzes são fochos de luz violeta feitos pelos projetores automatizados, e uma geral de Par LED iluminando toda a casa.





#### **Quadro 8 - Três anos depois: a casa de todas as casas está de volta**

As luzes todas voltam a ficar acesas e com movimentos de direção e cores. Há uma pequena balada que é interrompida pela entrada do homem da mídia. Nesse momento, as luzes se acalmam, assim como a festa, e a cena segue até o final.



### **Quadro 9 - Uma mulher tem muitas possibilidades**

---

A cena acontece entre o primeiro andar e a pista localizada no térreo. As luzes de tom violeta iluminam todo o espaço com feixes, junto com as luzes de efeito da casa.



### **Quadro 10 - O sacrifício de Marie**

As luzes da boate são todas apagadas. Lâmpadas tubulares LED posicionadas em quatro lados da pista são usadas nesse momento. Para a lua, um panelão foi posicionado nas escadas ao fundo, iluminando o espaço de branco frio.

















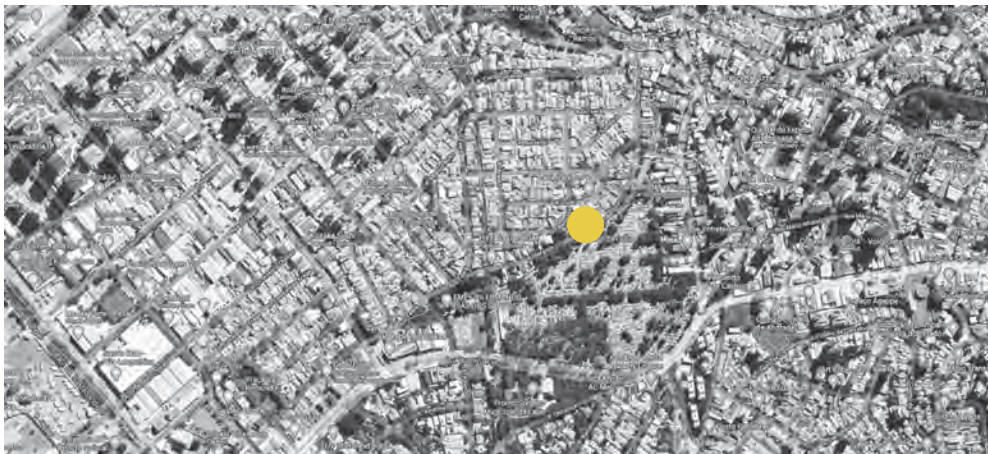
### 3.8 OCUPAÇÃO #11 MORTE

Zona Oeste – Vila Leopoldina. Espaço ocupado: cemitério da Lapa. 6 e 7 de maio de 2017, às 17 horas.

Estamos de volta ao cemitério, onde fizemos a última das investigações dos quadros, o 11. Shlink está morto e a madeireira, seu negócio, foi queimada e vai ser vendida.

A equipe propositora desta ocupação, após novo contato com o local, trouxe como conceito a história contada do ponto de vista do falecido, já que, em cemitérios, temos a morte presente e o tempo dos vivos relativizado. A concepção era começar o espetáculo com o velório de Shlink, ou seja, pelo desfecho da peça. Inspirados no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual é o falecido quem narra sua história, aqui será a personagem Shlink quem irá narrar sua morte e o que o levou até ela, isto é, a luta entre dois homens.

Shlink acorda no seu velório, sai da capela onde está sendo velado, em direção às tumbas-estações-quadros, e narra o que aconteceu/vai acontecer. Não é exatamente uma estrutura de *flashbacks*, pois não chegamos a mudar o tempo verbal do texto das cenas ou contá-las de trás para frente; ele narra os acontecimentos na ordem do texto, ou seja, do Quadro 1 ao 10, que culmina em sua morte, finalizando no prólogo, com o público fora dos portões da entrada do cemitério.



O público, ao chegar, é conduzido em cortejo fúnebre por uma alameda até a capela central, onde o falecido está sendo velado. Nessa alameda estão as tumbas-palcos, onde serão encenados os quadros, inspirados nos palcos simultâneos dos dramas medievais<sup>7</sup>, e caminhamos em direção à saída do cemitério.

O agente condutor da história é a personagem Shlink, que passa de um quadro a outro levando consigo uma vela e seu caixão. Na chegada de cada quadro, ele pousa a vela acesa e inicia a cena. Ao final, Shlink apanha a vela e se dirige à próxima estação-palco-túmulo.

Mais uma vez, aproveitamos o crepúsculo como linha dramática da luz, começando no entardecer e finalizando na noite. Utilizamos o contraste entre a luz do dia e a luz do fogo, sendo o fogo a principal fonte de luz dessa ocupação/encenação.

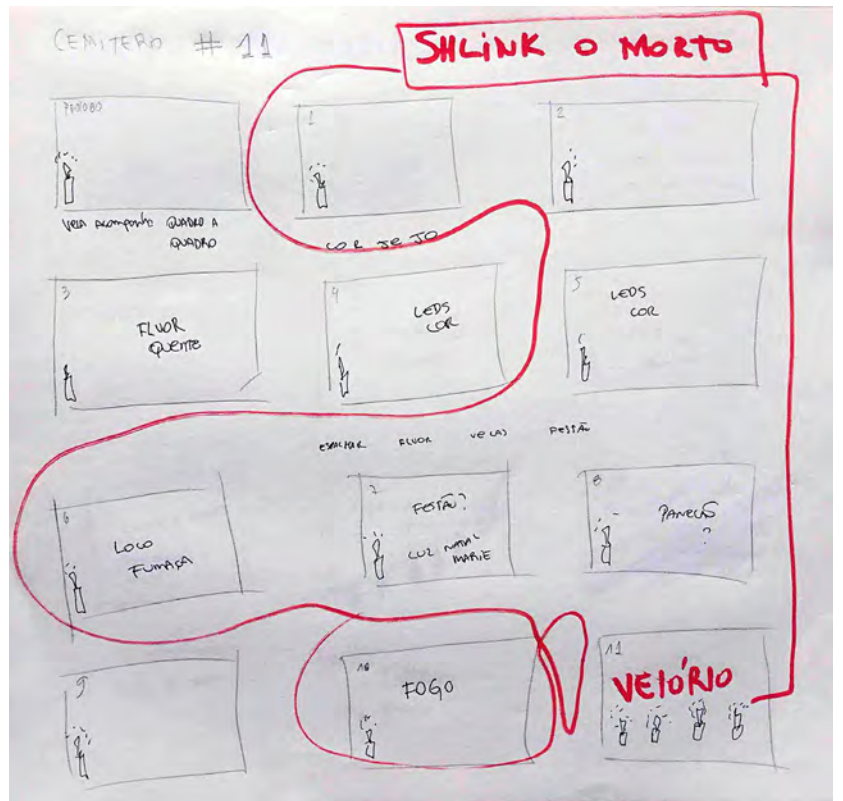
A vela, luz viva e móvel, se transformou em tonéis com fogo no Quadro 10. A edição da luz de um quadro para outro se deu no deslocamento dessa vela.



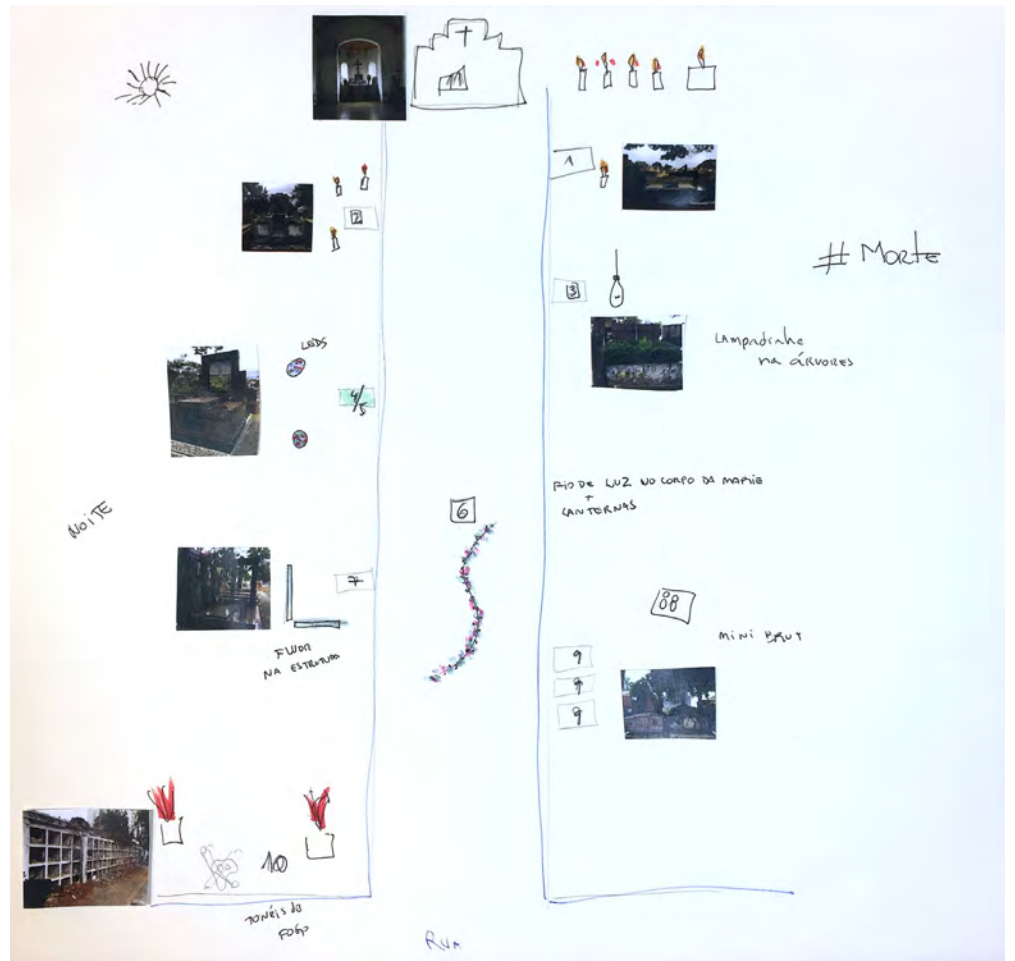
7

“O palco simultâneo corresponde exatamente a esse cunho épico da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do logos divino. A eternidade divina é a temporalidade em que o ‘então’ das origens corresponde com o ‘então’ escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva.” (Rosenfeld, apud Forjaz, 2008, p. 25)





Algumas fontes luminosas artificiais entraram em cena, para utilizar ,também, a luz como objeto identificador de lugares.







### Quadro 11 - Velório de C. Shlink<sup>8</sup>

---

Na capela, toda a iluminação foi feita com muitas velas, de diferentes modelos. Toda a capela foi utilizada.

O falecido Shlink se levanta e começa a contar a história de sua morte. Sai carregando seu caixão e sua vela, o público o acompanha.

8

O nome do quadro foi alterado pela equipe propositora para melhor compreensão do conceito dessa ocupação.



---

**Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes**

(Estação 1 - Tumba Família Zuanella)

Luz do dia, e a vela condutora do falecido Shlink.



## **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

(Estação 2 - Tumba Família Demarco)

Luz do dia. Depois da chegada da vela condutora de Shlink, uma série de velas são acesas sucessivamente, e assim seguem, até a personagem Garga ordenar que se parem as máquinas. Nesse momento, algumas velas são apagadas, e nenhuma mais é acesa.





### **Quadro 3 – Casa da família Garga**

---

(Estação 3 – Tumba não nomeada)

A luz do dia já está mais serena, posicionamos uma lâmpada incandescente pendurada em uma árvore sobre a tumba. A lâmpada é a fonte de luz da família. A vela condutora segue junto.



#### **Quadro 4 - Um hotel chinês**

---

#### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

(Estação 4/5 - Tumba Família Castagna)

As cenas dos Quadros 4 e 5 foram fundidas. A luz do dia era praticamente imperceptível, o azul do céu era ainda visível, mas não o suficiente para iluminar a cena. Em referência ao uso das velas no teatro, pensamos em colocar velas atrás de garrafas de vidro coloridas<sup>9</sup>. Para reforçar essa ideia, instalamos algumas Par LED para iluminar a cena, utilizando as cores do repertório de luz pertencentes a esses quadros. Os refletores Par LED foram instalados ao redor da tumba, mas alguns ficaram soltos, sendo manipulados pela equipe como se fossem luzes direcionadas.

9

“[...] no teatro a luz de velas também fez suas incursões pela sensorialidade, ao empregar vidros contendo líquido colorido, com a intenção de mudar a cor da luz. Experiências em busca de efeitos cromáticos e atmosféricos antecipavam os filtros e gelatinas da iluminação atual” (Camargo, 2012, p. 10).



### **Quadro 6 - Lago Michigan**

---

(Estação 6 - Alameda principal)

Diferentemente dos outros quadros, esse acontece na alameda onde estão as tumbas|estações. Já é noite, não temos mais a luz base do dia. Usamos uma decoração de árvore de Natal - um fio com lâmpadas pequenas - envolto no corpo da atriz que interpreta Marie, e lanternas iluminando o rosto das outras personagens. A luz artificial do cemitério ilumina o fundo da cena, dando a profundidade que tivemos no lago.





### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

---

(Estação 7 - Tumba Família Adão Bisacchi)

Instalamos lâmpadas tubulares LED diretamente na tumba, criando um diálogo com a arquitetura do túmulo.



### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

(Estação 9 - Tumbas Família Pedro de Pieri, Família Napolionnala e Família Medeiros)

As três mulheres da peça fazem um ritual de passagem nessa estação. Usamos um Minibrute instalado no alto de uma árvore para iluminar as tumbas de maneira uniformizada.



### **Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

(Estação 10 - Ossário do cemitério)

Chegamos ao ossário. Aqui, a luz é toda feita com fogo, tonéis foram dispostos no entorno, sendo acesos no início da cena.

A lua foi feita com uma lâmpada de mercúrio disposta no chão da alameda, ao fundo da cena.













### 3.9 #12 ESPETÁCULO

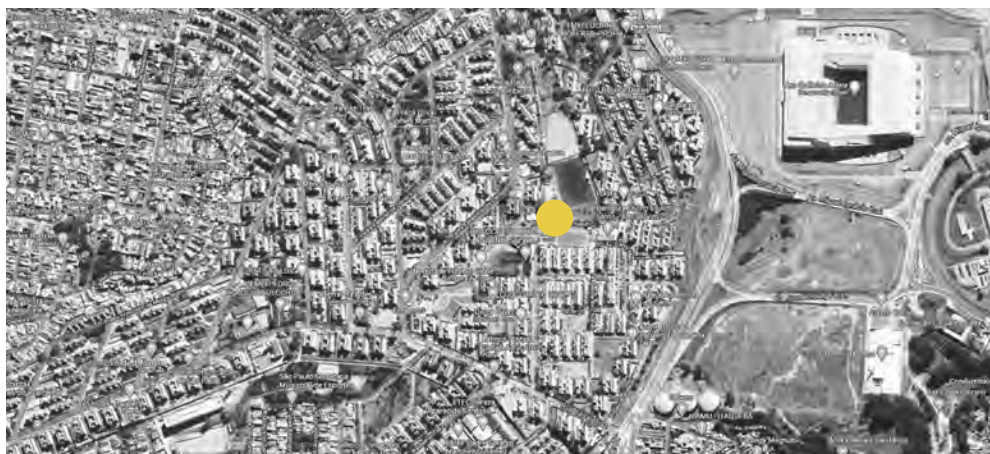
Zona Leste – Artur Alvim. Território ocupado: Paróquia Divino Espírito Santo. 18 e 19 de maio de 2017, às 20hs.

Estamos no bairro onde aconteceu a pesquisa do Quadro 7 (Festa de casamento na casa da família Garga). Já passamos por oito ocupações diferentes e ainda não tocamos todas as imagens que o processo da pesquisa e construção do espetáculo provocou. Mesmo observando que essa montagem não era um processo que se fazia apenas em laboratório fechado, algumas descobertas foram reveladas na sala de ensaio, em um contato mais íntimo entre os integrantes do projeto. Uma dessas experiências foi o Show do Malaio, uma cena surgida em um *workshop* feito pelos atores durante os ensaios para a Ocupação #3 no Sesc Pompeia. Concebido como um show televisivo de auditório, um programa que expõem tudo de todos, vai ao encontro de um dos temas centrais do texto de B. Brecht.

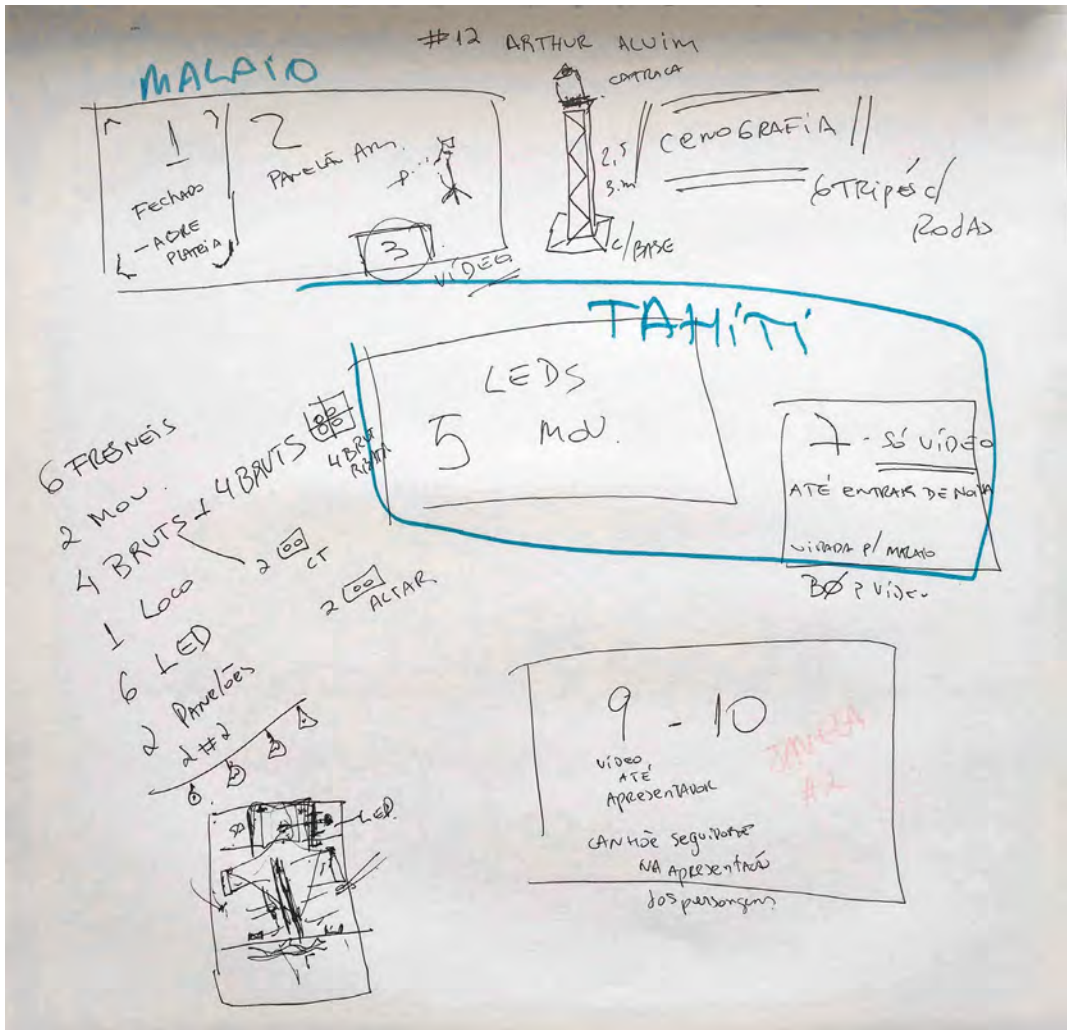
A proposta de concepção desta ocupação foi trazer para a igreja essa forma de show midiático para o público participar, opinar, torcer pelo vencedor da luta final entre Garga e Shlink e decidir se vende ou não sua opinião. Um julgamento público, ao vivo, conforme vão correndo as ações. Estabelecemos um paralelo com os linchamentos virtuais, provocados por boatos nas redes sociais, que costumam acontecer em programas sensacionalistas.

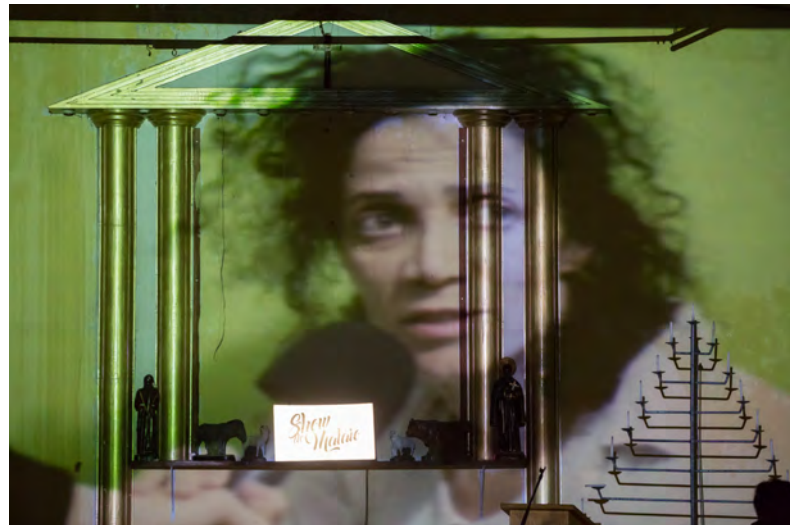
Pensando num estúdio de televisão, e considerando a dificuldade de iluminar a igreja inteira com poucos recursos, decidimos deixar a estrutura da luz com cara de estúdio de gravação: tripés com refletores, algumas fontes de luz robóticas, vídeo-projeção ao vivo (como parte integrante da luz e cenografia). Elegemos uma luz clara, feita com os refletores tipo Fresnel sobre os tripés, para que a câmera pudesse captar e transmitir ao vivo as imagens dos shows. Como em todo programa de auditório, tínhamos luzes coloridas que se movimentavam pela plateia, assumindo por inteiro os recursos de um ambiente de gravação e o imaginário de um programa rodado ao vivo dentro de um templo religioso.

Elencamos três programas de auditório, cada um com uma particularidade na luz. São eles: o Show do Malaio, programa comandado pela personagem Shlink, com luzes mais estáticas que variam do branco ao amarelo; o Programa Tahiti, comandado por George Garga, com uma ambientação colorida; e o show Na Selva das Cidades, uma iluminação clara e branca, o mais realista possível, comandada por Babuíno. Esses três programas se alternavam dentro da estrutura dos quadros.



Fonte: Google maps





## Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes

---

### Show do Malaio

A cena acontece na frente da plateia. Uma projeção de vídeo com imagens de livros faz a vez de cenografia e recorte de espaço teatral. A luz é feita com fresnóis dispostos na lateral do espaço, que é um ambiente fechado.

Essa luz fica estática até o momento em que o Show do Malaio é revelado para as personagens e para a plateia. A partir daí, a luz se abre e ilumina o espaço como um todo, incluindo o público.

Ao final da cena, uma transmissão ao vivo é feita e projetada na parede do fundo da igreja, revelando o Quadro 3, que entra nesse momento para criar uma dinâmica de programa sensacionalista.





### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

Ao final da projeção do Quadro 3, retomamos o Show do Malaio. Luzes de efeito são ligadas, vedetes entram em cena. As cores usadas nas luzes se restringem a amarelos e laranja. Animadores de público direcionam as reações do público por meio das placas “aplausos”, “espanto”, “silêncio”.

Dentro da estrutura da cena, Garga vira o dono dos negócios de Shlink: o Show do Malaio é interrompido e começa o Programa Tahiti comandado por Garga. As luzes se modificam, as cores agora variam do vermelho aos azuis e verdes.



#### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

O Programa Tahiti está no ar, luzes magenta, verde e azul dominam o espaço.



#### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

Um vídeo pré-gravado é projetado para a plateia; nessa hora as luzes cênicas estão desligadas. Ao final do vídeo, voltamos ao Programa Tahiti, e o apresentador começa a entrevistar as personagens. É uma cena entrecortada por imagens projetadas. Ao final, a personagem Shlink retoma o cargo de apresentador, transformando o espaço novamente no Show do Malaio.





### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

Aqui começa o show Na Selva das Cidades. A luz é branca e parada. No meio da cena, há enxertos de um vídeo que conduz o público a fazer suas escolhas.

Os Quadros 6 e 10 aparecem fragmentados: o Quadro 6 foi filmado e projetado, e o Quadro 10 surge como um pequeno fragmento encenado ao vivo, em uma espécie de dramatização. Nesse momento, a luz sofre uma modificação, fechando-se nos dois atores desse quadro. É um momento de edição da luz, que se abre e fecha direcionando o olhar do público.

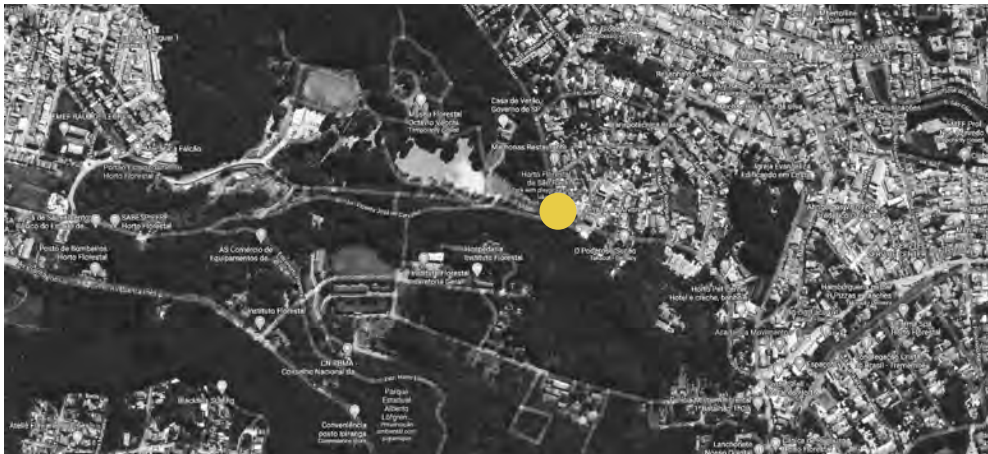


### 3.10 OCUPAÇÃO #13 MATAS

Zona Norte – Bairro do Horto. Espaço ocupado: Horto Florestal. 3 e 4 de junho de 2017, às 16 horas.

A Ocupação #13 Matas aconteceu dentro do Horto Florestal.

Muitas camadas nos levaram até ali. Uma delas, o desejo de voltar às matas da cidade de São Paulo com o público. É importante lembrar porque viemos e retornamos a esses lugares. No processo de pesquisa, passamos a noite dentro do Parque Estadual da Cantareira, localizado ao lado do Horto Florestal, no extremo norte da cidade. Representou uma experiência significativa para todos da equipe. Experimentamos nossos corpos cercados pelo silêncio da cidade. Sentimos uma outra umidade e temperatura. Ouvimos o som da mata presente. Habitamos um canto desconhecido da selva de concreto que é São Paulo, ainda dentro da cidade e, sobretudo, cercados por ela.



Fonte: Google maps

Essa sensação de adentrar a noite de forma incomum no perímetro urbano foi um dos objetivos dessa ocupação. Oferecer ao público a possibilidade de experimentar alcançar um lugar diferente do cotidiano cultural, com outros barulhos cercado a cena. Desse modo, chegaríamos juntos ao fim da luta/peça com as mesmas sensações dos atores, todos nós adentrando o escuro, chegando ao silêncio e aos sons que só a mata concede, bem como a mudança simbólica de temperatura e umidade nos nossos corpos. Já era inverno. Para mim, como iluminadora, e também propositora dessa ocupação, a transição do dia quente e ensolarado para a noite fria e úmida foi essencial.

Propusemos acompanhar individualmente as três personagens femininas da peça e, com isso, ter pontos de vista diferentes do espetáculo. O público se deslocaria pelo parque seguindo três roteiros diferentes e concomitantes.

As três plateias se encontravam nas cenas para a compreensão da história, mas por caminhos paralelos, e, ao final de cada quadro, optavam entre continuar seguindo a mesma personagem ou mudar de itinerância. A partir do Quadro 7, o público se junta no percurso para os próximos quadros. A cena final acontece com todos juntos, na parte mais intocada do parque, no meio da mata. Aproveitamos muitos dos recursos já utilizados nas outras imersões e ocupações, tais como: os faróis dos carros, lanternas, lâmpadas escondidas, fumaça vermelha.



Contaceira # 13 MATAS

- |    |                    |    |  |
|----|--------------------|----|--|
| 1  | DIÁ                | 2  | MU SEL.<br>LUZES LOCAIS<br>LANTERNA NA MS      |
| 3  | DIÁ                | 4  | LED'S NA<br>FLORES                             |
| 5  | LED'S NA<br>FLORES | 6  | FUMACA MANKY<br>LANTERNAS<br>LOCO?             |
| 7  | FESTÃO NA<br>ILHA  | 8  | PANELAS ?<br>CAMINHADA<br>COM RUIZ<br>ESCALADA |
| 9  | Festa de ORO       | 10 | FLUOR<br>NA PAREDE                             |
| 11 |                    | 12 |  |





## **Prólogo**

---

O ponto de encontro é a arena do parque.

Luz do dia. O prólogo serve para introduzir as regras do jogo ao público. Cada um começa a seguir uma das personagens femininas da peça.

## **Quadro 1 - Sebo de livros de C. Mwaynes**

---

Luz do dia. Depois de uma caminhada pelo parque, o público chega ao local do Quadro 1, um jardim com algumas esculturas de metal, próximo ao Museu da Madeira. Ocupamos a área onde estão as esculturas para realizar a cena.



---

**Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

---

O público é convidado a entrar no Museu da Madeira. É a única cena que acontece em um ambiente interno. Usamos as próprias instalações do museu, uns lustres com lâmpadas incandescentes.





### **Quadro 3 - Casa da família Garga**

---

Sáimos do museu e, em frente, acontece o final do Quadro 2 e o Quadro 3. Voltamos ao ambiente externo, com a luz do dia sobre a cena.



---

#### **Quadro 4 - Hotel chinês**

---

#### **Quadro 5 - O mesmo hotel chinês dias depois**

---

A partir desse quadro, articulamos um diálogo entre as fontes de luz artificiais e a luz natural. Saímos da área do museu e vamos a uma parte do parque onde se encontra uma espécie de jardim pantanoso. Os jardins que ocupamos possuem uma mata um pouco mais densa que nos quadros anteriores. Usamos os refletores Par LED RGBW como canhões de luz, trazendo ao ambiente as luzes coloridas que fazem parte da concepção dos quadros. Usamos refletores com luzes LED coloridas em composição com a luz do final do dia. Os refletores foram manipulados pela equipe de luz.



### **Quadro 6 - Lago Michigan**

---

Do jardim pantanoso, vamos nos dirigindo ao local onde ocorrerá o Quadro 7. No meio do caminho, há um grande jardim e uma alameda. Uma parte da cena acontece com uma lâmpada de mercúrio instalada no chão, perto de um local com uma pequena mata, no jardim. Na segunda parte da cena, na alameda, retomamos a tocha de fumaça vermelha manipulada pelo ator. Já estamos no final do entardecer.





#### **Quadro 7 - Festa de casamento na casa da família Garga**

---

Chegamos a uma das ilhas localizadas na região dos lagos do parque. Um festão com pequenas lâmpadas foi instalado entre as árvores, um cordão com lâmpadas incandescentes para iluminação. No final da cena, já é quase noite, e caminhamos para o próximo quadro com a ajuda de lanternas.



#### **Quadro 8 - Escritório particular de C. Shlink, três anos depois**

---

A cena acontece no meio do caminho entre a ilha e as escadarias do museu. As lanternas que usamos para iluminar o caminho para o público se deslocar são direcionadas aos atores dessa cena, que é realizada de uma forma bem rápida, como um *flash*.

#### **Quadro 9 - Bar em frente à prisão**

---

Chegamos aos fundos do Museu da Madeira, e a cena acontece nas escadarias de acesso. A iluminação é feita com os faróis dos carros posicionados de frente para as escadas e lanternas. Os faróis dos carros estão com filtros coloridos, colaborando para a estranheza do local.



**Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

---

Caminhamos todos juntos até a área mais alta do parque, junto ao jardim das pedras e as matas que fazem fronteira com o Parque Estadual da Cantareira. A cena é dividida entre dois locais dessa área do parque. Na primeira parte, lâmpadas tubulares estão escondidas nas árvores que estão no jardim das pedras, e o público fica mais abaixo enquanto os atores ocupam as grandes pedras no alto. Na segunda, em uma parte mais densa de mata, colocamos uma lâmpada industrial iluminando as copas das árvores e lanternas iluminando o rosto dos atores.









### 3.11 OCUPAÇÃO #14 CATCH

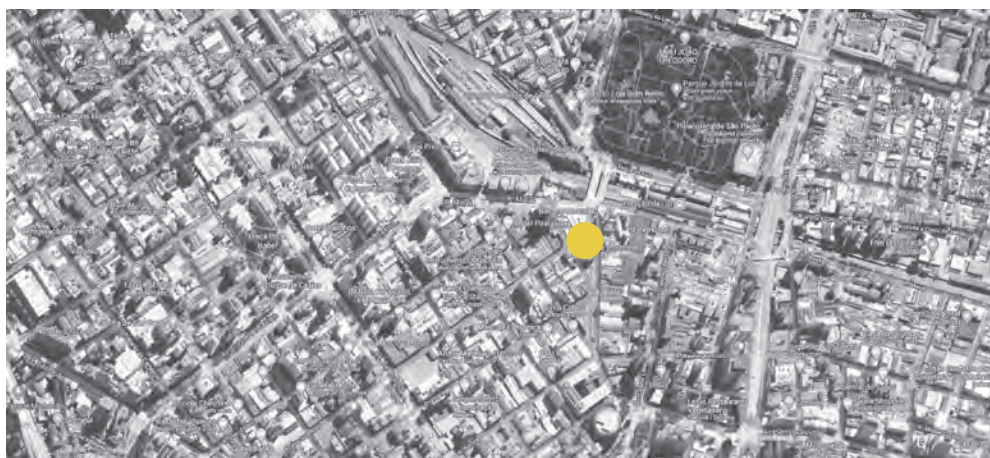
Zona Central – Santa Ifigênia. Espaço ocupado: Rua dos Gusmões, altura do nº 43. 18 de junho de 2017, às 18h30m e 21h30m.

Durante a pesquisa, além do boxe, inspiração direta do autor, estudamos outras lutas que ocorrem em ringues, tendo contato principalmente com o MMA, o sumô e o *catch*. A partir desses estudos, observei que tanto as aberturas das lutas como as apresentações dos atletas ocorriam em clima de show de estrela pop: efeitos de luzes que se movimentam e trocam de cor, plateia gritando, atletas se exibindo. Parte da escolha de usar *moving lights* em quase todas as ocupações surgiu a partir das imagens desses lutas-shows contemporâneas, desses efeitos luminosos para apresentar os lutadores durante os intervalos e entre os *rounds*. Com exceção do sumô que, por se tratar de uma luta oriental, acaba sendo mais sóbrio nesse aspecto.

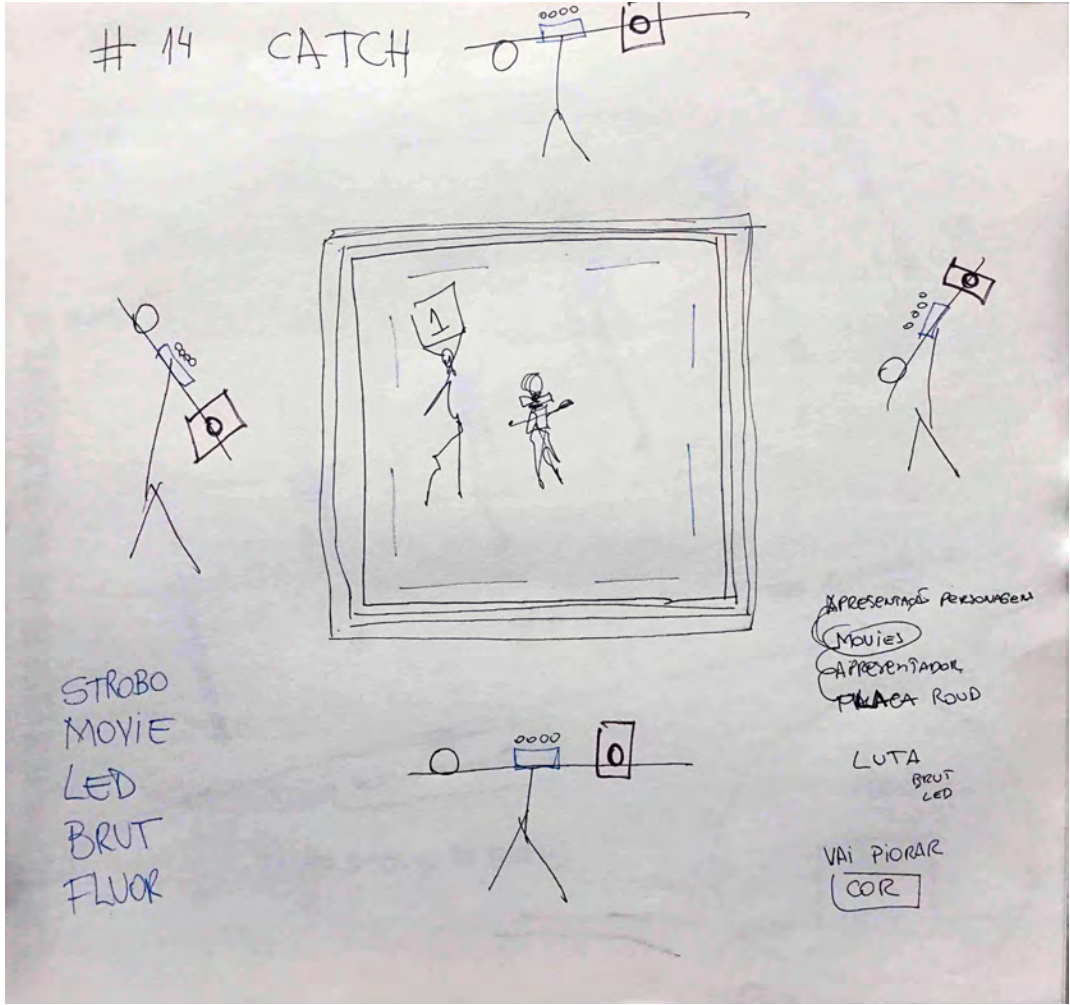
O aspecto espetacular da luz, no Sesc Pompeia, foi pensado tomando essas referências de lutas-shows. Os efeitos não eram a linha principal das cenas, mas usamos os *moving lights*, as luzes coloridas nas paredes e o laser. A escolha desse tipo de equipamento se deu, também, pela diversidade que ele apresenta.

Nesta ocupação, a proposta foi que a peça fosse apresentada num ringue, e a modalidade de luta escolhida para contar a história foi o *telecatch*.

Montamos o ringue na rua, e nos quatros lados havia uma torre de luz com refletores tipo Minibrute, *moving light* e Par LED. A luz seguiu os ritos das lutas-espetáculo. Durante a luta/quadro/cena, a luz era mais básica e geral; nos intervalos o show de luzes acontecia. Todos os quadros aconteceram com essa iluminação. Durante alguns *rounds*, houve algumas intervenções sutis da iluminação com o intuito de preservar algo da sensação, por exemplo, o amanhecer entre os Quadros 4 e 5, uma cena-*round* suspensão, muita fumaça e uma luz de azul profundo invadia o espaço da cena.















### 3.12 OCUPAÇÃO #15 CAOS

Zona Central – Bairro do Bexiga. Território ocupado – Teat(r)o Oficina. 03 à 07 de julho de 2017, 19h30 e 21 horas.

Caos, do grego *kháos*, <abismo> 1. Estado confuso dos elementos cósmicos antes da suposta intervenção de um demiurgo ou de um princípio organizador do Universo; 2. desordem, balbúrdia, confusão; 3. indiferenciação // caos molecular // condição em que as moléculas se movem desordenadamente e com velocidades variáveis // teoria do caos // teoria que descreve a complexidade e a dinâmica de sistemas que, embora aparentemente imprevisíveis, são, de fato, regidos por leis deterministas<sup>10</sup>.

*Ele, Garga, fala que o caos acabou, mas o caos não acaba. Apesar de você querer entrar numa certa ordem, o que motiva tudo é o caos. Sem o caos não existe nada, nem ordem, nada é possível. O caos é o corpo sem órgãos. O caos depois de Artaud, depois do Deleuze e Guattari, o caos é tudo. E a gente tem que saber trabalhar no caos. Muito do caos dos laboratórios, dos improvisos, das intensidades, dos platôs de intensidade que a peça exige. A peça exige uma intensidade transumana, transanimal para ser feita. Ela é muito forte, muito exigente (Martinez Corrêa apud mundana companhia, 2015c, p. 248).*



Chegamos à última e talvez a mais difícil das ocupações do #em obras. A expectativa de entrarmos no Teat(r)o Oficina, local onde nasceu a primeira montagem de *Na selva das cidades* feita no Brasil, norteadora da pesquisa inicial do projeto, era grande. Após um exaustivo e intenso percurso pela cidade de São Paulo, nossos corpos estavam cansados e pesados. Experimentamos muitas maneiras diferentes de dar voz ao texto de B. Brecht, algumas mais bem-sucedidas, outras menos.

Pessoalmente, era voltar onde tudo começou. O passado encontra o presente que encontra o futuro. Ao mesmo tempo, estávamos fechando o projeto mundana companhia ocupa SP e inaugurando o projeto Máquinas do Mundo no local onde iniciei minha carreira de artista pesquisadora da luz.

10

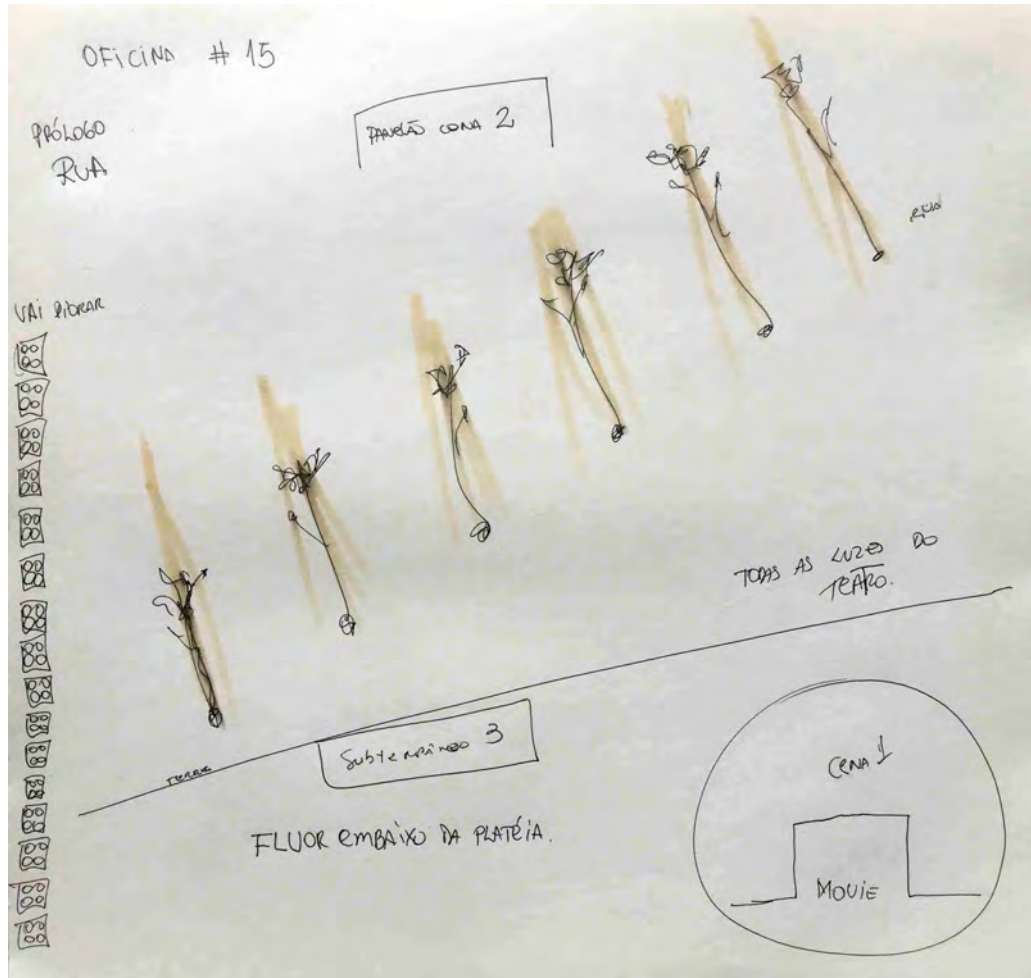
Infopédia Dicionários Porto Editora, 2020.



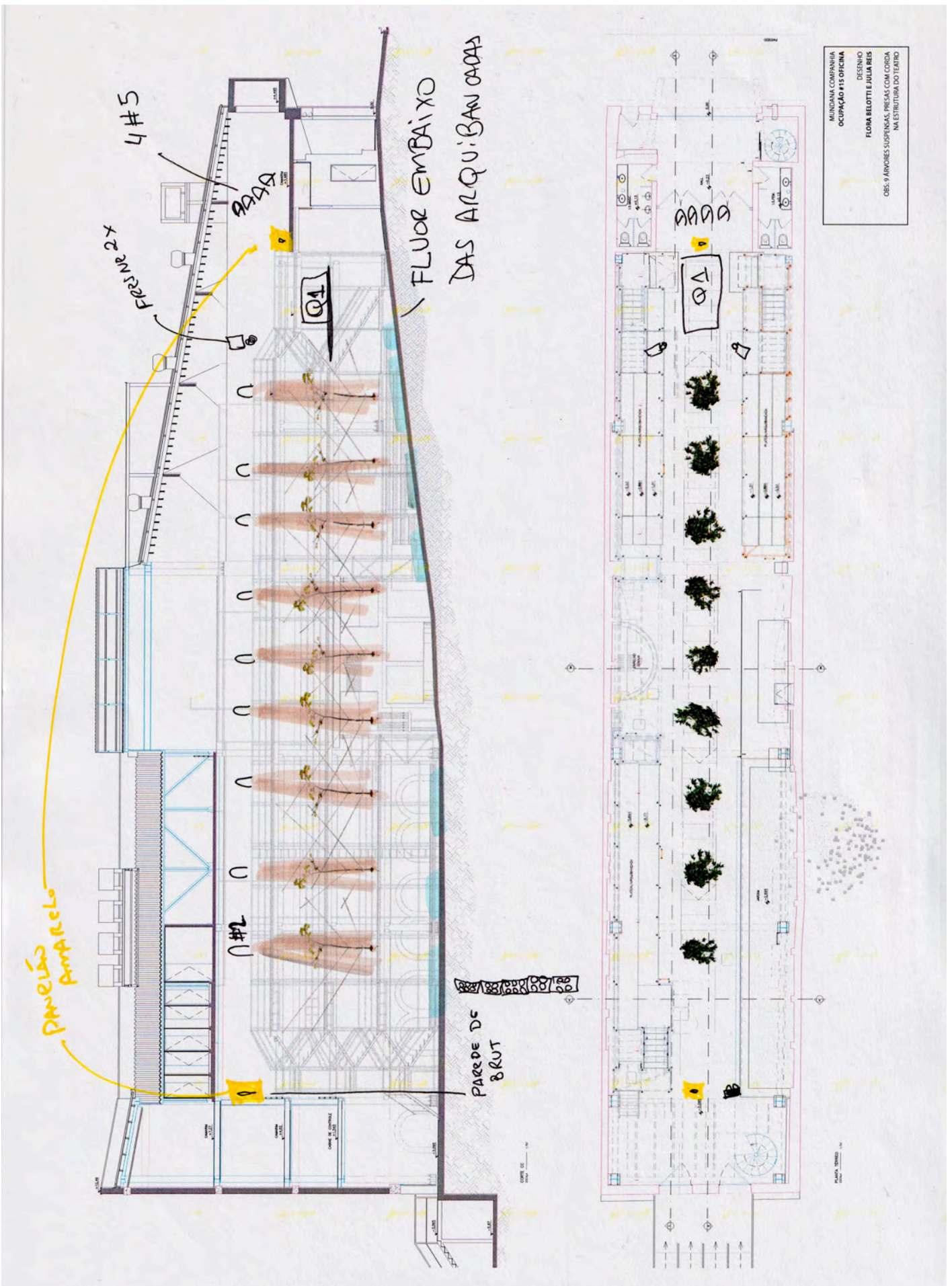
Fonte: Google maps

O fato de ocuparmos o espaço com os dois projetos, Máquinas do Mundo e Na Selva das Cidades, ao mesmo tempo influenciou o jeito de ocuparmos o espaço, usando as mesmas tecnologias para provocar sentidos distintos.

A Ocupação #15 Caos optou por contar a peça através dos Quadros 1, 2, 3, 4 (amanhecer) e 10, utilizando espaços diferentes do edifício teatral. O público entrava direto no que normalmente é o camarim do teatro, e tinha a primeira visão da pista/palco do alto. Lá fizemos o Quadro 1. Para o Quadro 2, descemos todos para a pista. O Quadro 3 acontecia nos subterrâneos do teatro, e usamos ali o recurso do vídeo ao vivo projetando o que acontecia onde nossos olhos não alcançavam. O Quadro 4 é a passagem de tempo e espaço, o teatro todo respira e transpira junto. No Quadro 10, tomamos conta do espaço usando todos os pontos possíveis, mas sobretudo a pista e o subterrâneo.











Entrada do público: o público entra no teatro pelas escadas de serviço, chegando diretamente ao camarim, localizado no primeiro andar. De lá, é possível ter uma visão aérea do palco|pista do Oficina.

#### **Quadro 1 - Sebo de livros de C. Maynes**

A cena acontece entre as arquibancadas do primeiro andar. O público fica no camarim e assiste a cena do alto. A iluminação foi feita com refletores tipo lâmpada Par 64, que iluminam os atores e, ao mesmo tempo, o teatro de forma discreta, sem revelar a pista|palco. Refletores tipo Fresnel são usados para complementar a iluminação da cena.



#### **Quadro 2 - Escritório do negociante de madeiras C. Shlink**

O público desce para a pista/palco depois da cena 1. O teatro está todo iluminado de amarelo, produzido com dois painéis de lâmpadas industriais de vapor de mercúrio, com filtros amarelos dispostos nas extremidades da pista/palco. Árvores distribuídas pela pista estão iluminadas, cada uma, por uma lâmpada Par 64 foco 2 instaladas no alto, deixando-as etéreas. Há muita fumaça no ambiente.





### **Quadro 3 - Casa da família Garga**

A cena acontece no túnel subterrâneo, embaixo da pista|palco, e é transmitida ao vivo pelo sistema de vídeo do teatro. Algumas lâmpadas Par 64 foram dispostas dentro desse túnel, e os atores portam lanternas na cabeça. De tempos em tempos, os atores surgem dos buracos que dão acesso à pista|palco.





### **Do Quadro 4 ao Quadro 9**

---

Os quadros são condensados e se passam todos em espiral: cada personagem conta um momento, todas juntas no mesmo espaço-tempo.

As luzes vão acendendo e apagando conforme as sensações são evocadas. Todo o teatro é iluminado, culminando em uma luz total pelo espaço, trazendo a sensação do amanhecer presente na passagem do Quadro 4 para o 5. Usamos todo o equipamento instalado no teatro: lâmpadas Par 64, Fresnel, lâmpadas nuas, PC e Minibrutes.



**Quadro 10 - Acampamento de operários abandonado na estrada de ferro das pedreiras do Lago Michigan**

Depois da luz total da cena anterior, todas as luzes se apagam, ficando apenas algumas lâmpadas tubulares que instalamos nas arquibancadas, embaixo do público. Conforme a cena ocupa a pista, as árvores são iluminadas. A chegada da lua são todas as luzes se acendendo e iluminando inteiramente o teatro até a saída de Garga; o público o segue para a rua.









# Corpo técnico artístico do projeto mundana ocupa SP #

## **Atores**

Aury Porto, Carol Badra, Guilherme Calzavara, João Bresser, Lee Taylor, Luah Guimaraez, Luiza Lemmertz, Mariano Mattos Martins, Nana Yazbek, Sylvia Prado, Vinicius Meloni, Washington Luiz Gonzales

## **Texto**

Bertolt Brecht

## **Tradução**

Christine Röhrig

## **Direção|treinamento cênico**

Cibele Forjaz

## **Assistência de direção**

Gabriel Máximo

## **Treinamento corporal**

Lu Favoreto

## **Treinamento vocal**

Lucia Gayotto

## **Direção de cena**

Renato Banti

## **Criação musical**

Guilherme Calzavara

## **Músico**

Marcelo Castilha

## **Arte/cenografia**

Laura Vinci, Flora Belotti, Júlia Reis, Rafael Matede

## **Figurinos**

Joana Porto, Diogo Costa, Rogério Pinto

## **Camareiro**

Rogério Pinto

## **Luz**

Alessandra Domingues

## **Iluminadora assistente**

Laiza Menegassi

## **Vídeos**

Eder Santos, Yghor Boy

## **Programação visual**

Mariano Mattos Martins

## **Assessoria de imprensa**

Adriana Monteiro

## **Fotos**

Aleh Novais, Anna Turra, Beto Eiras, Cacá Bernardes, Lenise Pinheiro, Renato Mangolin, Rosali Camargo Oliveira, Yghor Boy

## **Manutenção do site**

Yghor Boy

## **Produção executiva**

Bia Fonseca

## **Assistência de produção**

Lucas Cândido, Mariana Oliveira

## **Administração**

Marlene Salgado

## **Idealização do projeto**

Aury Porto

## **Realização**

mundana companhia







---

Parte 2

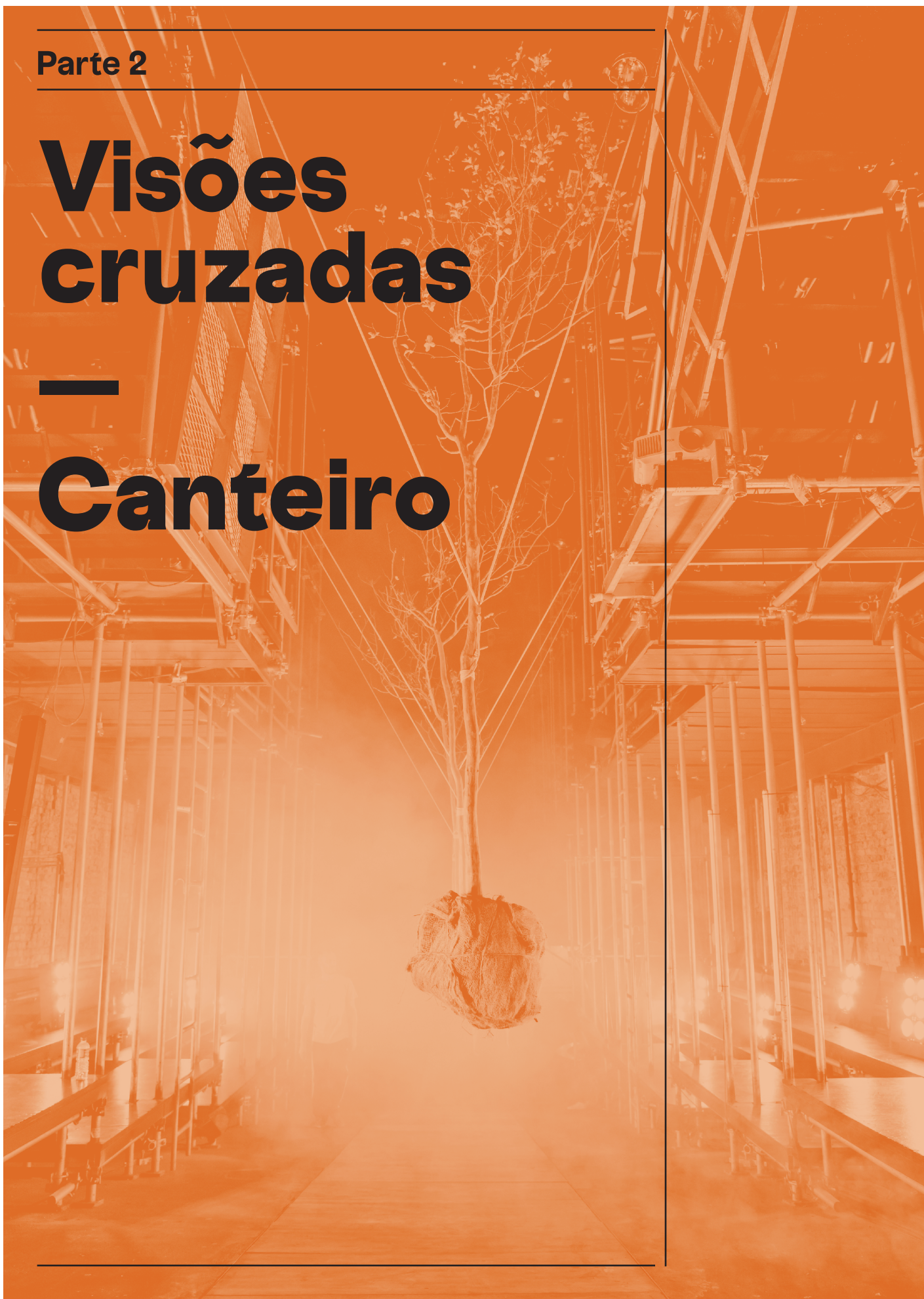
---

# Visões cruzadas

—

# Canteiro

---

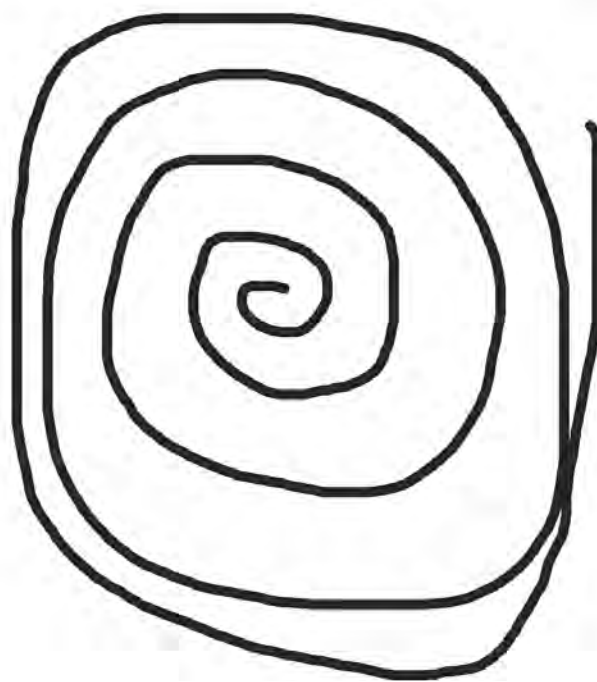






*Antes de iniciar este texto, seria interessante deixar claro aqui que o trabalho de arte não encontra início, meio e fim na trajetória de um artista, e que nenhum artista jamais se sentiria confortável com uma forma de abordagem conclusiva sobre seu trabalho. A condição do artista é escapar (Lucas, 2008, p. 15).*

*No entanto, à medida em que fui mergulhando na memória para buscar os fatos e reconstruir sua cronologia, me vi adentrando numa outra espécie de memória, uma memória do invisível feita não de fatos, mas de algo que acabei chamando de marcas. Proponho que consideremos o que se passa em cada um desses ambientes, e não apenas no plano visível, o mais óbvio, mas também no invisível, igualmente real, embora menos óbvio. Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros.[...] unidades separáveis e independentes (Rolnik, 1993, p. 241).*



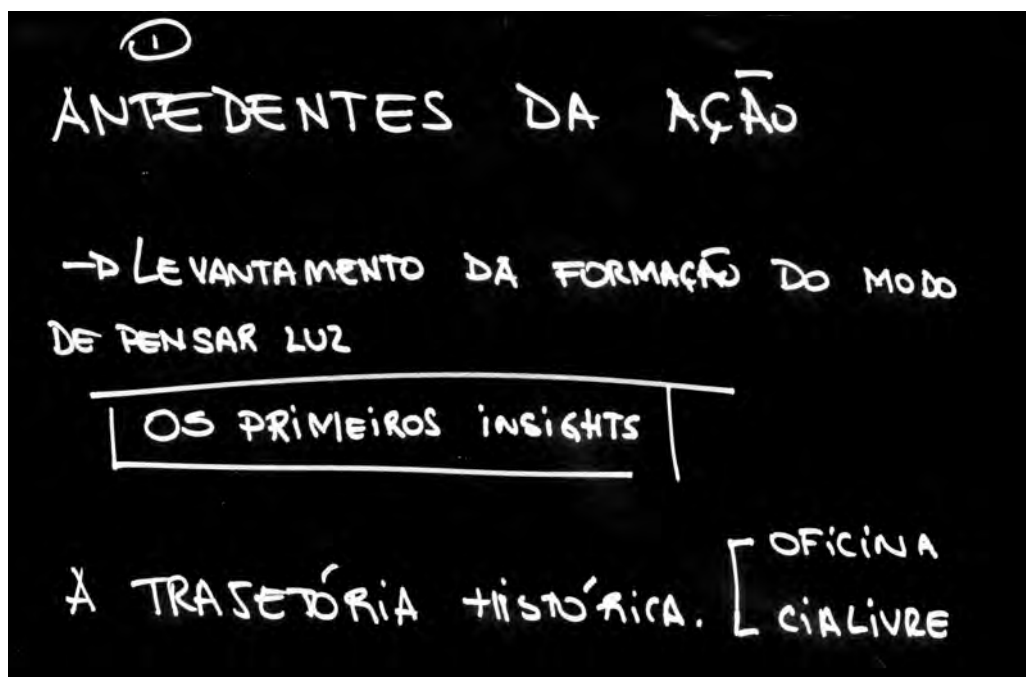
## Visão 01

Começo a fazer uma descrição das imersões e das ocupações que inevitavelmente se entrelaçam. A pesquisa está se mostrando o oposto de um processo linear: é quase como criar uma obra – processo intrínseco e labiríntico. Opto por uma narrativa linear por me parecer coerente. Quais palavras poderiam dar conta dessas criações, em que cada nova etapa responde às primeiras, complementando, aprofundando, expandindo, contestando, contradizendo, reiterando, redefinindo seus sentidos?

**A pesquisa como forma de pensamento, a pesquisa como método de criação da luz.**

**Como se começa um projeto de luz? De onde vêm as ideias?**

Qual é a relação direta que se faz entre as áreas do pensamento? E entre o meu trabalho de iluminadora, o trabalho da cenógrafa, o da atuação, o da figurinista e o trabalho da música, considerando que todos estão colocados numa situação real visível e de inter-relações ficcionais? Penso que a luz provoca sentidos, operando na dissolução do espaço, do tempo, do real. A luz é instauradora. Ela participa do espetáculo estabelecendo principalmente uma separação tênue entre cena e plateia, ou entre ilusão e realidade. Mas como ela se cria? O que é um processo de criação?









**O presente atualiza o passado.  
Para identificar as operações  
do processo de criação da  
luz em *Na selva das cidades*,  
é preciso vir aqui na frente e  
olhar para trás.**

Ao longo de minha trajetória, percebo uma lógica transdisciplinar em meus estudos, inerente à minha profissão de iluminadora, que se deve à minha primeira formação dentro do teatro. Percebo que as marcas da formação aparecem nos processos. Comecei minha trajetória em 1995, como iluminadora cênica num dos teatros mais emblemáticos do Brasil, o Teat(r)o Oficina, grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa e sediado em um dos edifícios mais complexos que já encontrei. O Teat(r)o Oficina, o prédio, em sua versão atual, foi concebido pela arquiteta e urbanista italiana radicada no Brasil Lina Bo Bardi, que também foi a cenógrafa da montagem de *Na selva das cidades* realizada pelo mesmo Teatro Oficina, em 1969. O prédio concebido pela arquiteta tem como particularidades um palco em forma de pista/passarela cercado por arquibancadas de três andares, uma fonte de água no meio do espaço, uma janela de vidro de 100 m<sup>2</sup> aberta para a cidade de São Paulo, e um palco - rua aberto, onde não existem coxias.

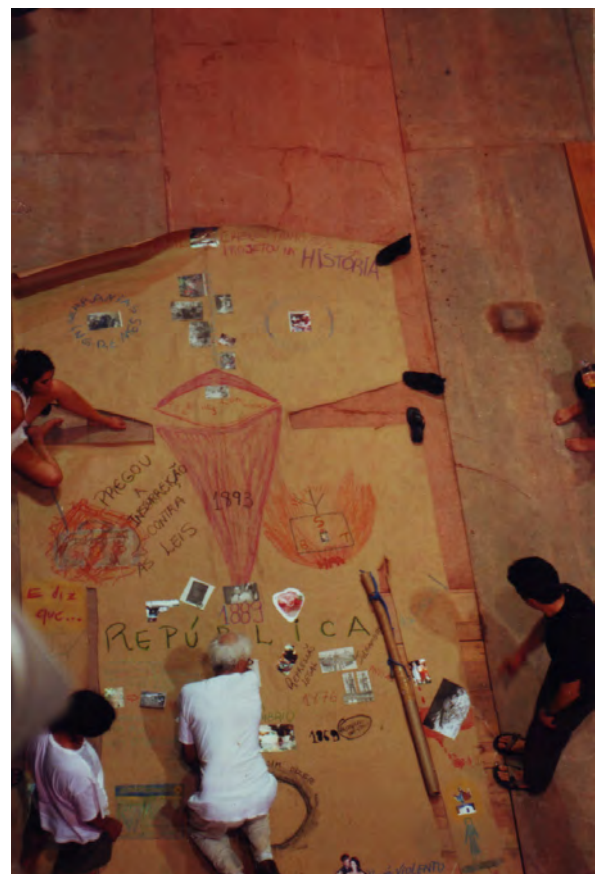
A particularidade de ser um local onde há um cruzamento estético e histórico, tanto da companhia teatral que o ocupa quanto da cidade de São Paulo, envolve o contexto urbano e social nas próprias montagens dos espetáculos de Zé Celso. As atualizações que os textos recebem, em consequência da realidade, atravessa cada artista implicado na produção. O método de levantamento comum das referências, em forma verbo-visual, é confeccionado sobre um papel em rolo, estendido na pista, sobre o qual, coletivamente, vão sendo colocadas palavras, imagens, desenhos e o que mais servir para nos relacionarmos com a peça e com o que queremos juntos dizer, que tipo de questões atingem esse coletivo. Trago no meu íntimo essa forma de pensar uma obra, seja teatral ou não. Em razão das características particulares do grupo e do edifício onde este atua, percebi que, para exercer meu ofício, era preciso encontrar outros aspectos do conhecimento e das artes, o que aumentou meu repertório artístico e visual, me fazendo pensar a luz como parte integrante do todo, e a sua construção intimamente ligada à exploração da arquitetura e do contexto.

Reagi àquele espaço iluminando pilares e paredes, revelando a estrutura arquitetônica que vincula a dramaturgia ao seu contexto presencial, ao embate com o público. Fui experimentando e descobrindo, no processo de criação dos espetáculos, o quanto a luz pode alterar o espaço, a cena e a percepção de quem assiste. Essas experimentações se davam ao mesmo tempo que os ensaios. Tínhamos o teatro disponível, o que nos permitia pesquisar possibilidades com os equipamentos disponíveis. Pude experimentar ângulos diversos, cores, fontes de luz, o que e como iluminar a cena e o teatro. Tive o privilégio de conhecer a luz empiricamente, tendo tempo para descobertas, para a colaboração dos erros, realmente experimentando diversas possibilidades do fazer-fazendo até chegar em um resultado. Uma formação de artista-iluminadora-pesquisadora que tive a sorte de ter dentro de um teatro particular, com uma companhia histórica.



O Teat(r)o Oficina abriu meu olhar para o espaço, sendo este um dos dispositivos no meu modo de pensar a luz e que está fortemente presente no processo de *Na selva das cidades*. Posso afirmar que a relação espacial arquitetônica é um dos pontos importantes que me faz decidir a qualidade e o posicionamento da fonte de luz. Outro ponto que trago dos meus anos no Oficina é o jeito como me relaciono com as fontes de luz. O fato de não existir coxias, de ser um teatro aberto, onde tudo é visto, faz com que cada objeto nesse espaço forneça alguma informação, o que me leva a refletir não só sobre as qualidades das fontes de luz e/ou ângulos para iluminar as cenas, mas, sobretudo, sobre seu posicionamento no espaço, que espaço ocupa, que peso tem sobre as estruturas, o que leva a outra inquietação: a forma da fonte de luz. Essa inquietação sobre os tipos de fontes de luz me levou a um caminho de pesquisa com esses materiais, tanto no que diz respeito a saber que tipos de refletores o teatro tinha, seus usos e o entendimento da importância deles dentro da história do teatro, quanto no que diz respeito a uma pesquisa de fontes de luz com outras origens além da cena, um caminho por outras fontes, como a iluminação usada na arquitetura e os artistas que trabalham com a luz como matéria-prima, descobrindo uma infinidade de possibilidades através desses encontros.

Outra marca: a separação muito tênue entre cena e plateia, ou entre ilusão e realidade, presente nas encenações de Zé Celso, que nos leva à construção de uma luz editora do olhar e da presença do corpo do espectador, ao escolher a forma de iluminar, permitindo que a plateia esteja incluída na cena, sem ofuscar o olho e nem quebrar a ficção, mas, mesmo assim, nos dando um momento de presente: o de estarmos todos juntos no mesmo momento, no aqui-agora.









circuitos e redes habitados por diversas tribos: cidade de mil povos, capital financeira, cidade conectada no mundo virtual e real das trocas, potência econômica do país, berço de movimentos sociais e lideranças políticas. No entanto, é uma cidade partida, cravada por muros visíveis e invisíveis que a esgarçam em guetos e fortalezas, sitiando-a e transformando seus espaços públicos em praças de guerra.

Entrar na cidade é estar permanentemente exposto à sua imagem contraditória de grandeza, opulência e miséria, carroça e caminhonete blindada, mansão e buraco, shopping center e barraca de camelô. Cidade fragmentada, que aparenta não ser fruto da ordem, mas sim filha do caos, da competição mais selvagem e desgovernada de projetos individuais de ascensão ou sobrevivência, do sonho de gerações sucessivas de imigrantes que vieram em busca das oportunidades distantes e da potência da grande cidade. Em São Paulo hoje, o futuro da megacidade parece incerto: sobreviverá ao congestionamento e à poluição? Reaparecerão os empregos industriais perdidos? Voltará a reinar a paz nas ruas?

Para tentar responder a essas questões, é preciso entender como se chegou a esse ponto, reconhecendo que a cidade hoje é produto de milhões de ações individuais e coletivas das gerações que nela investiram seus projetos. Longe de ser caótico, esse processo foi diretamente influenciado por opções de política urbana, tomadas em períodos fundamentais de sua história.

É sobre esses momentos e essas decisões que vamos nos debruçar nas próximas páginas, mostrando que o que parece ser uma nau desgovernada corresponde na verdade aos sucessivos modelos de cidade

*[...] o conceito alia-se ao fenomenológico na sua definição de que espaço é vazio e de que lugar é para ser usado, contendo quantidade de luz e som em mudança constante, fazendo parar o tempo do relógio e iniciando o tempo interior (Barros, 1999, p. 22).*

**Das imersões:**

As decisões tomadas na hora do imprevisto. A apropriação do espaço. A confecção de um *kit* básico de fontes de luz a serem experimentadas. Fazer-fazendo. Colheita de material.

**Das ocupações:**

Retorno à cidade. A relação com o espaço. A diversidade das fontes de luz. A memória das sensações que a pesquisa de campo deixou. A cidade é minha fonte de luz .

**Os que transitaram nas duas etapas:**

O texto de Bertolt Brecht. A cidade de São Paulo no aqui-agora. A montagem do Teat(r)o Oficina, que se relacionava diretamente com as transformações urbanas da cidade de São Paulo e com o aspecto político da época. A pesquisa pessoal de encontro com outros artistas. A relação da luz com o espaço. A abertura de novas percepções. A exploração de diversas fontes de luz. A pesquisa em campo. Ao vivo.

Olhar, olhar, escutar e sentir a cidade de São Paulo a partir do seu local de fundação. Como habitante da cidade, é possível afirmar que ela tem um crescimento muito rápido e é basicamente movida pela força da economia, a tal “força da grana que ergue e destrói coisas belas”. O verso de Caetano Veloso é isto: uma cidade construída pela especulação imobiliária não é uma cidade projetada, não é o resultado de um projeto coletivo, ela é quase a seqüela de processos especulativos, portanto, de processos de desigualdade e de segregação.



A REGRA DO TEATRO É QUE  
ELE ABRE UM ESPAÇO À PARTE  
NA CIDADE, QUE NÃO OBEDECE  
ÀS LEIS DO ESPAÇO SOCIAL COMUM<sup>1</sup>.



Montagem  
de *Na selva  
das cidades*  
realizada pelo  
Teatro Oficina  
em 1968<sup>2</sup>.



Fonte: <https://artsandculture.google.com>

1

Mervant-Roux, 2017, p. 17

2

Fonte: acervo Teat(r)o Oficina





VER  
OLHAR

COMO ESSAS  
INTERFERÊNCIAS  
LUMINOSAS  
DIALOGO com  
AS ARTES PLÁSTICAS

CONFUNDIR  
SENTIR  
ESCUTAR

LISTA DE Verbos  
envolvidos no  
gesto p/ existir  
O TRABALHO

ESPAÇO  
=  
PERCEPÇÃO  
=  
OLHAR OCUPADO

PROCESSO DE  
FEITURA

*Na selva das cidades - em obras* foi uma experiência teatral singular no processo de criação e no resultado em relação ao que conhecemos dos processos habituais, mesmo os colaborativos. Gabriel Máximo, no livro *Imersão selva*, ilustra isto bem:

*De acordo com uma perspectiva que vemos mais comumente entre os grupos de teatro, um texto teatral se afigura como um ponto de partida para uma pesquisa que resultará em um fim bem determinado: uma montagem de um espetáculo. Neste caso, a pesquisa se torna um meio para que o grupo busque entendimentos, relações e soluções que resultarão em uma encenação daquele texto do qual se partiu. [...] acredito que no caso do processo de pesquisa realizado pela mundana companhia a partir do texto de Bertolt Brecht ocorreu uma inversão desta lógica. Já de partida, por exemplo, não havia a intenção imediata de realizar a pesquisa para fomentar uma montagem da peça Na Selva das Cidades. [...] Ou seja, ao elaborar uma imersão, não se buscava soluções para uma montagem próxima temporalmente, permitindo assim com que a equipe estivesse plenamente no aqui e agora da pesquisa.*

*Desta forma, o texto, a cada imersão, se abre diante da equipe como um portal cujo atravessamento causa a vivência da cidade, experiência que se estabelece como fim em si. A cidade – e não mais o texto – passa, então, a ser protagonista da pesquisa. Passa-se a não mais atuar para a cidade, mas atuar com a cidade. A cada imersão, a cada local diferente, é preciso jogar com um novo ator. Interessante notar que, neste caso, a pesquisa, ou seja, a busca, é o próprio fim que se almeja. E o texto, em oposição ao exemplo anterior, se torna um portal, um meio que, uma vez atravessado, revela uma nova realidade de algo: neste caso, da cidade de São Paulo (mundana companhia, 2016, p. 9).*

Tive total liberdade de experimentar a luz, não mais atendendo a demandas externas e sim sendo agente criativo e propositor. Perguntas que o texto gerava, o encontro com a cidade e a interação com a equipe traziam, a cada “imersão”, um novo tipo de desafio para a construção da luz. A linha de pesquisa se modificava encontro a encontro, se desenhando junto e com – e não para – a cena. Essa dinâmica do fazer teatral, que descobrimos juntos, continuou, uma vez o espetáculo pronto, e foi o que permitiu realizar o projeto *mundana ocupa SP* numa forma contínua de criação através da experiência com o espaço.

---

PRIMEIRO PASSO TOMAR CONTA DO ESPAÇO.  
TEM ESPAÇO À BEÇA E SÓ  
VOCÊ SABE O QUE O QUE PODE FAZER DO SEU.  
ANTES OCUPE. Depois SE VIRE.  
NÃO SE ESQUEÇA DE QUE VOCÊ ESTÁ  
CERCADO, OLHE EM VOLTA E DÊ UM ROLÊ.  
CUIDADO COM AS IMITAÇÕES<sup>3</sup>

3

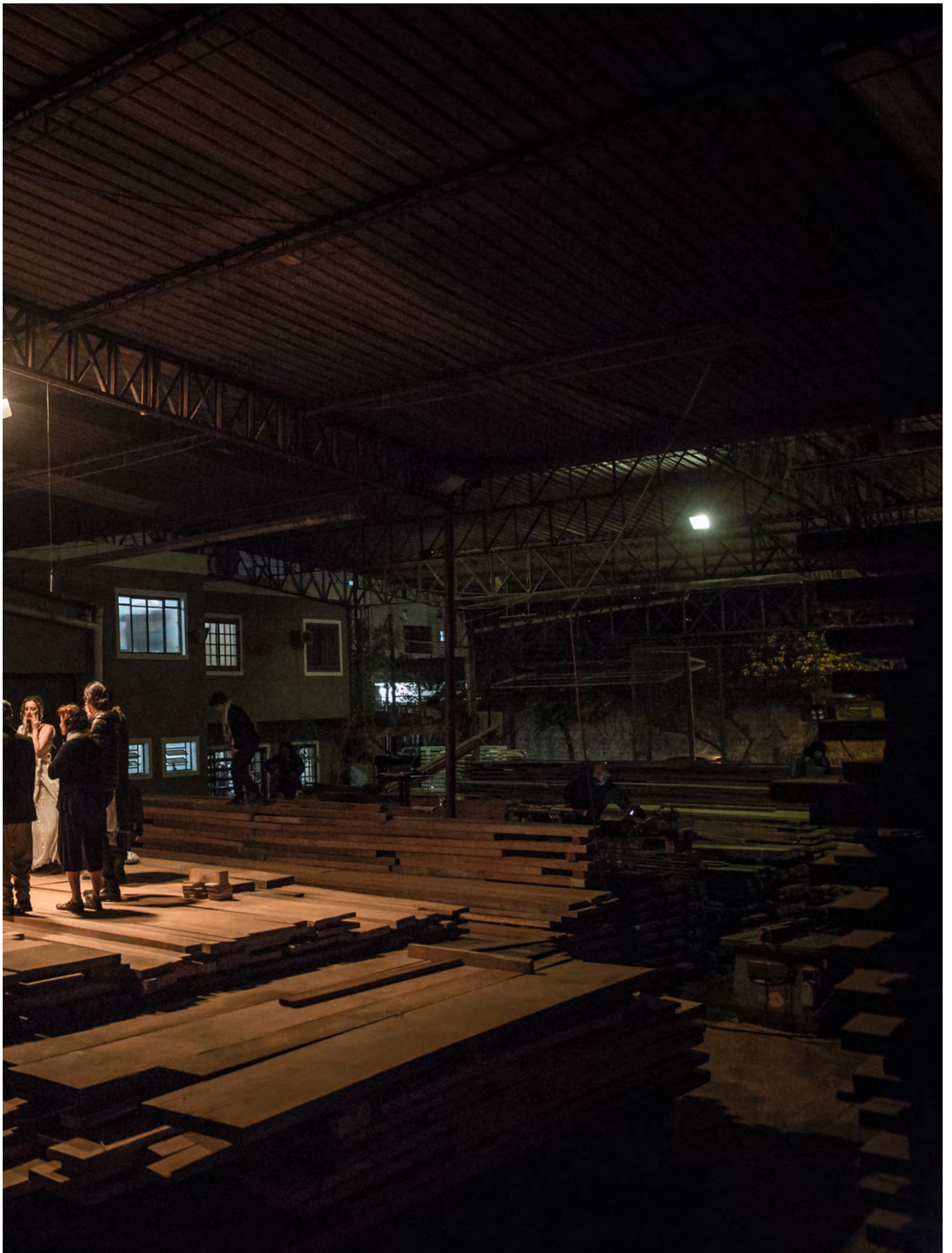
Trecho da poesia "Pílulas do tipo deixa-o-pau-rolar" de Torquato Neto.

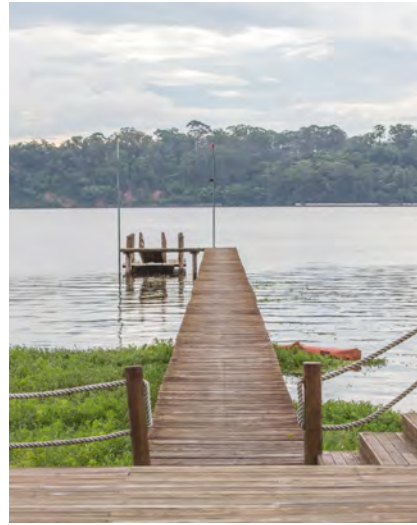
Disponível em: <https://mesquita.blog.br/torquato-neto-versos-na-tarde-13082013>











O espaço e como me relacionar com ele através da ficção é o ponto determinante das tomadas de decisões sobre quais fontes de luz utilizar, como e onde.







*Acho que as primeiras obras baixas e horizontais tinham a ver com o Japão, com o modo como os japoneses apreendem e organizam o espaço. Foi a primeira vez que eu parei para olhar um lugar na sua singularidade*  
(Serra, 2014, p.103).

## Orquestração dos estímulos

---

“Foi a primeira vez que eu parei para olhar um lugar na sua singularidade” (Serra, 2014, p. 103). Essa fala de Richard Serra me leva imediatamente ao processo de pesquisa para a criação de *Na selva das cidades*, e percebo que uma das ferramentas que se repetem em meu processo de criação é ter o olhar atento a cada novo espaço e apreender como revelar, transformar e esconder, através da luz, esses lugares.

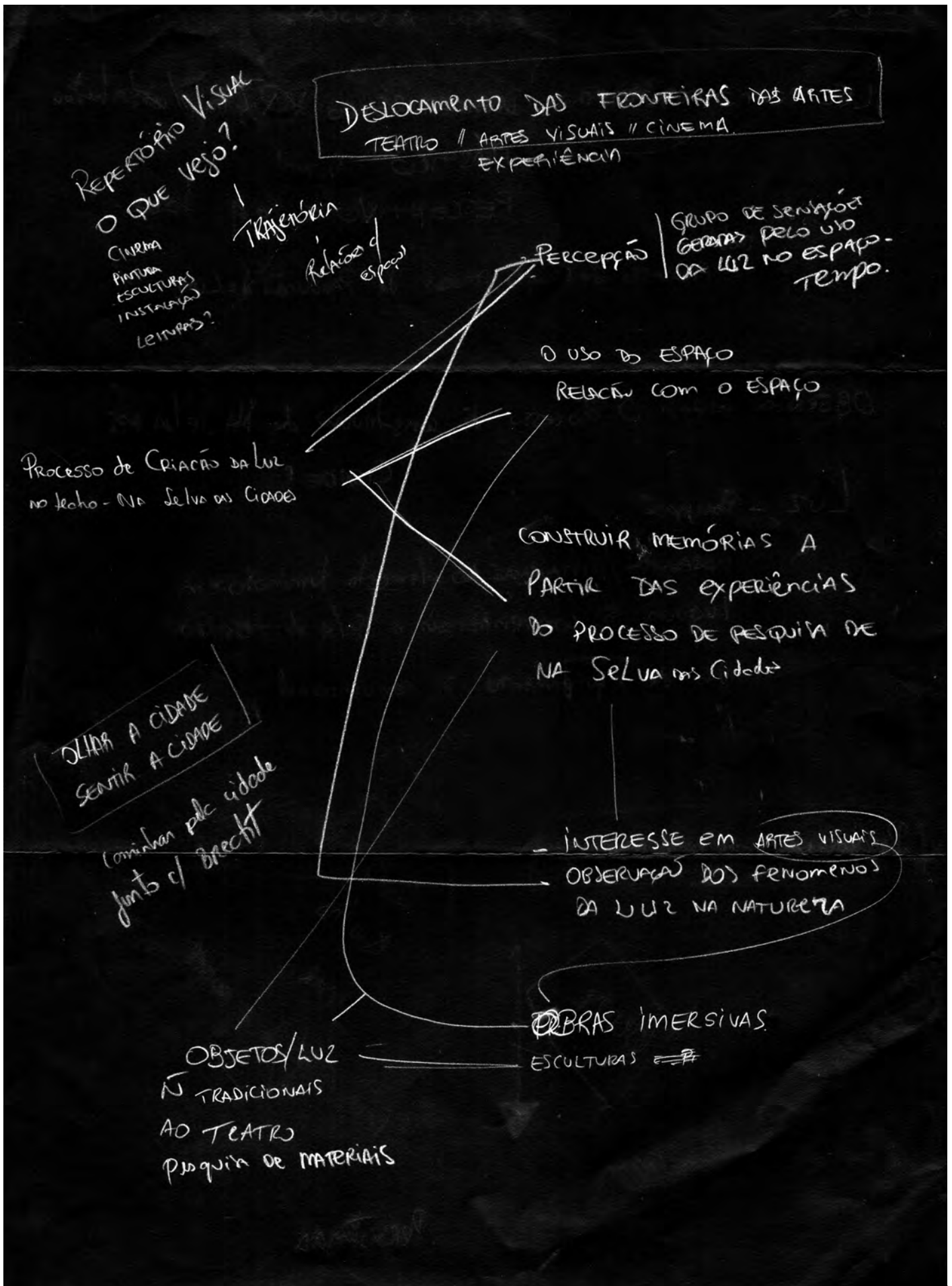
Trabalhos incompletos, que querem ser inacabados, que a cada nova amostragem se arriscam em um novo aspecto.

Para Richard Serra, é a experiência que traz as imagens conscientes: “[...] olhando de volta, imagens e pensamentos, que foram iniciados pela consciência de tê-los experimentado, são recordados” (Serra, 2014, p. 27). Para chegar nas Ocupações, precisei me abrir para o novo lugar com suas contradições, e, muitas vezes, essa abertura pode significar abandonar o que já foi conquistado em outro lugar, em proveito do que o novo pode trazer como experiência e conhecimento. “Essa é a diferença entre o pensamento abstrato e o pensamento na experiência. O tempo dessa experiência é cumulativo – lento em sua evolução” (Serra, 2014, p. 27).

**Impossível pensar a luz de  
uma forma ligada ao processo  
de sala de ensaio.**

Volto aqui ao que escrevi sobre meu projeto de pesquisa: meu objeto de estudo é a luz como fenômeno dramático, plástico e perceptivo. Interesse-me pela mistura de técnicas e conceitos que alteram o uso da luz, seu comportamento e sua finalidade, quando utilizada em contextos diferentes dos convencionais, alterando, dessa maneira, o modo de olharmos para a luz e o que ela nos transmite. Da mesma forma como nas artes plásticas, em que Moholy-Nagy, James Turrell, Dan Flavin e Olafur Eliasson, cada um a seu tempo, produziram instalações luminosas ajustadas ao desejo de habilitar a experiência sensível e lúdica, num cubo branco marcado, até então, pela neutralidade, alterando significativamente o uso da luz, instigo-me a pensar como o espaço de intervenção nas artes cênicas pode suscitar problemas e especificidades da luz a serem trabalhados.

---



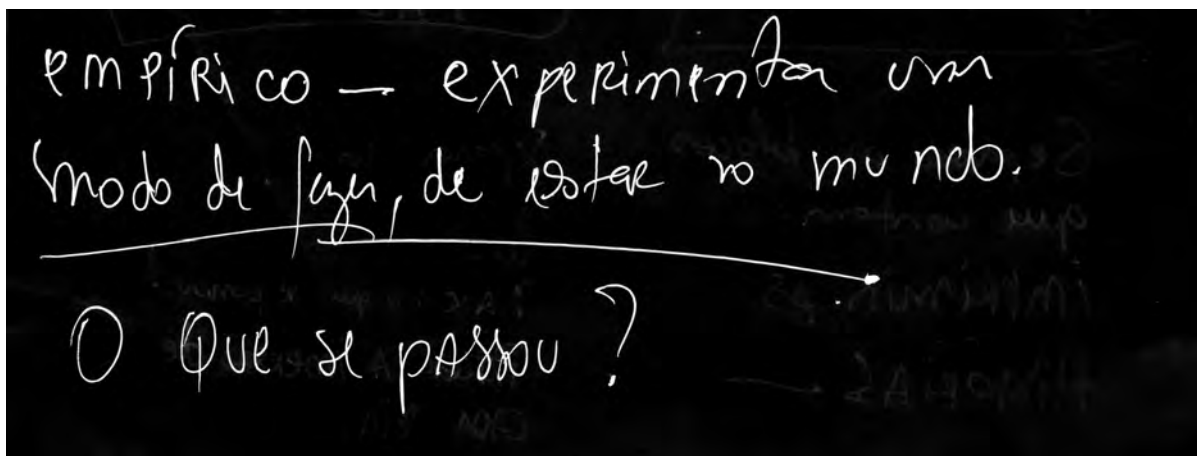








*Para um artista educado para usar sua sensibilidade, ambientes desconhecidos em viagens proporcionam percepções de outras realidades cotidianas para aqueles que as vêem, mas que sempre vão se constituir, para ele, artista, em ocasiões para vivenciar uma situação que liga percurso externo ao interno do desenvolvimento pessoal, e, à medida que ativam memórias, trazem novas associações, abrindo novas possibilidades de perceber as coisas já familiares, no seu lugar de origem (Barros, 1999, p. 95).*



A relação intrínseca é com o espaço e com a fonte de luz.

Cidade laboratório.

A pesquisa contínua.

Percebo, no pensamento em torno da construção da luz em *Na selva das cidades*, algo em comum com uma certa compreensão do *site specific* - universo ligado às artes visuais -, tanto no seu modo de refletir quanto de agir. Lidamos com a situação espacial colocada, seus contextos físicos espaciais e contexto social e textual. Há uma história a ser contada, e pode haver vários pontos de vista distintos.



**O processo de criação se cruza e guarda diferentes objetivos.**

A primeira parte do processo foi *Na selva nas cidades - entre tempo e espaço* (São Paulo 2014 - Teatro Oficina 1969 - Berlim 1923 - Chicago 1912), que aconteceu durante 10 meses, a cada 15 dias. Como já descrito no capítulo 1, toda a equipe realizou imersões artístico-culturais em diferentes regiões da cidade de São Paulo. Nesse processo, fomos criando relações diretas entre as regiões e a peça, além das próprias pesquisas pessoais-artísticas em busca de um projeto comum.

Agora, com uma certa distância, percebo que uma das coisas que mais me interessaram foi a própria ação de fazer-fazendo. Não estava preocupada com o resultado imediato. Estava interessada em construir memórias, repertório das travessias, tanto no campo prático, ou seja, testar materiais, quanto no campo imagético, como as imagens que povoam nossa mente provocadas pelo escuro da noite, na mata. Sem esquecer da contribuição dos erros e acertos que cada experiência nos trouxe ao trabalhar a subjetividade coletiva e individual.

Olhar para cada região visitada. Richard Serra, sobre a construção da obra *Shift*, diz:

*[...]do topo da encosta, olhando de volta para o vale, imagens e pensamentos, que foram iniciados pela consciência de tê-los experimentado, são recordados. Essa é a diferença entre o pensamento abstrato e o pensamento da experiência. O tempo dessa experiência é cumulativo - lento em sua evolução (Serra, 2014, p. 27).*

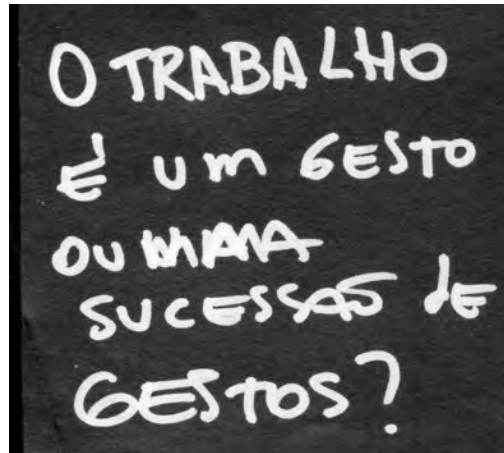
Ele fala do processo de como trazer a obra à tona em uma relação direta com a geografia na qual se encontra. Percebo isso ao retomar contato com as ocupações, num paralelo de obra inacabada. Cada uma delas é única, recheada de todas que a precederam.

O teatro demanda envolvimento. Ele nos coloca num estado de estudo permanente. Um estado de interesse e curiosidade que vai desde a biografia do autor da peça, em seu contexto histórico, sociocultural e econômico, às experiências e referências citadas no texto. São somente alguns exemplos de embasamento teórico do texto que podem guiar o trabalho de criação no teatro.

Trata-se ao mesmo tempo, particularmente, um estudo da área da luz, como as diferentes tecnologias das fontes de iluminação, sua história e contexto, as teorias da cor, as experiências de outros artistas que trabalham com luz e espaço.

Começo por fazer uma coleção de imagens: fotos de livros, internet etc. Faço a partir da minha observação do cotidiano, coleção de frases, textos que de alguma forma têm ligação com as coisas que quero pesquisar e com o trabalho da vez. Busco imagens ou referências que me atraem, seja porque elas me ajudam a concretizar uma sensação, um aspecto formal que me interessa, seja porque ajudam na tradução de um pensamento de luz sobre determinada obra. Crio um pano de fundo para meus pensamentos existirem em forma de imagens.

A construção do imaginário é algo que está presente em quase todos os trabalhos cênicos, à espera de serem utilizados, aguardando o momento de as conexões serem feitas.



Aqui a escolha é focar no teatro, na experiência teatral que é naturalmente contaminada e contaminante do meu processo de busca plástica, em que o pensamento artístico teve que experimentar no próprio corpo a relação com os textos, a cena, a cidade.

## Visão 05 – Encontros

---

Ao me deparar com o estudo para a dissertação, e por minha origem transdisciplinar, fui buscar em outros campos das artes ressonâncias com o modo de operar esse processo de criação particular. Nesses campos, encontrei afinidades com artistas que trabalham com a produção de espaços, alguns usando a luz como matéria-prima ou objeto, e com artistas que trabalham com o conceito e a construção de obras *site-specific*.

*A profundidade é a única forma de expressão do espaço  
(Moholy-Nagy, 1963).*

Ao entrar em contato com esses trabalhos, através de textos e testemunhos de artistas, reconheci algumas etapas do processo de criação. O que esses artistas estavam vendo, o contexto de suas criações, me permitiu um olhar além da obra e privilegiou a discussão.

Moholy-Nagy<sup>4</sup> foi um artista multidisciplinar e professor da Bauhaus. Um artista que estava atento a seus pares e investia, em suas aulas e na própria obra, em questões como um outro olhar para o espaço e o uso da luz.

*Busca, através da pintura com relevos e trabalhos com a luz, uma articulação espacial na qual as sombras reais avivam as cores mais intensas da pintura. Projeções com vidros, metal, materiais que possibilitam criar um jogo de luzes, sombras e reflexos. Usa a luz no espaço com pintura, trabalhando o movimento e a ocupação do espaço (Ferrari, 2017, p 27).*

Moholy-Nagy experimenta em suas obras uma outra percepção, que inclui, além do espaço, o tempo. Ouso dizer que ele criou uma escultura expandida, em que o reflexo ou a luz, material não palpável, como extensão de seus trabalhos, ressoa sobre o espaço, incluindo-o na obra.

É possível notar que, no texto *The New Bauhaus and space relationship*, Moholy-Nagy defende, em aulas, a experimentação de diferentes materiais – materiais estes não convencionais na história da arte até então – e sua manipulação, resgatando a artesanaria, apropriando-se das tecnologias disponíveis. Percebe-se a preocupação no sentido de expandir a composição estrutural e as obras no ambiente, numa discussão da experimentação espacial.

4

László Moholy-Nagy (1895-1946), artista húngaro e professor da escola Bauhaus e um dos pioneiros em utilizar a luz como matéria-prima para criar espaço e movimento.



*A experimentação do espaço é a síntese das diferentes experiências sensoriais: os deslocamentos tanto vertical como horizontal, o senso de equilíbrio, o tato e outros sentidos: Para a experimentação do espaço deve haver o entendimento e uso das relações entre os espaços, e o espaço como relação entre a posição dos corpos. O homem percebe o espaço através da visão (checando as relações visíveis por meio da posição dos corpos), do movimento (a alteração de posição) e através da audição (como fenômeno acústico, o labirinto grava a relação entre as posições consecutivas), e de todos os outros sentidos e percepções conjugados. Assim é a apreensão da ideia de duração na obra, que passa a ser fundamental na história da arte, pois aqui se fala na experiência como forma de percepção espacial e presencial da obra no tempo (Moholy-Nagy, 2012).*

É interessante observar que se inaugura, naquele contexto, um novo conceito de espaço, um espaço onde existe uma preocupação biológica com a percepção espacial, e que vai ao encontro a uma de minhas preocupações como artista-pesquisadora da luz; preocupações sobre como o olho e o corpo se comportam, através dos estímulos visuais que um trabalho de luz carrega.

O estudo da cor é fundamental nesse percurso, e sempre busco atualizar leituras. Mas vem de Goethe uma das maiores contribuições para meus estudos da luz, da cor e do olho: *Doutrinas da cores*, publicado em 1810. “As cores são ações e paixões da luz” (Goethe, 1993, p. 35). Quando o li, uma porta se abriu para o campo da percepção, isto é, do que vemos, daquilo que o olho faz, a máquina-olho atuando. “Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão, uma síntese [...]” (Goethe, 1993, p. 37). Ele se contrapõe a Newton e confere humanidade ao olho: “procuramos desvendar a teoria newtoniana, que, com autoridade e força, tem-se oposto à livre investigação dos fenômenos cromáticos” (Goethe, 1993, p. 37). Ele renega a explicação materialista de que a luz é um fenômeno externo ao olho. O campo de observação que Goethe abre é o da fisiologia e da química, da luz e da cor pertencentes ao olho e ao que acontece internamente com nosso corpo através dos estímulos visuais. O que o olho vê e o que ele sente<sup>5</sup>.

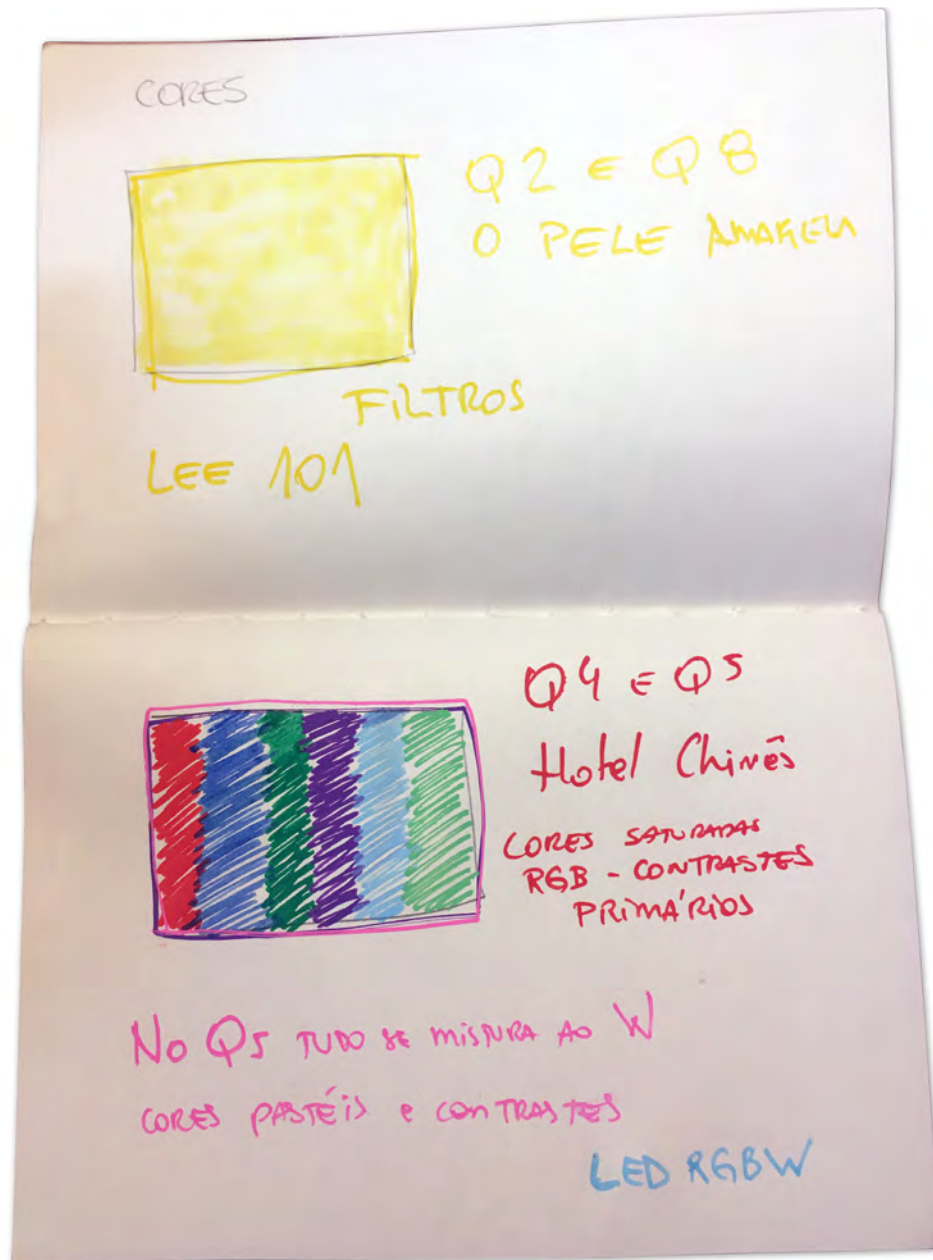
Testei as primeiras experiências que Goethe cita em *Doutrina das cores*. Refiz algumas das observações que ele fez, e isso alterou o meu modo de ver. Ele chama atenção para a percepção concreta, porém não palpável, para o encontro do olho com a luz. Isso me acompanha por onde passo, e faço uso dessas ferramentas sempre que possível. Às vezes, é preciso criar condições para receber esse corpo-olho, e é neste ponto que encontro James Turrell e Robert Morris.

5

A esse respeito, ver Didi-Huberman (2000).

Artista visual, Turrell, tem uma preocupação com o espaço que me interessa muito, porque vem através do olho, da experiência da visão, da luz deflagradora do espaço. Ele proporciona um espaço onde a luz se expande para além das barreiras das paredes, da matéria concreta, bagunçando nossa percepção espacial. A luz é real e está lá para ser vivida como um fenômeno.

Ainda no mundo da cor, um de meus livros de cabeceira é *A Interação da Cor*, de Josef Albers, (2009), publicado em 1963. Alemão, Albers, a exemplo de Moholy-Nagy, também ensinou na Bauhaus. Esses três autores são meus aliados nos processos de criação da luz e sinto que estão introjetados em meu pensamento e participam do meu percurso de artista-pesquisadora. Minha aproximação com esses autores aconteceu pela leitura e por meio da prática empírica. A reflexão se deu pelo olho-corpo no meu percurso profissional. Esses três autores estão presentes no meu campo subjetivo em *Na selva das cidades*.



Outro campo de estudo é a iluminação como matéria, objeto palpável e tangível. O material que emite os raios luminosos é também forma de concretizar o pensamento de luz, não só pela qualidade emitida, mas também pelo que o objeto carrega consigo de signos.

O estudo da percepção é mais um ponto de partida, especialmente na sua relação com a fisiologia do olho, dos modos de ver. Algumas questões que fui me colocando ao longo do tempo formaram os motores de experimentação, a integração entre o texto, o local, o espaço, os objetos e o tipo de luz emitida – quais são as sensações geradas, buscadas, provocadas?

Não havia uma preocupação em chegar a um resultado que acabaria na encenação final. Para mim, interessava o resultado do dia, da relação com aquele local|atuação|situação|contexto, e depois catalogar as diferentes possibilidades para resolver a luz no que viria a ser cada montagem.

O projeto nos transformou em artistas-pesquisadores proponentes de ações a partir do texto, realizando experimentos muitas vezes de forma não controlada. Um *insight* dado pela luz, por exemplo, desencadeava uma série de ações, as quais demandavam total envolvimento da equipe.

A pesquisa da luz se lançava explorando uma materialidade da cena e do espaço. A crise estava o tempo todo presente, nos obrigando a não nos conformarmos com as primeiras ideias. O eterno retorno, todas as ocupações começavam mais uma vez.

determinada encruzilhada, num certo *phylum* histórico, mas até mesmo no detalhe. Quer dizer, não se repete as pinceladas de Picasso, de Chagall, de Pollock. Seria fácil, é claro, retomar pinceladas de Pollock — ele se deixou filmar, podemos ver o filme, vê-se determinadas etapas de seu método de trabalho. Por quê? Porque esse movimento geral, essas pinceladas, pertencem a agenciamentos que extravasam completamente a circunscrição de um ato de produção, de um ato de criação. O agenciamento de criação, seja de um trabalho filosófico, seja de um trabalho artístico, depende de um clima, de uma escuta potencial, depende de uma linguagem ambiente, depende de cinquenta mil coisas que não se pode reproduzir, assim como não se pode reproduzir a Comuna de Paris ou o Maio de 68.



FL 02

é APÓS A BUSCA?

LUZ COMO FENÔMEMO: DRAMATÚRGICO, PLÁSTICO, VISUAL, PERCEPTIVO - o q toca.

Problema

Processo de Criação / modos de Produção da Luz

OBJETO DE PESQUISA: O processo de construção de NA SELA DAS CIDADES

Luz - Percepção

instalação / inauguração do elemento luminoso em lugares n̄ convencionais e Sela de tetos.

Uso de equipamento n̄ convencional.

Resquisada entra na Auto-Produção



Conteúdo  
Biológico  
MAPA  
Fala Fala do q. envolva.

Persistência

## Canteiro – A fricção entre real, ficcional e atual

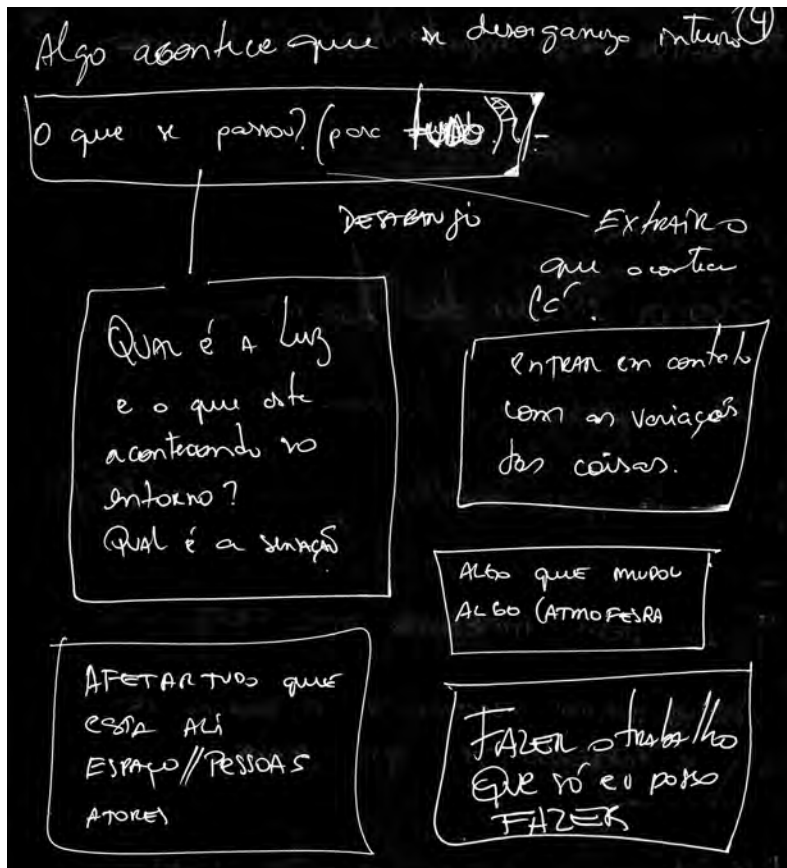
Tomo aqui alguns conceitos da filosofia, me aproprio deles de forma a ajudar um percurso interno de investigação. Não é previsto um mergulho nesses conceitos, não tenho a pretensão de neles entrar, sim de usá-los como ferramenta teatral.

Trata-se de uma navegação contínua entre três pontos: real, ficcional e atual. Chamo de real a casa à qual chegamos e as ruas que ocupamos; ficcional, o drama que Brecht nos apresenta; e atual, esse encontro, a fricção das situações sendo reinventadas no tempo e espaço da teatralidade.

A intenção da luz nunca foi dominar o espaço e sim coexistir de tal forma que os materiais escolhidos desaparecessem e aparecessem na integração, na produção de uma outra realidade visual.

Essa possibilidade foi criada pela pesquisa de materiais em campo, sobretudo nas imersões em que encontramos lugares nada controláveis e com estrutura nada amigável para a luz. O desafio de encontrar soluções, de integrar a luz ao espaço e, ao mesmo tempo, dar conta da teatralidade fez com que não se tivesse tempo para ficar interpretando ou criando soluções *a priori*. No seu melhor sentido, as ideias foram executadas assim que nasceram, no calor do momento, na solução para a cena. Algumas vezes funcionando, outras, não.

A liberdade de fazer a luz sem um mapa fixo me levou a criar um esquema no qual apontava o que poderia ser cada luz a partir de um ponto gravitacional, de modo que a luz fosse se apropriando dos diferentes locais.



De onde vêm as ideias?



## THEATRON

A raiz da palavra *theatron* está no verbo *ver*: lugar aonde se vai para ver, aparato de dar a ver, dispositivo de visibilização.

Com ela, podemos suspender a oposição entre *narrativa e arte visual, ação ao vivo com atores e instalação em movimento*.

Na raiz, *theatron* é dramaturgia visual, máquina de dar a ver (mundos).

*Theatron* é o avesso de *Teatrão*.

"Tudo parte de uma perturbação da percepção, como uma suspensão do mundo. De início, há efetivamente a luz como transparência pura, mas essa luz se opacifica, torna-se brumosa. A bruma é o campo molecular no qual a percepção se exerce. Toda percepção é percepção de um campo molecular." (Lapoujade, *Os Movimentos Aberrantes*)

"A bruma é o primeiro estado da percepção nascente e compõe a miragem na qual as coisas sobem e descem, como a ação de um pistão, como um efeito pop-up" (Deleuze, *Cinéma*)







*A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência (Ferreira Gullar, 1960).*

A fonte de luz entra no espaço.

Muda o lugar, sem, necessariamente, alterar onde estamos. Nos transporta ao Quadro.

A interferência pode e deve ser sutil nos espaços ocupados.





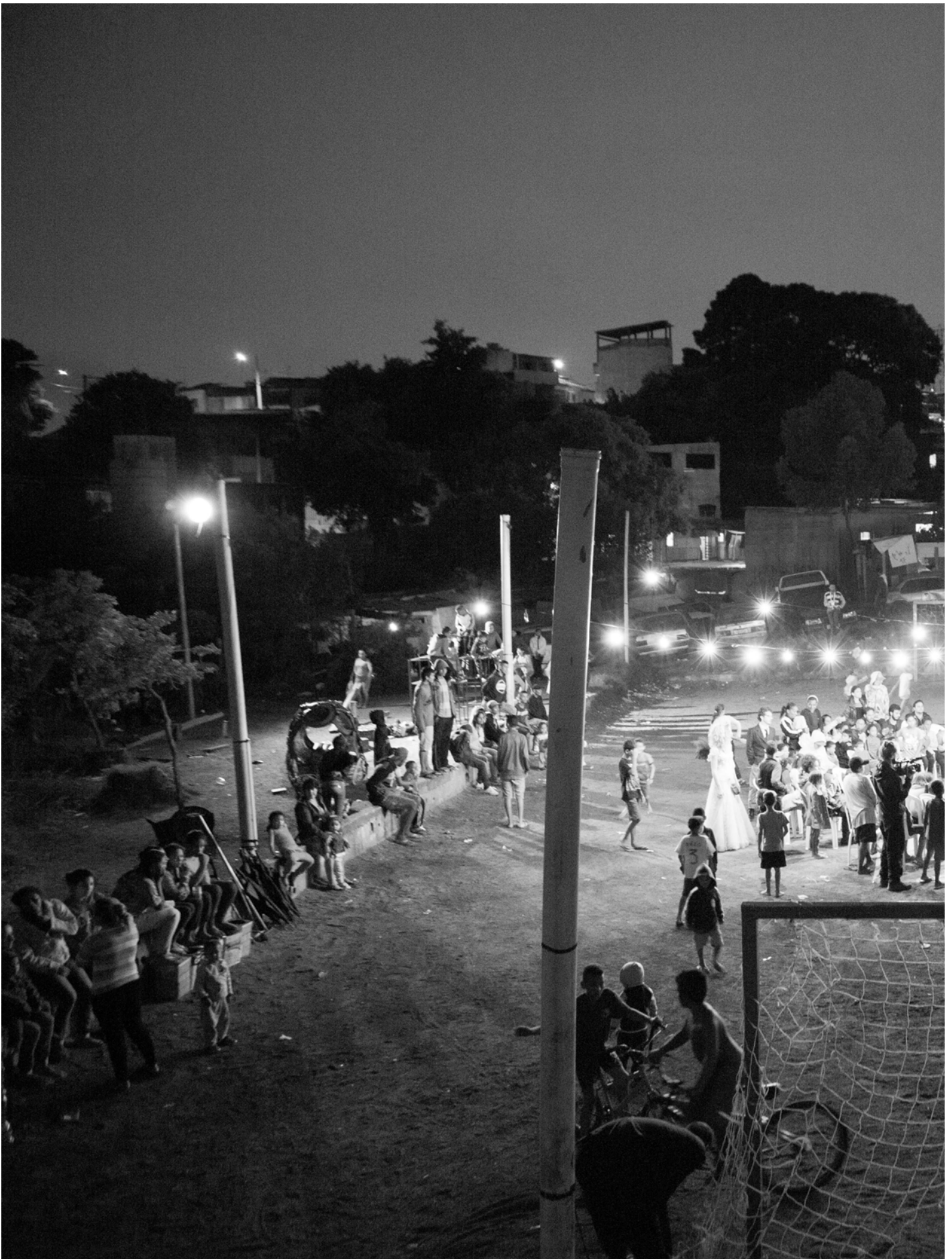




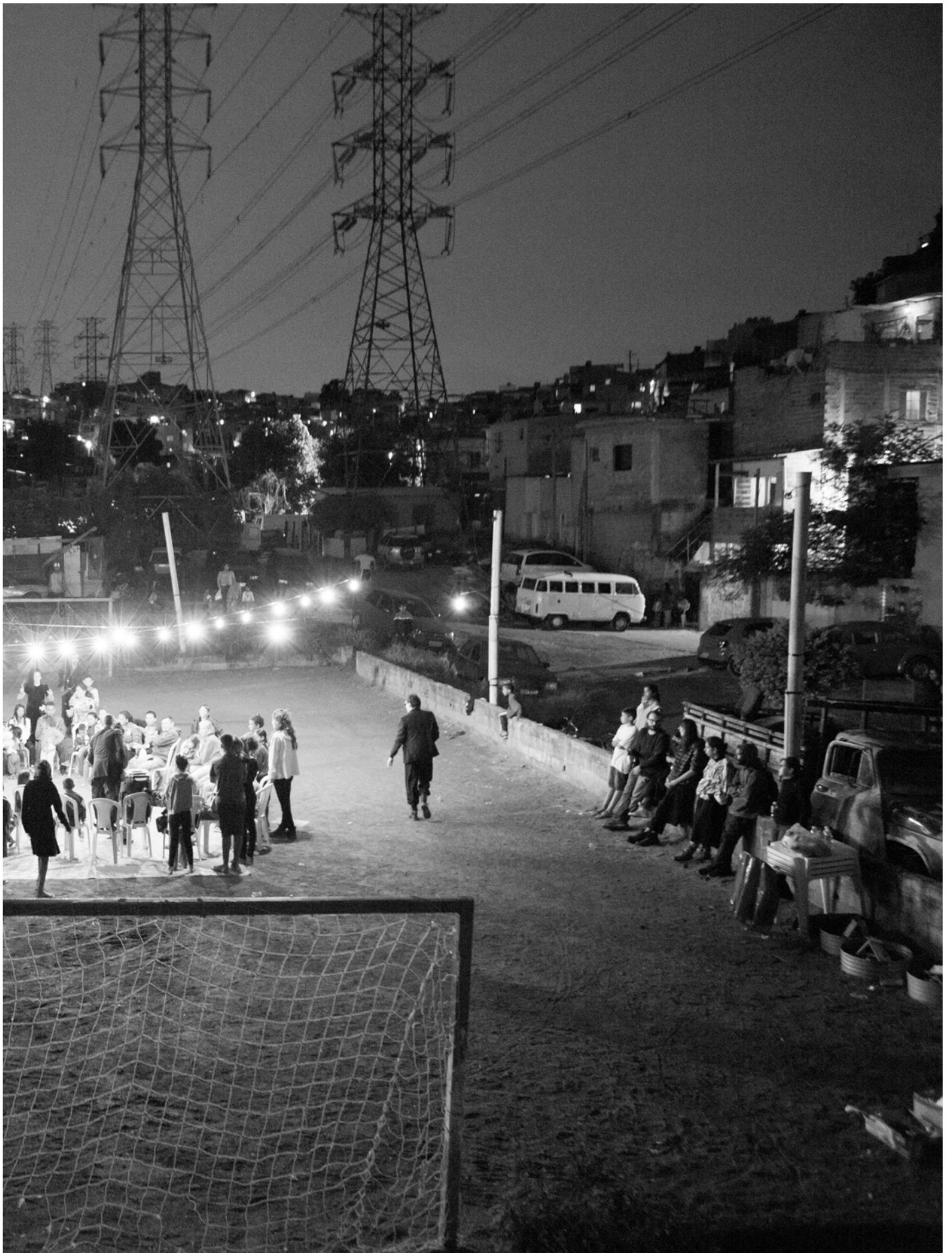












## Cruzamento - Quadro a Quadro

---

### Sobre o Quadro 1 – Sebo de livros de C. Maynes

Desde a primeira vez que fizemos o Quadro 1, fora das imersões, utilizamos refletores convencionais ao teatro, com lâmpadas halógenas ou de tungstênio, normalmente de um branco quente.

Vou chamar de equipamento convencional do teatro as fontes de luz que foram criadas para essa finalidade, a de iluminar a cena, e que acompanham a história evolutiva do teatro. São refletores universais que encontramos nos teatros do mundo todo. Por exemplo, refletor tipo Fresnel; tipo Plano Convexo. Utilizei tanto as tecnologias mais antigas como as mais modernas.

O partido para criar a luz foi que a primeira cena seria naturalista dentro do universo cênico e que a luz delimitaria o espaço da cena para depois explodir nos outros quadros. A luz da cena em si seria fechada, embora com luminosidades que permitissem ver o entorno, as ações paralelas ao tema central, assim como na cidade, onde tudo acontece à nossa volta, e, embora foquemos nosso olhar em determinadas coisas, não deixamos de perceber o entorno.

É interessante observar que, na imersão desse quadro em particular, fizemos um grande percurso pelo centro da cidade de São Paulo. A pesquisa aconteceu principalmente durante o dia, e em que um dos experimentos da cena aconteceu na rua, sob o sol, e um segundo, dentro de uma sala de leitura pública, onde a luz era feita de lâmpadas tubulares fluorescentes, de um branco frio. Essas tubulares entraram no repertório de possibilidades, mas não para esse quadro.

No período de aprofundamento dos estudos da peça, chegamos ao Quadro 1. A escolha foi deixar esse primeiro quadro mais teatral, sem revelar totalmente a arquitetura do local onde estávamos; ao contrário, teatralizar o espaço, trazer a concentração do olhar para a cena.

Isso me levou a encontrar diferentes soluções para cada #Ocupação, mantendo o conceito de criar um ambiente teatral em cada um desses locais e, nos quadros seguintes, quebrar as convenções espaciais.

**Quais são as questões de cada espaço em relação à cena? A sensação de estarmos no teatro é válida para todas as situações? Como levar o repertório conquistado a cada novo lugar? O que importa na qualidade da luz dessa cena?**

Essas perguntas nortearam a feitura de cada projeto como se ele fosse um novo projeto. Percebo que, depois de experimentar sem parar, a criação e a execução ficaram mais orgânicas, e o fato de criar esquemas para as ocupações e quadros me deu liberdade de entender o que os diversos locais de apresentação me falavam, e dialogar com as mais diferentes realidades.





Quadro 1 no #7 Comida



Quadro 1 no #4 Faroeste



Quadro 1 no #6 Terras



Quadro 1 no #12 Espetáculo



Quadro 1 no #5 Águas



Quadro 1 no #9 Pele

---



Quadro 1 no #14 Catch

---



Quadro 1 no #11 Morte

---



Quadro 1 no #13 Matas

---



Quadro 1 no #10 Love Story

---



Qdo For na Rua  
Posicionar SEMPRE  
abaixo de um poste de  
Luz - preferendo por Sudo.

Temperatura  
Branco quente  
Sempre q for  
Luz artificial

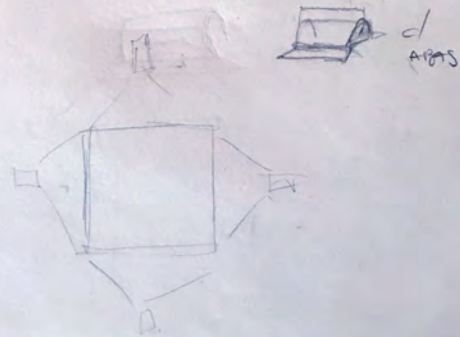
Q1 - Sebo de Livros C. Marins

- Luz delimitando o espaço
- Luz mapa Taiti
- Luz do espaço (?)
- Usar a Luz do Dia?

TENTAR FAZER uso de  
REFLECTORES p/ esse QUAIBO

no limite/ao esquinas sem opais  
usar a mangueira  
no chão para  
fechar o espaço

Relebe coringa  
Coloretans 4 (Kit mundano)





## Sobre o Quadro 2 – Escritório do negociante de madeiras C. Shlink

O partido de como iluminar esse quadro apareceu em dois momentos da pesquisa|imersões.

A imersão 2, sobre o Quadro 2, aconteceu na construção do teatro Santander, em São Paulo. No momento em que visitamos a obra, as luzes usadas pelos operários eram feitas com as lâmpadas de descarga, lâmpadas que chamamos de industriais, de alta potência, tais como o vapor de sódio que conhecemos bem das iluminações urbanas alaranjadas; o vapor de mercúrio, também muito utilizado na iluminação pública, de um branco mais gélido; e as HQIs, luzes fortes e com um certo grau de verde, bastante usada em estádios esportivos. Toda essa gama estava presente na imersão, e as diferentes qualidades de cor de cada uma dessas fontes de luz deu um aspecto de camadas de tinta ao interior do edifício.

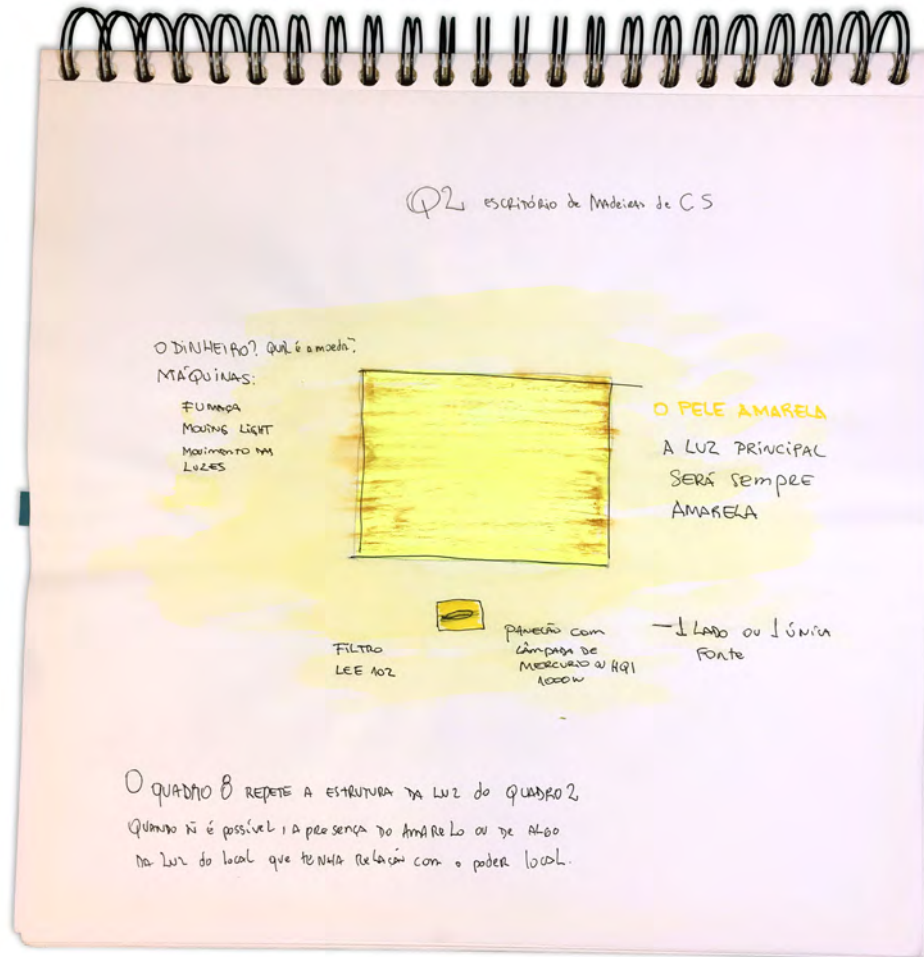
Essas lâmpadas que têm as características de não permitir o controle da intensidade e possuir um espectro especial, mais duro que o de uma lâmpada incandescente.

Na imersão 8, realizada na madeireira Amarante, usamos um refletor com uma lâmpada HQI de 1.000W para iluminar o experimento de modo uniforme por todo o espaço. Posto no alto de uma das montanhas de madeira, o refletor estava ao alcance das nossas mãos. Em um determinado ponto do exercício, foi colocada uma gelatina amarela na frente do refletor, alterando a cor da fonte de luz, e isso alterou completamente o ambiente e a pele dos atores. A cor amarela é citada no texto: a pele amarela de Shlink.

Essas duas experiências determinaram como iluminar esse quadro: luz amarela de uma fonte de luz com lâmpada de descarga de alta potência, de forma a iluminar o espaço por igual, revelando a arquitetura, ampliando, assim, a cena, sem divisão entre público e atores. Um refletor para lâmpada de descarga, uma lâmpada HQI de 1.000w e folhas de gelatina amarela passaram a fazer parte das fontes de luz que caminhavam conosco pela cidade, e foram uma constante no desenho de luz, caracterizando o Quadro 2. Usamos este mesmo equipamento em algumas ocupações para fazer a vez da lua; sem o filtro amarelo, a luz é de um branco intenso e gélido, como a lua cheia. Vou chamar essa fonte de luz de panelão - não é um nome técnico e sim popular. Foi assim que conheci esse equipamento.

*Cocteau também imagina que os selvagens pintam a pele não tanto para se mostrarem ameaçadores, mas principalmente para ficarem invisíveis. Essa é uma boa idéia. A gente torna as coisas invisíveis destruindo-lhes a forma, dando-lhes uma forma inesperada, fazendo com que fiquem, por assim dizer, não indistinguíveis mas ao mesmo tempo impressionantes e estranhas (Brecht, 2002, p. 72).*





Quadro 2 no #15 Caos



Quadro 2 no #4 Faroeste



-O QUE O OLHO VÊ? ESTUDOS  
DO OLHO  
E DA  
COR  
(QUE PERCORRE  
A PÁGINA)

### Sobre o Quadro 3 – A casa da família Garga

A pesquisa desse quadro aconteceu na favela do Escorpião, e usamos um barraco para experimentar o lugar onde a família poderia viver em São Paulo.

A escolha do tipo de luz para essa cena se deu nesse momento, na visita técnica para a imersão. Ao caminhar e encontrar as pessoas que lá viviam, e ao ver um pouco dos barracos, alimentou-se uma intuição que já estava presente: de que a fonte de luz fizesse parte do cotidiano dessa família, que a luz fosse do tamanho da casa, para depois, no Quadro 7, ocorrer uma modificação de *status* da fonte de luz. Temos então, primeiro, uma lâmpada nua, crua, e depois esta mesma lâmpada ganha um revestimento, uma cobertura, virando uma luminária.

Na favela do Escorpião, a luz utilizada foi a de lâmpadas de filamento, a de filtros coloridos nas frestas do barraco, por onde entrava o sol, e um lampião a gás. Já era uma busca de matérias que poderiam compor a cena e ao mesmo tempo imprimir um tipo de luz diferente da dos quadros anteriores.

A fonte de luz para esse quadro sempre foi uma preocupação, do início da pesquisa às apresentações.

Nos experimentos que se seguiram, a casa da família, para mim, estava muito ligada a uma única fonte de luz. Essa fonte ganhou outros aspectos nas ocupações. Outra coisa marcante foi que, se entrássemos no barraco da imersão, não se percebia que era uma luz preparada, parecia ter sido sempre daquele modo. Essa conjunção levou à escolha de, na medida do possível, se apropriar do local e interferir de maneira que parecesse real.



Imersão 6



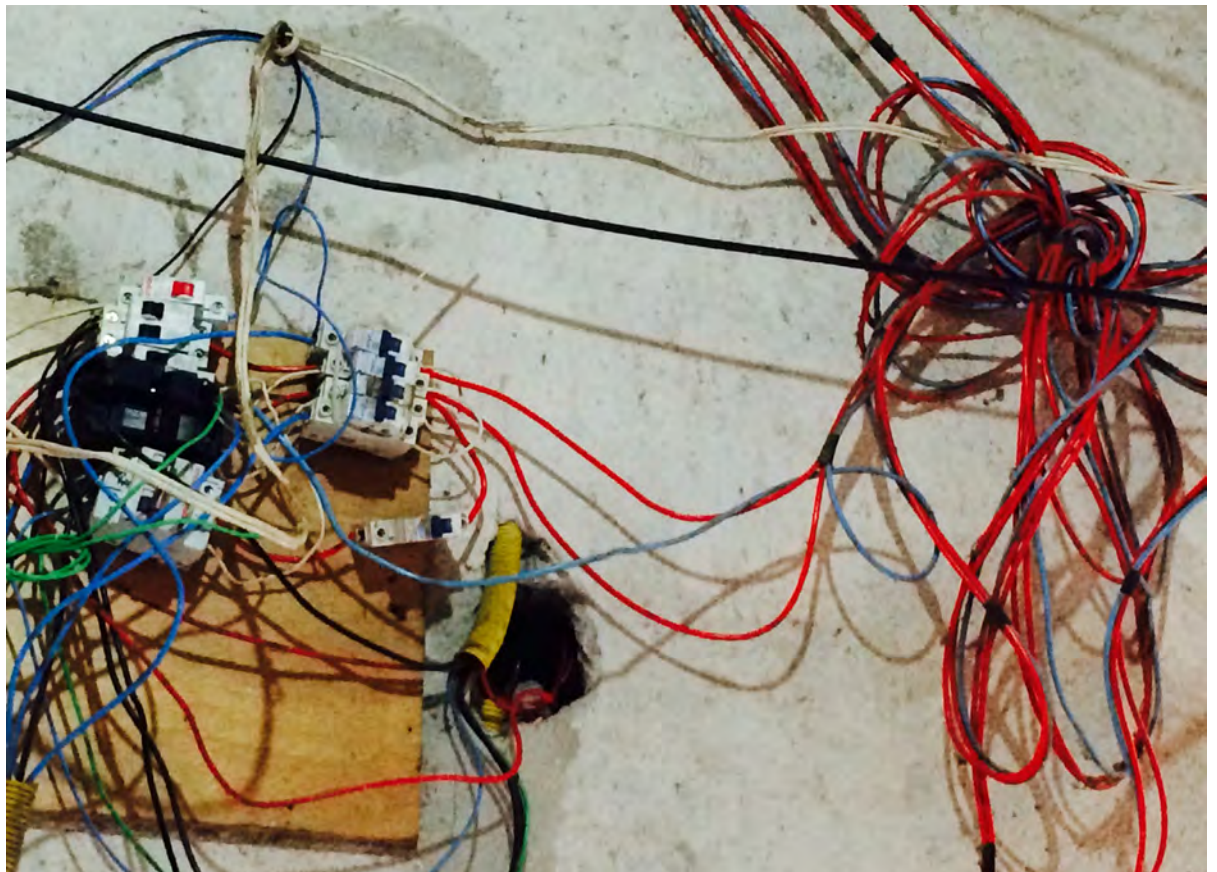
Quadro 3 no #5 Águas



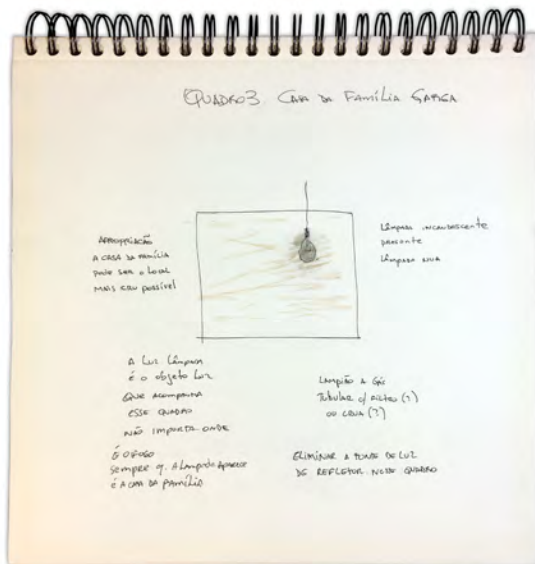
Quadro 3 no #13 Matas



Quadro 3 no #7 Comida



Imersão 3 | Quadro 3



Base para o Quadro 3



Quadro 3 no #Reciclagem





Quadro 3 no #10 Love Story

---



Quadro 3 no #6 Terras

---



Quadro 3 no #14 Catch

---



Quadro 3 no #12 Espetáculo

---





Quadro 3 no #15 Caos

---



Quadro 3 no #11 Morte

---











## Sobre Quadro 6 – Lago Michigan

A imersão 6 deu muitas imagens para vários momentos da peça. As impressões da imersão desse quadro foram fortes e seguiram durante todo o percurso.

Na beira da Represa Guarapiranga, São Paulo nos mostra que existe natureza e água. O céu luminoso da cidade aceso ao fundo de toda a experiência. As lanternas que durante a noite iluminam partes do corpo.

**De muitas formas, fomos encontrando soluções que carregavam essas marcas.**

O Quadro 6 teve várias versões, foi um dos quadros em que foi possível experimentar muitas coisas surgidas no repertório da luz. Quando juntamos os quadros e voltamos às ocupações, pude experimentar deslocar essas imagens/ideias para outras cenas.

No Sesc Pompeia, aproveitei a existência de grandes janelas no galpão para que a luz da cena viesse de fora, da cidade, criando uma atmosfera conhecida mas bizarra no contexto. No fundo do espaço, estiquei uma linha de luz, desejando o horizonte no muro de tijolos. A fumaça ajudou a transformar o dentro em fora. A textura da luz usada na cena 6 foi única, não se repetiu em outro momento da peça.

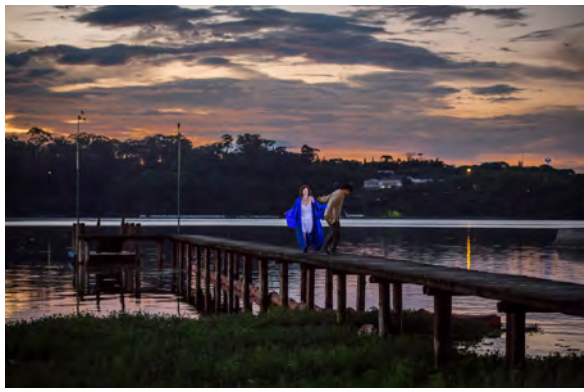
Manky carregava uma *loco lite*, um canhão de luz atirando pelo espaço à procura de Marie. Brecht descreve que o personagem carrega uma arma de fogo, que virou luz e fumaça.



Quadro 6 no #14 Catch



Quadro 6 no #10 Love Story



Quadro 6 no #5 Águas



Quadro 6 no #7 Comida



Quadro 6 no #5 Águas



Quadro 6 no #3 Pompeia



Quadro 6 no #10 Love Story





Quadro 6 no #4 Faroeste

---



Quadro 6 no #6 Terras

---



Quadro 6 no #6 Terras

---



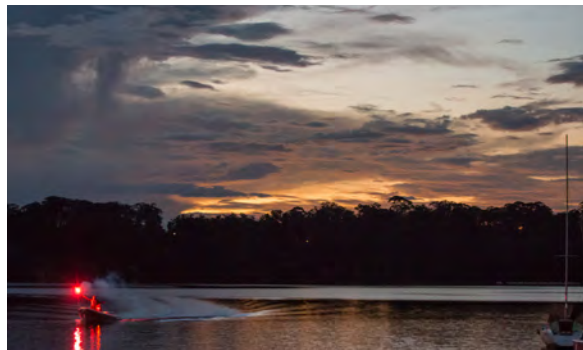
Quadro 6 no #9 Pele

---



Quadro 6 no #4 Faroeste

---



Quadro 6 no #5 Águas

---



Quadro 6 no #13 Matas

---



Quadro 6 no #11 Morte

---



Quadro 6 no #3 Pompeia











---

# Remate

---





## Sobre a forma de construir obras duradouras<sup>1</sup>

*Quanto tempo  
Duram as obras?  
Tanto quanto  
Ainda não estão completas.  
Em obras  
Pois enquanto exigem trabalho  
Não entram em decadência.  
Convidando ao trabalho  
Retribuindo a participação.  
Sua existência dura tanto quanto  
Convidam e retribuem.  
As úteis  
Requerem gente  
As artísticas  
Tem lugar para a arte  
As sábias  
Requerem sabedoria  
As duradouras  
Estão sempre para ruir  
As planejadas com grandeza  
São incompletas.*

**Bertolt Brecht**

1

A versão apresentada é uma nova tradução feita para a composição musical realizada por Guilherme Calzavara para a mundana companhia. A versão disponível em português é a seguinte:

Quanto tempo duram as obras? | Tanto quanto o  
preciso para ficarem prontas | Pois enquanto dão  
que fazer | Não ruem | Convidando ao esforço |  
Compensando a participação | A sua essência é  
duradoura enquanto | Convidam e compensam |  
As úteis | Pedem homens | As artísticas | Têm  
lugar para a arte | As sábias | Pedem sabedoria | As  
destinadas à perfeição | Mostram lacunas | As que  
duram muito | Estão sempre para cair | As planeadas  
verdadeiramente em grande | Estão por acabar.  
| Incompletas ainda | Como o muro à espera da  
hera | (Esse esteve um dia inacabado) | Há muito  
tempo, antes de vir a hera, nu! | Insustentável  
ainda | Como a máquina que se usa | Embora já  
não chegue | Mas promete outra melhor | Assim  
terá de construir-se | A obra para durar como | A  
máquina cheia de defeitos







---

# Referências

---

# Referências

- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual (Uma psicologia da visão criadora)*. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Edusp, 1980.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BANTI, Renato et al. *Selva em reciclagem*. In: MUNDANA COMPANHIA. *Programa do espetáculo Na selva das cidades em obras #8 Reciclagem*. São Paulo, 2017.
- BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Elo, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 1: 1938-1941.
- \_\_\_\_\_. *Na selva das cidades*. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 2.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMARGO, Roberto Gil. *A função da estética da luz*. Sorocaba: Fundo de Cultura, 2012.
- SATURNINO, Andrea C. *Ligeiro deslocamento do real: experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COPEAU, Appia et al. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madri: Alberto Corazon Editor, 1970.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DOMINGUES, Alessandra Souto. *A luz em Na Selva para o Sesc Pompeia*. 2016 (Texto não publicado).
- \_\_\_\_\_. *Concepção da luz para a projeto Mundana ocupa SP para a 29ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*. 2016 (Texto não publicado).
- FERRARI, Anna. *A resignificação do espaço na arte contemporânea. Três casos de intervenções espaciais sutis*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FERREIRA GULLAR. *Teoria do não-objeto*. *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1960, Suplemento Dominical. Contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada de 21 nov. a 20 dez. 1960*. Disponível em: <https://espacoaparte.wordpress.com/2014/05/29/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GUIMARÃES, Luciana de Almeida. *Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota – uma novela teatral*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. *Revista Arte & Ensaios*, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2009.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.
- LUCAS, Renata de Almeida. *Visto de dentro, visto de fora*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Emancipar-se do [projeto contraprodutivo de identificar o] espectador. Sala Preta*, v. 17, n. 1, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/134176/130352>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- MISHIMA, Yukio. *Mar de fertilidade: a queda do anjo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MOHOLY-NAGY, Lazlo. *La nueva visión y resenã de un artista*. Buenos Aires: Infinito, 1963.
- \_\_\_\_\_. *The New Bauhaus and space relationship*. In: WOOD, J.; HULKS, D.; POTTS, A. *Modern sculpture reader*. Leeds: Henry Moore Institute, 2012.
- MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço [1978]*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 401-420.
- MUNDANA COMPANHIA. *Imersão selva*. São Paulo, 2016.
- PERRUCHON, Véronique. *André Engel Œuvre théâtrale*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2018.
- ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Com o que você pensa?* Núcleo de estudos da subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. (Apostila). Disponível em: <https://blogdoestudiofla.blogspot.com/p/biblioteca-on-line.html>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- \_\_\_\_\_. *Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico*. *Cadernos de Subjetividade PUC-SP*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- SARAIVA, Hamilton F. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem – A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” (primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral)*. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *À luz da linguagem – A linguagem da iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” e outras poéticas da luz*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SOUZA, Iara Regina; LIMA, Wlad. *Luz, gambiarras e corpo nômade. Sala Preta*, v. 15, n. 2, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/102047/107050>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- TANIZAKI, J. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- UNO, Kuniichi; GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Guattari: confrontações/conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1999.

#### **Relatórios produzidos para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo:**

- MUNDANA COMPANHIA. *Relatórios 1, 2 e 3 do projeto Na selva das cidades – entre tempos e espaços (São Paulo 2014 – Teatro Oficina 1969 – Berlim 1923 – Chicago 1912)*. 25º Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. São Paulo, 2014/2015.
- \_\_\_\_\_. *Relatórios 1 e 2 do projeto Mundana Ocupa SP*. 29º Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2016/2017.



**Websites consultados:**

<http://www.cdhu.sp.gov.br/institucional/quem-somos>. Acesso em: 13 maio 2019.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>. Acesso em: 28 jun. 2019.

<https://www.google.com/maps>. Acesso em: 17. set. 2020.

<https://mesquita.blog.br/torquato-neto-versos-na-tarde-13082013>. Acesso em: 2 jan. 2021.

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/caos>. Acesso em: 28 dez. 2020.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo). Acesso em: 7 dez. 2020.

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/102047/107050>. Acesso em: 3 fev. 2020.

<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina>. Acesso em: 28 jun. 2019.

<https://www.walmart.com/ip/Chicago-Illinois-Fire-Burnt-District-Colton-1871-23-x-37-75/157927343>. Acesso em: 22 jul. 2020.

<https://artsandculture.google.com/asset/mapa-da-capital-da-prov%C3%ADncia-de-s%C3%A3o-paulo-jules-martin/EgGjGQt3YDYUnQ?hl=pt-br>. Acesso em: 22 jul. 2020.

---

## Crédito imagens

---

Introdução: Alessandra Domingues e mundada companhia.

Capítulo 1: Aury Porto, Carol Badra, Cibele Forjaz, Diogo Costa, Eder Santos Junior, Flavio Pontes, Guilherme Calzavara, Joana Porto, Laura Vinci, Luiza Lemmertz, Mariano Mattos Martins, mundana companhia, Nana Yasbek, Renato Mangolin, Vinicius Meloni e Yghor Boy.

Capítulo 2: Renato Mangolin.

Capítulo 3: Aleh Novais, Alessandra Domingues, Anna Turra, Beto Eiras, Cacá Bernardes, Felipe Castellari, Lenise Pinheiro, Renato Mangolin, Roseli Camargo Oliveira e Yghor Boy.

Capítulo 4: Acervo Teat(r)o Oficina, Aleh Novais, Alessandra Domingues, Anna Turra, Beto Eiras, Cacá Bernardes, Felipe Castellari, Lenise Pinheiro, Mauricio Shirakawa, Renato Mangolin, Roseli Camargo Oliveira e Yghor Boy.