

A luz em processo:
um mergulho na criação
de Guilherme Bonfanti
na Trilogia Bíblica
do Teatro da Vertigem

FRANCISCO MOREIRA TURBIANI

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FRANCISCO MOREIRA TURBIANI

A LUZ EM PROCESSO:
UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DE GUILHERME BONFANTI NA TRILOGIA
BÍBLICA DO TEATRO DA VERTIGEM

São Paulo
2021

FRANCISCO MOREIRA TURBIANI

A LUZ EM PROCESSO:
UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DE GUILHERME BONFANTI NA TRILOGIA
BÍBLICA DO TEATRO DA VERTIGEM

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

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cibele Forjaz Simões

São Paulo

2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Turbiani, Francisco Moreira.

A LUZ EM PROCESSO: UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DE GUILHERME BONFANTI NA TRILOGIA BÍBLICA DO TEATRO DA VERTIGEM /

Francisco Moreira Turbiani ; orientadora, Cibele Forjaz Simões. -- São Paulo, 2021.

236 p.: il.

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

Bibliografia

Versão corrigida

1. Iluminação cênica 2. Processo criativo 3. Teatro da vertigem 4. Guilherme Bonfanti

I. Simões, Cibele Forjaz II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FRANCISCO MOREIRA TURBIANI

A LUZ EM PROCESSO:
UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DE GUILHERME BONFANTI NA TRILOGIA
BÍBLICA DO TEATRO DA VERTIGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da 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: _____

Para Juliana Valente

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Cibele Forjaz Simões, pelos importantes ensinamentos de ontem, nas aulas da graduação, e de hoje, na orientação do mestrado;

A Guilherme Bonfanti, parceiro e amigo, por todo o apoio e generosidade ao longo desta pesquisa;

A minha mãe e meu pai, Silvia Regina Moreira e Ercules Turbiani, e minha irmã, Carolina Moreira Pacileo Cruz, pelo apoio, amor e carinho;

Aos entrevistados Marisa Bentivegna, Marcos Franja e Antônio Araújo, pelos valiosos relatos;

Ao Teatro da Vertigem, de ontem e de hoje, que nem imaginam as horas de companhia que me fizeram enquanto eu assistia aos espetáculos em vídeo;

A Eliana Monteiro e Antonio Duran, artistas que muito admiro;

A Cecília Almeida Salles e Marília Velardi, pesquisadoras cujo trabalho, de formas muito distintas, influenciaram diretamente essa escrita;

Aos fotógrafos e fotógrafas que autorizaram a reprodução de suas imagens: Claudia Calabi, Edouard Fraipont, Nelson Kao, Henrique Mariano, Jorge Etecheber;

Ao lighting designer Claude Heintz, pela ajuda convertendo arquivos digitais antigos;

Aos professores Berilo Nosella e Agnaldo Farias, pelas importantes contribuições ao trabalho na banca de qualificação;

As colegas de pós-graduação Alessandra Domingues, Nadia Luciani e Lucia Galvão, pelas trocas e encontros;

A equipe do *Lighting Studio*: Jess Belarmino, Giorgia Toulani, João Paulo Melo, Padu Palmério, Guilherme Luigi, pela parceria nesse projeto que mostrou-se fundamental para essa dissertação;

A Luis Felipe Labaki e Pedro Capucci, amigos e parceiros de vida dos últimos 25 anos;

A todos estudantes de iluminação com quem pude partilhar o espaço da sala de aula – seja presencial ou pela tela do computador – esta dissertação foi escrita para vocês.

"Somente em um lugar e em um tempo em que não esperamos que nada aconteça é que acontecerá algo no qual nós possamos inquestionavelmente acreditar".

(Tadeusz Kantor)

RESUMO

TURBIANI, Francisco Moreira. **A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do teatro da Vertigem**. 2021. 236 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Na presente pesquisa, foi realizado estudo dos desenhos de iluminação cênica de Guilherme Bonfanti para as peças *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, que compõem a chamada *Trilogia Bíblica* da companhia teatral Teatro da Vertigem. No processo investigativo foram analisadas fotos, vídeos, plantas e roteiros de iluminação, cadernos de anotação do artista, rascunhos e outros documentos gerados pelo seu processo de criação. Além disso, foram realizadas entrevistas com o iluminador, assim como com parceiros de trabalho, como Marcos Franja, operador de luz de *O Livro de Jó*, e Marisa Bentivegna, iluminadora que assina conjuntamente a criação da luz de *O Paraíso Perdido*. Deste modo, a pesquisa voltou seu olhar não só para a iluminação dos espetáculos propriamente ditas, mas para o processo criativo do qual elas resultam. A cada trabalho, Bonfanti vai experimentando e descobrindo novos procedimentos criativos, a partir dos desafios apresentados pelas espacialidades não convencionais apresentadas (igreja, hospital, presídio) em interação com as proposições cênicas da encenação.

Palavras-chave: Processo criativo. Iluminação cênica. Teatro da vertigem. Guilherme Bonfanti.

ABSTRACT

FRANCISCO, Moreira Turbiani. **Lighting in process: a dive into the creations of Guilherme Bonfanti to the Biblical Trilogy of Teatro da Vertigem**. 2021. 236 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The present research consists of a study on Guilherme Bonfanti's scenic lighting designs for the plays *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* and *Apocalipse 1,11*, parts of the so-called *Biblical Trilogy* of the theater company Teatro da Vertigem. In this investigative process photos, videos, floor plans and lighting scripts, notebooks by the artist, drafts and other documents generated by his creative process were analyzed. In addition, interviews were conducted with the lighting designer itself, as well as some of his work partners, such as Marcos Franja, lighting operator for *O Livro de Jó*, and Marisa Bentivegna, lighting designer who jointly signs the creation of the lighting project of *O Paraíso Perdido*. In this way, the research turned its attention not only to the lighting of the spectacles, but to the creative process from which they resulted. In each work, Bonfanti experiences and discovers new creative procedures, based on the challenges presented by the unconventional spaces (church, hospital, prison) in interaction with the scenic propositions of the staging.

Keywords: Creative process. Scenic lighting. Teatro da Vertigem. Guilherme Bonfanti.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 - CENA DO ESPETÁCULO <i>OBEROSTERREICH</i>	32
IMAGEM 2 - PROGRAMA DO ESPETÁCULO <i>CLITEMNESTRA</i>	33
IMAGEM 3 - ESPETÁCULOS DO TEATRO DA VERTIGEM EM DIFERENTES ESPAÇOS.....	35
IMAGEM 4 – TRÊS DAS ILUSTRAÇÕES DE DORÉ PARA O LIVRO DO GÊNESIS	44
IMAGEM 5 - ILUSTRAÇÃO DE GUSTAVE DORÉ PARA O POEMA <i>O PARAÍSO PERDIDO</i>	45
IMAGEM 6 - TRECHO DA TRILOGIA KAFKA, DE GERALD THOMAS.....	48
IMAGEM 7 - DOIS MODELOS DE LÂMPADAS PAR-64 DA PHILIPS	51
IMAGEM 8 - CINEQUEEN, MOLE PAR E PARCAN.....	52
IMAGEM 9 – SHOW DA BANDA QUEEN, EM 1984, UTILIZANDO GRANDES QUANTIDADES DE PAR 64.....	53
IMAGEM 10 - IGREJA DE SANTA IFIGÊNIA DE SÃO PAULO	55
IMAGEM 11 - BATERIA DE PAR 64 INSTALADA NO BALCÃO DA IGREJA	61
IMAGEM 12 – VITRAIS ACESSOS DURANTE ESPETÁCULO E DETALHE DA PLANTA DE ILUMINAÇÃO.....	62
IMAGEM 13 - CENA DA MULHER DAS MÃOS ENSANGUENTADAS NA REMONTAGEM DE 2003.....	63
IMAGEM 14 - PONTO DE DISTRIBUIÇÃO DE FUMAÇA ESCONDIDO ATRÁS DE PILASTRA DA IGREJA	65
IMAGEM 15 - CENA DE <i>O PARAÍSO PERDIDO</i> COM A FUMAÇA PRESENTE.....	66
IMAGEM 16 - O ANJO CAÍDO (SERGIO SIVIERO).....	68
IMAGEM 17 - LANTERNAS PRESAS COM FITA CREPE NOS BRAÇOS DO ANJO CAÍDO (LUIS MIRANDA)	71
IMAGEM 18 - CENA DO ESPETÁCULO COM O ANJO CAÍDO ILUMINADO AO FUNDO.....	72
IMAGEM 19 - O ANJO CAÍDO NO MEZANINO DA IGREJA	73
IMAGEM 20 - <i>SPIRAL JETTY</i> , DE ROBERT SMITHSON.....	75

IMAGEM 21 - PLANTA DE O PARAÍSO PERDIDO PARA MONTAGEM DA CATEDRAL DE CURITIBA.....	80
IMAGEM 22 - PLANTA DE O PARAÍSO PERDIDO PARA MONTAGEM NA CATEDRAL ANGLICANA DE SÃO PAULO.....	81
IMAGEM 23 - ROTEIRO VISUAL DE MOVIMENTAÇÕES DO ESPETÁCULO O PARAÍSO PERDIDO	82
IMAGEM 24 - ESBOÇO DE GUILHERME BONFANTI DA PERSONAGEM JÓ AO LADO DE UMA LUMINÁRIA CIRÚRGICA.....	105
IMAGEM 25 - OLHOS CIRÚRGICOS UTILIZADOS EM APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NO CHILE.....	106
IMAGEM 26 - MESTRE E CONTRAMESTRE BANHAM JÓ EM SANGUE.....	107
IMAGEM 27 - JÓ DOENTE ILUMINADO POR UM OLHO CIRÚRGICO	109
IMAGEM 28 - ESBOÇO DE GUILHERME BONFANTI PARA CAMA DO PERSONAGEM JÓ, COM DOIS NEGATOSCÓPIOS ACOPLADOS.....	110
IMAGEM 29 - NEGATOSCÓPIO PARA RADIOGRAFIAS.	111
IMAGEM 30 - JÓ SOBRE A CAMA HOSPITALAR ILUMINADA POR NEGATOSCÓPIOS.	112
IMAGEM 31 - CAMA HOSPITALAR ADAPTADA PARA O ESPETÁCULO.....	112
IMAGEM 32 - FUNCIONAMENTO DA LÂMPADA DICROICA.....	113
IMAGEM 33 - LÂMPADA HALOGENA DICRÓICA	114
IMAGEM 34 - JÓ EM FRENTE A UMA JANELA COM O ROSTO ILUMINADO POR UMA LÂMPADA ESCONDIDA	115
IMAGEM 35 – LUMINÁRIAS PANTOGRÁFICAS UTILIZADAS NA MONTAGEM NO CHILE.....	116
IMAGEM 36- CENA FINAL DO ESPETÁCULO, REGISTRADA DURANTE ENSAIO, SEM A PRESENÇA DA FUMAÇA	120
IMAGEM 37 - INSTALAÇÃO DAS CHAPAS DE RAIO-X NA VIDRAÇA E ELEMENTO CENOGRÁFICO NO ESPETÁCULO	122
IMAGEM 38 - JÓ CONVERSA COM DEUS DIANTE DE UMA JANELA ILUMINADA POR TRÁS.....	125
IMAGEM 39 - MONÓLOGO DE JÓ,, ILUMINADO POR REFLETORES ESCONDIDOS.	127

IMAGEM 40 - À ESQUERDA, REFLETORES POSICIONADOS NO CHÃO DURANTE MONTAGEM DE LUZ EM MOSCOU. À DIREITA, CENA COM OS REFLETORES ACESSOS, OCULTOS SOB MACAS HOSPITALARES, NO HOSPITAL HUMBERTO I.	128
IMAGEM 41 - PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO PRIMEIRO ANDAR DO HOSPITAL	132
IMAGEM 42- PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO SEGUNDO ANDAR DO HOSPITAL	133
IMAGEM 43 - PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO TERCEIRO ANDAR DO HOSPITAL	134
IMAGEM 44 - ROTEIRO DE OPERAÇÃO DE ILUMINAÇÃO DO PRIMEIRO ANDAR DO HOSPITAL.	135
IMAGEM 45 - O EDIFÍCIO DO ANTIGO PRESÍDIO DO HIPÓDROMO.	150
IMAGEM 46 - PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO HOTEL.....	154
IMAGEM 47 – ROTEIRO DE ILUMINAÇÃO DO HOTEL	156
IMAGEM 48 - ACIMA: JOÃO E A NOIVA SOB O SIGNO DA LUZ VERDE/ABAIXO; JOÃO CONVERSA COM JESUS SOB UMA LUZ AZULADA.....	157
IMAGEM 49 - GIROFLEX ROTATIVO VERMELHO.....	158
IMAGEM 50- A PLANTA DE ILUMINAÇÃO DA BOATE	159
IMAGEM 51 - MODELOS DE LÂMPADAS PAR 30 E PAR 38.....	160
IMAGEM 52 - LÂMPADAS PAR 30 VERMELHAS PENDENTES PELO ESPAÇO DA BOATE.....	161
IMAGEM 53 - FRAGMENTO DO ROTEIRO DE ILUMINAÇÃO DA BOATE.....	163
IMAGEM 54 - A CRUZ DE TUBULARES BRANCAS ACESAS NO TETO, DURANTE A CENA DA PREGAÇÃO RELIGIOSA	164
IMAGEM 55- PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO MASSACRE.....	165
IMAGEM 56 - ROTEIRO DE OPERAÇÃO DE ILUMINAÇÃO DO MASSACRE.	166
IMAGEM 57 - O ANJO PODEROSO PORTANDO UM CRUCIFIXO LUMINOSO NA SEQUÊNCIA DO MASSACRE.	167
IMAGEM 58 - A PLANTA DE ILUMINAÇÃO DO JUÍZO FINAL.....	169
IMAGEM 59 - DESCRIÇÃO DE CATÁLOGO DO FABRICANTE DOS FILTROS UTILIZADOS NA CENA.....	170
IMAGEM 60 - O JUÍZO FINAL: AO FUNDO A CADEIRA DO JUIZ, NO PRIMEIRO PLANO A CADEIRA DO RÉU.	170

IMAGEM 61- JOÃO SOB O SIGNO DA COR VERDE EM CADA UM DOS QUATRO MOMENTOS DO ESPETÁCULO	172
--	-----

[Todas as fotografias dos espetáculos do Teatro da vertigem presentes no corpo do texto possuem direitos autorais e foram reproduzidas mediante prévia autorização dos fotógrafos e fotógrafas que as produziram.]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ou SOBRE QUEM PESQUISA, O QUE PESQUISA E PORQUE PESQUISA	18
1. UM POUCO DE CONTEXTO ou ILUMINANDO ALGUMAS QUESTÕES	28
1.1. Sobre o ofício da iluminação cênica	28
1.2. Sobre Guilherme Bonfanti	30
1.3. Sobre o Teatro da Vertigem	34
1.4. Sobre o processo colaborativo	36
2. O PARAÍSO PERDIDO: A DESCOBERTA DO ESPAÇO	40
2.1. No início era um grupo de pesquisa	40
2.2. A temática do Paraíso Perdido: possibilidades para a criação de uma iluminação cênica sem um texto dramaturgico como ponto de partida	42
2.3. A influência do entorno: Gerald Thomas e a lâmpada PAR 64.....	46
2.3.1. Anos 1980: Gerald Thomas retorna ao Brasil	46
2.3.2. A lâmpada PAR 64	50
2.4. A descoberta do espaço: a igreja	54
2.4.1. Investigando a igreja.....	54
2.4.2. Escondendo os refletores e aparatos técnicos da iluminação	57
2.4.3. Enevoando o olhar: entra em jogo a fumaça	64
2.4.4. Criação em ensaio: as luzes do Anjo Caído	67
2.5. Teatro <i>site specific</i> , Iluminação <i>site specific</i>	74
2.6. A Planta de luz e a ocupação espacial.....	78
3. O LIVRO DE JÓ: EXPERIMENTANDO COM AS FONTES	93
3.1. Em busca do próximo projeto: da igreja para o hospital	93
3.2. A história de Jó: a peste nos anos 90.....	95
3.3. Ocupando o espaço: o hospital	98
3.4. Experimentação entra em cena: os materiais hospitalares.....	100

3.4.1. Olho Cirúrgico.....	105
3.4.2. Negatoscópios.....	110
3.4.3. Lâmpadas dicróicas e luminárias pantográficas.....	112
3.5. Continuidade e renovação: a fumaça.....	117
3.6. Revelar e esconder.....	120
3.6.1. O operador de Iluminação.....	128
3.6.2. A planta e o roteiro de iluminação.....	131
4. <i>APOCALIPSE 1,11</i> : O PROCESSO DA LUZ OLHA PARA SI MESMO.....	138
4.1. Do Paraíso em direção ao Apocalipse.....	138
4.2. Mudanças metodológicas: a iluminação verticalizando seu processo.....	139
4.3. A equipe de trabalho da iluminação.....	142
4.4. Pesquisa de campo.....	144
4.5. A luz propondo na cena em construção.....	146
4.6. Selecionando o material.....	147
4.7. Apropriação do espaço: presídio.....	149
4.8. As quatro estações da luz.....	153
4.8.1. Hotel.....	153
4.8.2. Boate.....	158
4.8.3. Massacre.....	164
4.8.4. Juízo final.....	168
4.9. A trajetória de João.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou REFLEXÕES INCONCLUSAS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DA ILUMINAÇÃO.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
APÊNDICE – ENTREVISTAS.....	188
A. Entrevista com o iluminador Guilherme Bonfanti, sobre os espetáculos <i>O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1,11</i>	188

Sobre o espetáculo <i>O Paraíso Perdido</i>	188
Sobre o espetáculo <i>O Livro de Jó</i>	196
Sobre o espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i>	206
B. Entrevista com a Iluminadora Marisa Bentivegna, co-iluminadora do espetáculo <i>O Paraíso Perdido</i>	218
C. Entrevista com o Iluminador Marcos Franja, operador de luz do espetáculo <i>O Livro de Jó</i>	227
D. Entrevista com Antônio Araújo, diretor dos espetáculos <i>O Paraíso Perdido</i> , <i>O Livro de Jó</i> e <i>Apocalipse 1,11</i>	231

INTRODUÇÃO ou SOBRE QUEM PESQUISA, O QUE PESQUISA E PORQUE PESQUISA

Bem, eis todo o prólogo. Concordo plenamente que isso é excessivo, mas como já está escrito, que fique. E agora mãos à obra.

(Fiódor Dostoiévski, Os Irmãos Karamázov)

Trabalho com Guilherme Bonfanti desde 2013 até o presente ano de 2021, atuando como artista docente no curso de iluminação da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, do qual Guilherme é membro fundador e coordenador. Esse trabalho gerou, ao longo dos anos, um processo de muita proximidade, parceria de trabalho e troca de ideias. Nosso convívio diário produziu uma relação na qual estávamos constantemente discutindo e nos provocando quanto a questões sobre o fazer artístico, a iluminação cênica enquanto linguagem, a atuação dos e das profissionais da luz no teatro e as possíveis perspectivas de formação e ensino nesta área.

Guilherme, por ser um artista que se formou essencialmente na prática, de forma autodidata, trazia constantemente para nossas conversas sua experiência em processos criativos, principalmente aqueles realizados junto ao Teatro da Vertigem. Desse modo, nossas discussões sobre a função da luz e sua linguagem dentro do teatro foram frequentemente permeadas pela análise dos trabalhos do grupo e pela forma como essas experiências práticas nos ajudam a entender como diferentes conceitos do fenômeno teatral se aplicam à iluminação cênica.

Além disso, nossa relação de trabalho passou, com o tempo, a acontecer fora do âmbito da instituição de ensino. Atuei como assistente de iluminação e/ou operador de luz em diversos trabalhos assinados por Guilherme, não só na área teatral, mas também em óperas e shows musicais. Essas experiências práticas tiveram forte impacto na minha formação como criador e iluminador. A forma com que ele pensa a luz e suas metodologias de trabalho influenciaram minha própria forma de pensar, criar e ensinar.

Creio, ainda, que nossa parceria profissional se aprofundou ainda mais quando do processo do espetáculo *O Filho*, criação do Teatro da Vertigem com concepção e direção geral de Eliana Monteiro. Ali, tive a oportunidade de acompanhar, como um olhar externo, o trabalho de Guilherme Bonfanti, desde a primeira leitura do texto até a estreia do trabalho, passando pela dinâmica de sala de ensaio, levantamento de referências imagéticas, descoberta de materiais e luminárias, produção de propostas de plantas de iluminação, experimentação de uso de cores, montagem, gravação de luz e ensaios gerais. A partir de certo momento, Guilherme passou a questionar minhas opiniões sobre o que via, cobrando que eu passasse a atuar como um “crítico interno do processo da luz”, provocando-o e questionando suas escolhas e caminhos. Creio que foi de uma generosidade muito grande essa abertura de sua parte.

Deste modo, acredito que meu lugar como pesquisador dos processos que descreveremos adiante não é de quem fala de dentro – afinal não assisti aos espetáculos ao vivo, nem participei de seus processos – mas de quem está, pelos motivos aqui descritos, muito próximo dos pensamentos e inquietações de Bonfanti. A proximidade foi, inclusive, motivo de questionamentos e dúvidas ao longo da escrita desta dissertação. Foi necessário tempo para entender que a própria visão do artista sobre sua criação é parcial, e que minha visão sobre os trabalhos, por mais que esteja olhando externamente, foi profundamente contaminada pelo olhar de Guilherme.

Fiz o exercício constante de me afastar da forma como Bonfanti narra seu trabalho, para entender qual era a narrativa que eu estava investigando. Nesse sentido, as entrevistas com outras pessoas envolvidas nos processos foram fundamentais para construção do meu próprio ponto de vista, permitindo a observação às vezes mais de perto, às vezes mais de longe.

Todavia, por mais próximo que esteja dos relatos e pensamentos de Guilherme sobre seu próprio trabalho, sou um olhar externo. Partindo desse princípio, a investigação voltou-se não só para as obras finalizadas, mas, mais precisamente, para o movimento criador que as gerou. Os espetáculos finalizados após sua estreia nos interessam em duas instâncias: enquanto parte fundamental do processo criativo e enquanto força motriz do encontro que fundamenta o acontecimento teatral. A discussão aqui apresentada não está centrada somente

nos desenhos de iluminação em si enquanto obras acabadas, mas abrangem justamente os processos criadores que os geraram.

Partindo desse pressuposto, buscou-se desenvolver uma investigação que se aproxima das ideias e conceitos da pesquisadora e escritora Cecília Almeida Salles, buscando voltar a atenção justamente para o movimento instável e transformador do processo criativo.

É uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam sua produção.

(SALLES, 2013)

Para dar subsídio à investigação, iniciei realizando um levantamento de materiais documentais dos espetáculos estudados, como fotos, vídeos, cadernos e diários de processo, roteiros e plantas de luz, entre outros materiais guardados por Guilherme Bonfanti em seu escritório. No caso específico dos espetáculos *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, foi necessário ainda um trabalho de recuperação das plantas de luz digitais originais, cujos arquivos de computador ainda estavam em posse do iluminador, mas não podiam ser acessados pois o software utilizado à época caíra em desuso e não era mais compatível com computadores atuais. Nesse ponto, foi fundamental a ajuda do *lighting designer* norte americano Claude Heintz, que converteu os antigos arquivos do software *MAC LUX* – utilizado por Guilherme à época – para o programa *LXFree*, possibilitando seu acesso.

A fim de trazer um pouco de contextualização, descrevo abaixo a definição e natureza de cada um dos documentos oriundos do ofício da iluminação cênica que foram utilizados ao longo da pesquisa. Dentro do próprio campo da iluminação cênica existem variações e discordâncias quanto ao uso, função e forma de produzir cada um desses documentos, não sendo as definições aqui apresentadas definitivas ou imutáveis.

Planta de iluminação: segundo o Instituto dos Estados Unidos de Tecnologia Teatral¹, uma planta de iluminação consiste em um “desenho de vista superior do espaço que forneça a representação mais precisa possível dos refletores” (USITT, 2006, p. 1)². De forma mais precisa, a iluminadora estadunidense Jody Briggs apresenta visão similar, apontando que seria “um desenho de vista plana do palco mostrando a localização das posições de fixação da iluminação com símbolos para todos os instrumentos de iluminação colocados nessas posições” (BRIGGS, 2008, P. 169)³. Desse modo, compreende elementos visuais que permitam situar o espaço teatral, a distribuição e posicionamento das fontes luminosas nesse espaço e as informações de cada uma dessas fontes. Quais informações de cada equipamento estarão contidas na planta de iluminação podem variar, de acordo com os objetivos do iluminador ou iluminadora. No entanto, usualmente podem compreender algumas ou todas das seguintes informações: numeração da unidade na vara, numeração de canal, numeração de circuito, numeração de dimer, cor e numeração de catálogo do fabricante de filtro de luz, potência, tipo de aparelho, tipo de lâmpada, gobo, e demais acessórios.

A planta de iluminação ser considerada o documento principal no registro de uma criação de iluminação cênica. Essa documentação é também popularmente chamada de mapa de luz, apesar de o termo planta ser mais preciso por conta de sua escala, dimensão e função.

Roteiro de operação de luz: documentação que busca registrar os movimentos de luz de um espetáculo, a fim de possibilitar sua repetição. Diferentes operadores de iluminação desenvolveram diversas formas e estratégias de registrar seus trabalhos. Nos sistemas de controle digitais, as informações registradas podem se restringir a uma numeração de deixa de luz (*cue*), uma deixa textual ou de ação cênica e um tempo de execução desta. Versões mais completas incluem as informações de iluminação gravadas no console de iluminação, como as intensidades de cada refletor e as informações de aparelhos multiparâmetros (cor,

¹ USITT – United States Institute for Theatre Technology.

² Tradução nossa. No original: *drawing that provides the most descriptive possible view of the luminaries* (USITT, 2006, p.1).

³ Tradução nossa. No original: *a plan view drawing of the stage showing the location of the light hanging positions with symbols for all the lighting instruments placed at those positions* (BRIGGS, 2008, p. 169).

gobo, posição de *pan* e *tilt*, etc.). Nos sistemas de controle analógicos, é muito comum o registro de cada deixa de iluminação ao lado de três informações fundamentais: elementos da iluminação que saem, que se mantém e que entram a cada mudança de luz.

Planilha de iluminação: Documentos que normalmente acompanham uma planta de iluminação, estruturados na forma de uma tabela contendo todas as informações de cada refletor ou fonte luminosa, como: numeração da unidade na vara, numeração de canal, numeração de circuito, numeração de dimer, cor e numeração de catálogo do fabricante de filtro de luz, potência elétrica, tipo de aparelho, tipo de lâmpada, peso do refletor, gobo e demais acessórios. Por motivos de precisão gráfica, pode-se optar por suprimir algumas dessas informações da planta de iluminação e registrá-las somente nas planilhas anexas. Na comunidade internacional de iluminação cênica, essas planilhas recebem diferentes nomenclaturas de acordo com a forma como são organizadas. Por exemplo, segundo Briggs (2008) se organizada por ordem de canais é nomeada *hookup sheet* (folha de ligação) ou *channel schedule* (lista de canais), se organizada por unidade numérica de cada refletor na planta é nomeada *instrument schedule* (lista de instrumentos).

Rider de Iluminação: lista sumária de todos os equipamentos de iluminação utilizados em um espetáculo ou disponibilizados por um espaço teatral, contendo quantidade de refletores, acessórios, extensões elétrica, tripés ou outros suportes de fixação, adaptadores, dimers, filtros de cor e quaisquer outros materiais utilizados na iluminação. Apesar do estrangeirismo, o termo *rider* não é utilizado para esse tipo de documento fora do Brasil.

Caderno de processo: Ao longo do processo de criação de uma iluminação, é muito comum que os iluminadores mantenham anotações pessoais de suas ideias, proposições, pensamentos, impressões de ensaios, podendo incluir esboços, desenhos e versões preliminares de plantas de iluminação. Normalmente, fazem essas anotações em um caderno, que posteriormente torna-se um importante documento de registro do calor da criação.

Quanto ao acesso a fotos e vídeos dos espetáculos, seu uso foi fundamental para compreender a iluminação das cenas de diversos pontos de vista. O apoio do grupo Teatro da Vertigem em disponibilizar esse material foi fundamental. O registro fotográfico de um espetáculo é absolutamente determinado pelo tipo de lente, filme ou câmera utilizado em sua realização, além do olhar de cada fotógrafo ou fotógrafa, radicalmente diferentes uns dos outros. Em algumas cenas, foi possível comparar as fotos produzidas por dois ou mesmo três fotógrafos diferentes, enriquecendo muito a capacidade de análise dos trabalhos.

Cabe colocar que, apesar do acesso abundante que tive a todo o material disponibilizado pelo grupo Teatro da Vertigem e pelo próprio artista, seu conjunto possuía lacunas e deficiências. Como exemplo, podemos apontar a inexistência da planta original da primeira montagem de *O Paraíso Perdido*, restando somente documentações de remontagens posteriores, ou o fato de o registro audiovisual do mesmo espetáculo existir em qualidade de imagem relativamente baixa, fazendo com que algumas cenas sejam escuras demais para serem plenamente compreendidas. No entanto, essas dificuldades foram sendo dribladas justamente a partir do cruzamento dos diferentes tipos de vestígios documentais. Momentos em que não havia fotos de determinadas cenas, havia seu registro filmográfico. Para as cenas escuras nas filmagens havia fotos que ajudavam a entender as cenas em mais detalhes. Documentos como as plantas e roteiros de operação ganhavam novos sentidos a partir do momento que eram lidos e analisados enquanto assistia aos vídeos dos espetáculos.

Paralelamente à análise do material documental, realizei algumas entrevistas com o iluminador Guilherme Bonfanti, com o intuito de evocar suas memórias desses trabalhos e entender seu pensamento criativo. Confesso que boa parte do que foi dito e registrado eu já havia ouvido antes, em aulas de Guilherme ou em conversar pessoais, mas o exercício de ouvir novamente essas histórias, transcrever as entrevistas e relê-las diversas vezes foi fundamental para o aprofundamento da pesquisa. Se os documentos materiais me auxiliaram no entendimento de como foi a iluminação dos espetáculos, as entrevistas deram grande subsídio para o entendimento do processo criativo que as produziu.

Nessas entrevistas com o artista, trabalhou-se muito mais com a ideia de uma conversa do que com os preceitos da entrevista investigativa clássica. Assim, foram levantadas algumas questões gerais como disparadores para uma conversa, como as influências de cada trabalho, a relação com o grupo ou as condições técnicas para montagem da iluminação. Desse modo, buscava-se que as entrevistas fossem “literalmente uma entre vistas, uma troca de visões entre duas pessoas conversando sobre um tema de interesse mútuo” (BRINKMANN; KVALE, 2009).⁴

Além das entrevistas realizadas diretamente com Guilherme Bonfanti, foram registradas também outras conversas com parceiros, colegas e artistas que estiveram envolvidos com seu trabalho dentro do recorte por nós estudado, revelando outros pontos de vista sobre os mesmos eventos. O olhar de Marisa Bentivegna, co-criadora da iluminação de *O Paraíso Perdido*, Marcos Franja, operador de luz de *O Livro de Jó*, e Antônio Araújo, diretor dos três espetáculos estudados, foi fundamental para ajudar a descolar minha própria visão sobre os trabalhos daquela construída por Guilherme.

No que diz respeito ao desenvolvimento de um quadro de referencial teórico para embasar a pesquisa, deu-se a partir do contato com o trabalho do artista e das obras estudadas. Ao investigar os diferentes materiais documentais, foram surgindo questionamentos e dúvidas conceituais que levaram à necessidade de dialogar com determinadas vozes e pensamentos. Assim, as referências surgiram paralelamente ou *a posteriori*, a partir das necessidades concretas da pesquisa.

Todavia, havia uma preocupação de que o quadro teórico não viesse a se tornar uma colcha de retalhos, em que as referências apontam para lados completamente distintos, sem um diálogo entre si. Tentei organizá-las de forma a criar um quadro coerente, onde cada uma tem uma função e propósito evidente na análise das obras estudadas.

Quanto às referências sobre o grupo Teatro da Vertigem, fizemos uso de diversos materiais, sendo três dignos de nota por terem se mostrado extremamente valiosos: o livro *Teatro da Vertigem* (ARAÚJO, et al, 2018), mais recente publicação que compila escritos não só dos integrantes do grupo, mas de críticos e teóricos externos, *A Gênese da Vertigem* (ARAÚJO, 2011), registro do próprio diretor sobre o primeiro espetáculo da companhia, e a tese de doutorado do mesmo, intitulada *A*

⁴ Tradução nossa. No original: “An interview is literally a inter view, an inter-change of views between two persons conversing about a theme of mutual interest” (BRINKMANN; KVALE 2009).

encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo (SILVA, 2008), onde este analisa os outros processos dos espetáculos da *Trilogia Bíblica* e verticaliza as questões sobre o processo colaborativo.

Quanto à análise no material levantado, assim como a leitura dos processos de criação, elegi os escritos da pesquisadora Cecília Almeida Salles (SALLES, 2010, 2013, 2017) como principal recurso teórico de base. Seus estudos sobre a natureza do ato criador foram de grande auxílio na compreensão das diferentes forças que atuam ao longo de um processo artístico. Além disso, é uma autora que teve grande influência para o próprio artista investigado, em um período em que ele mesmo foi em busca de referências que o ajudassem a entender seu próprio processo de criação. Já para a metodologia das entrevistas, a obra *InterViews* (BRINKMANN; KVALE, 2009) foi determinante para a forma como elas foram conduzidas.

No que diz respeito às questões ligadas à espacialidade dos espetáculos e à *site specific art*, as principais referências foram os livros *One Place After Another* (KWON, 2004), obra já conhecida na iniciação científica da graduação, onde o espetáculo *O Livro de Jó* foi abordado, e *Off sites: contemporary performance beyond site-specific* (FERDMAN, 2018), importante por lidar com o conceito de *site specific* de forma mais aproximada ao campo das artes cênicas. Já no campo específico da iluminação cênica, a tese de doutorado da Prof^a. Dr^a. Cibele Forjaz, intitulada *À luz da linguagem – A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à “scriptura do visível”* (FORJAZ, 2010) e o livro *Active light: Issues of light in contemporary theatre* (CRISAFULLI, 2015), foram centrais para compreensão da luz como uma linguagem complexa, que articula signos e sentidos na cena. Esse princípio está na base desta dissertação como um todo.

Naturalmente, foram necessárias diversas outras referências teóricas para dar conta da compreensão da complexidade de cada um dos processos estudados, mas as aqui relatadas são as mais centrais e estruturais para o trabalho como um todo.

Rumo ao final desta introdução, gostaria de lembrar um professor que muito admiro, que uma vez me disse que a melhor forma de começar uma fala, apresentação ou aula seria se desculpando de antemão por quaisquer limitações ou falhas que inevitavelmente se seguiriam. Assim, quebra-se a expectativa de perfeição, a impossibilidade de não saber algo, e se assume as limitações de quem ensina. É um peso que se tira das costas.

Início essa dissertação de forma similar, me desculpando por todas as falhas, problemas, lacunas que inevitavelmente surgirão ao longo de sua leitura. Escrevo imbuído do desejo de partilhar um pouco do mergulho que foi entrar na cabeça do iluminador Guilherme Bonfanti e da esperança de que possa contribuir de alguma forma para o campo da iluminação cênica no Brasil, ofício que é tão caro para mim e que é e foi parte indissociável da minha vida nos últimos 15 anos.

Em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, o professor e teórico Jorge Larrosa Bondía (2002) refere-se à experiência – e a possibilidade de ser vivenciada – como uma forma de paixão. Durante minha graduação em Artes Cênicas, outra professora por quem também tenho profunda admiração me falou da importância de descobrir no teatro seu ofício, no sentido mais nobre e justo desta palavra. Acho que foi a experiência de trabalhar com iluminação, nos anos seguintes, que me fez entender do que ela estava falando. Escrevo do lugar da paixão e do fascínio pelo meu ofício.

A escolha pelos pelo trabalho de Guilherme Bonfanti, em especial dos três espetáculos que integram o escopo desta dissertação, parte da percepção de que estes seriam campo frutífero para levantar pertinentes questões sobre o processo criativo da iluminação.

Ao longo dos anos em que venho atuando no campo da docência muito me chamava a atenção que, durante as práticas cênicas desenvolvidas na SP Escola de Teatro, enquanto para alguns estudantes a criação acontecia de forma muito intuitiva e natural, para outros impunha-se quase uma inação, diante da dificuldade de entender por onde começar. A busca por referências e metodologias de criação que pudessem auxiliar esses iluminadores e iluminadoras iniciáticos me levou a querer investigar a natureza do processo criativo da iluminação. A forma como Guilherme registra seus trabalhos e a singularidade dos processos aqui registrados me pareciam interessantes elementos para desenvolver essa pesquisa.

Antes de seguirmos, um rápido adendo sobre pontuais momentos de escrita na primeira pessoa do singular: faço-o com a absoluta certeza de que a orientação mais do que generosa da Prof^a. Dr^a. Cibele Forjaz Simões foi fundamental e é parte constitutiva deste trabalho aqui apresentado.

Bem, eis aqui a introdução. Se for demasiada curta ou longa não sei dizer, fica ao critério de quem ler. Mas está escrita e deste modo aqui ficará.

E agora mãos à obra.

1. UM POUCO DE CONTEXTO ou ILUMINANDO ALGUMAS QUESTÕES

1.1. Sobre o ofício da iluminação cênica

Primeiramente, faremos algumas considerações sobre a área de estudo desta dissertação – a iluminação cênica – como forma de contextualizar aqueles ou aquelas que por ventura não estejam familiarizados com este meio específico.

Partimos do entendimento de que a iluminação cênica não é somente uma linguagem integrante do fenômeno teatral, mas trata-se também de um ofício criativo a ser realizado por um/uma profissional especializado/a. Essa pessoa possui função cuja natureza não se restringe somente à tradução técnica das ideias de outrem (direção, cenografia etc.); pelo contrário, exerce um trabalho criativo, que transita entre a autonomia de sua criação e a colaboração com as demais pessoas envolvidas no espetáculo. Por mais que as relações de trabalho entre a iluminação e as demais áreas teatrais possam acontecer de formas muito distintas, atuamos aqui em busca do reconhecimento dessa área e da sua importância para o fenômeno teatral.

Uma das primeiras defensoras da iluminação cênica enquanto ofício autônomo foi Jean Rosenthal, nos Estados Unidos nos anos 1930, momento em que ainda era muito recorrente a visão de que a iluminação era uma atribuição criativa da direção cênica ou da cenografia. Rosenthal atuou ativamente para o reconhecimento da figura do/da *Lighting Designer*.

Sou uma *Lighting Designer*. A profissão é tão antiga quanto os anos que passei nela. Isso é surpreendente quando você considera a flexibilidade, advinda da eletricidade, que a iluminação alcançou antes de eu nascer. Acho que nunca ocorreu a ninguém até os anos 30 que a iluminação de qualquer coisa deveria ser uma preocupação exclusiva de um artesão, sob a égide artística de um especialista.⁵

(ROSENTHAL; WERTENBAKER, 1964, p. 3)

⁵ Tradução nossa. No original: “*I am a Lighting Designer. The profession is only as old as the years I have spent in it. This is astonishing when you consider the flexibility lighting by electricity had achieved before I was born. I think it simply never occurred to anyone until the 1930s that the lighting of anything should be the exclusive concern of a craftsman, let alone under the artistic aegis of a specialist*” (ROSENTHAL; WERTENBAKER, 1964, p. 3).

No Brasil, a figura do iluminador ganha autonomia no início dos anos 70, quando Jorginho de Carvalho (SIMONI, 2020), no Rio de Janeiro, passa a assinar a iluminação de espetáculos teatrais. Aproximadamente na mesma época o iluminador Beto Bruel (BRUEL, 2020) faz o mesmo movimento no Paraná.

Cabe aqui também, um necessário adendo sobre nomenclaturas e terminologias. Ainda existem muitas confusões e interpretações diversas sobre como nomear o profissional criador da iluminação. No contexto histórico brasileiro o termo iluminador foi utilizado – e ainda o é – para se referir tanto aquela pessoa que cria a iluminação como para aquela que traduz tecnicamente as proposições de um diretor ou outro agente criativo. Por conta desse uso um tanto quanto impreciso, parte de uma geração de profissionais da iluminação no Brasil nos anos 1990 passou a se autodenominar *lighting designers*, como forma de buscar uma valorização e maior definição de seu trabalho criativo. O termo surge com a intenção de posicionar o campo da iluminação em pé de igualdade criativa com outras áreas do fazer teatral, como a cenografia e a sonoplastia. Entender melhor como esse processo ocorreu requereria um aprofundamento considerável, visto que aparenta ser importante momento da história da iluminação no Brasil. No entanto, não teremos tempo nem espaço para realizar essa discussão nesta presente dissertação.

Ao longo da escrita, optou-se pela utilização somente do termo iluminador/iluminadora, sempre se referindo à pessoa que, a partir de um conhecimento técnico da luz e em colaboração com as outras áreas criativas da cena, atua na criação de um projeto de iluminação, passando pela concepção, desenho, projeto, montagem e execução. Quando estivermos nos referindo à pessoa que, no momento do espetáculo, executa o acender e apagar das luzes utilizaremos a nomenclatura “operador/a de iluminação”. Já quando nos referirmos àqueles e àquelas que realizam a montagem técnica da iluminação, nos referiremos como “técnico/a de iluminação”.

Essas diferentes funções podem ser realizadas pela mesma pessoa ou não. É muito comum, por exemplo, iluminadores e iluminadoras que criam um desenho de luz e operam a iluminação deste mesmo desenho. Na presente pesquisa, utilizaremos essas nomenclaturas (*lighting designer*, operador de iluminação, técnico de iluminação) como forma de se referir às funções e pessoas distintas dentro do

processo criativo da iluminação, justamente levando em consideração que, nas peças teatrais estudadas nos próximos capítulos, cada uma dessas funções foram executadas por indivíduos diferentes.

Apesar dos significativos avanços nas pesquisas de pós-graduação sobre iluminação cênica, ainda temos um vasto campo a explorar no que diz respeito ao acesso ao modo como as iluminadoras e os iluminadores no Brasil pensam seus processos criativos. Por mais que luz e cena caminhem, ao longo da história, lado a lado, a figura do iluminador – ou *lighting designer* – e a consciência de que este se constitui enquanto artista autônomo e colaborador do processo ainda são muito recentes.

Provavelmente por isso, os modos de criação, a forma como pensam, os procedimentos de trabalho – desses e dessas profissionais – ainda são, inclusive no meio teatral, rodeados de certa aura de mistério e misticismo. Este é justamente o contexto em que esta dissertação se insere: na busca de olhar para esses processos criativos e de entender como acontecem.

1.2. Sobre Guilherme Bonfanti

Guilherme Bonfanti nasceu em Leme, SP, em 1956. Começou a fazer aulas de teatro na juventude, em 1977, na Contemporânea Escola de Arte. Logo em seguida fundou o grupo teatral Circulo Cultural Caetés, nome inspirado no livro de Graciliano Ramos, dirigido por Lineu Carlos Constantino, que havia sido seu professor de teatro. O grupo tinha sua sede em uma casa no bairro Jardim Zaira, em Mauá, local que também operava como residência de seus integrantes. O grupo tinha como premissa a realização de um teatro conectado com a vida e as questões da classe trabalhadora brasileira. As peças aconteciam dentro da casa, ocupando alguns de seus cômodos.

A gente ensaiava em uma casa pequena. A gente ocupava uma das salas para fazer as peças. Havia uma experiência do Boal, do teatro em casa, em que cada morador trazia sua cadeira. A gente não tinha lugar para sentar. Então vinham os moradores, a gente fazia o espetáculo. Sempre após o espetáculo havia um debate. E era no debate que a gente trazia questões da peça com o cotidiano.

(BONFANTI, 2020)

Poucos anos após essa experiência, adentrou no teatro profissional como técnico de operação de som, no Teatro Sergio Cardoso, em 1980. Aos poucos, vai migrando da sonoplastia para a iluminação, onde passa a trabalhar como técnico de montagem e de operação de iluminação autônomo. Atuou no início de sua trajetória como técnico de iluminação no Espaço OFF, casa de shows paulistana criada pelo jornalista, crítico e artista Celso Curi. Segundo Guilherme, era um espaço com uma estrutura técnica muito simples, com um palco cênico de pequeno porte, um pé direito baixo e pouco refletores (24 refletores PC 500w). No entanto, trabalhar ali lhe permitiu experimentar e investigar diferentes possibilidades de iluminação para aquele espaço, além de criar diversas parcerias de trabalho que seriam retomadas posteriormente.

Eu tinha uma vontade de trabalhar muito grande. Eu tinha uma curiosidade e um interesse por aquele universo em que eu estava entrando que eu fazia, de um trabalho para o outro, de um horário para o outro, eram vinte minutos, quinze minutos às vezes, eu trocava todos os filtros, eu mexia em toda a afinação, para cada trabalho eu fazia uma coisa diferente. Eu tentava fazer alguma coisa diferente. Ali começaram a voltar alguns artistas e eu comecei a estabelecer uma relação com eles.

(BONFANTI, 2020)

No ano de 1990, ainda no início de sua trajetória como criador, inicia sua parceria com Antônio Araújo, nos espetáculos *Oberosterreich* e *Hiperborea*. No ano seguinte faz a iluminação de *Woyzeck*, com direção de Cibele Forjaz, e volta à parceria com Araújo no espetáculo *Clitemnestra*, solo com a atriz Marilena Ansaldi. Em entrevista concedida o canal do Youtube *Lighting Studio*, Guilherme narra os eventos que o levaram à criação da iluminação do espetáculo *Oberosterreich* e da consolidação de diversas parcerias do início de sua carreira criativa.

Imagem 1 - Cena do espetáculo *Oberosterreich*



Fonte: Arquivo pessoal de Guilherme Bonfanti.

Cibele (Forjaz) não poderia fazer (a luz do espetáculo). Nesse período eu já conhecia Cibele, eu já tinha feito *Ópera Joyce*, no Espaço OFF. E eu já tinha feito, se não me engano, ou foi logo na sequência, o *Elsinor*, que era uma montagem grande. Eu tinha conhecido o (grupo) A Barca de Dionísos, eles estavam fazendo *Moliere B*, se eu não me engano. Eu fiquei amigo deles, fui morar com Marcos Pedroso, eu me separei de um casamento que eu tinha e fui morar com ele. Aí eu conheci toda essa turma e fiquei amigo deles. E para mim foi a grande virada: conhecer Antônio Araújo, conhecer Marcos Pedroso, conhecer Cibele Forjaz. Ela falou aqui, né? A gente foi um pouco se desenvolvendo juntos, eu técnico e ela diretora recém-formada na USP e iluminadora. Então eu diria que a entrada na vida dessas pessoas e conhecer essas pessoas para mim foi... a questão estética. A questão estética para mim se apresentou definitivamente.

(BONFANTI, 2020)

Ainda com Antônio Araújo, em 1992 assina a iluminação de *O Paraíso Perdido*, na Igreja de Santa Ifigênia, com o Teatro da Vertigem, grupo do qual é membro fundador e com o qual segue atuando até hoje como iluminador e diretor técnico. É justamente junto a este grupo que realizou suas criações mais singulares

e onde pôde desenvolver uma série de procedimentos de investigação com a iluminação cênica, em um espaço de trabalho autoral e contínuo.

Para além de seu trabalho com o Teatro da Vertigem, Guilherme Bonfanti é um importante nome da iluminação cênica no Brasil. Possui uma trajetória que transita pelo teatro, ópera, dança, música, exposições, arquitetura, instalações, eventos corporativos e música eletrônica. Ao longo de sua carreira – marcada por uma pluralidade de linguagens, espaços, parceiros e técnicas – se firmou como referência para diversos outros profissionais da iluminação, seja por suas criações artísticas, seja por seu engajamento na formação e difusão do conhecimento nessa área.

Imagem 2 - Programa do espetáculo *Clitemnestra*

Marilena Ansaldi
e
CLITEMNESTRA

ou
o crime

DE
Marguerite Yourcenar
DIREÇÃO
Antônio Araújo

TBC - ARENA - Rua Major Diogo 315 - Fone 36-4408
APOIO CULTURAL

PATROCÍNIO
SMC
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

K
jornal da tarde

CADERNO 2
LUMINAÇÃO CÊNICA

BONFANTE
LUMINAÇÃO CÊNICA

CLITEMNESTRA

CLITEMNESTRAS

Clitemnestra, segundo a mitologia grega, é filha de Tétaro e Leia, e esposa de Agamemnon. Quando este, em parida para a Guerra de Tróia, consente no sacrifício de sua própria filha (Ifigênia), desafia em Clitemnestra um ódio mortal contra ele e uma inextinguível sede de vingança. Durante a ausência do marido, ela vive a investida amorosa de Egísto, tornando-se sua amante, e juntos tramam o assassinato de Agamemnon. No dia de seu regresso de Tróia, trazendo consigo Cassandra – filha de Príamo e Hécuba – recruta à condição de escrava e concubina – Clitemnestra o recebe com demonstrações de moléstias de constância. No entanto, havia lhe preparado vestes sem abertura para os braços e para a cabeça, amarrado-lhe com a qual assaia por muito tempo o momento de seu banho. Ajudada pelo amante, ela mata também Cassandra e persegue os próprios filhos, Électra e Orestes. Assim é o mito grego tal como aparece em Homero e Ésquilo. Mas Marguerite Yourcenar, dando-lhe uma nova leitura, aproxima e revela bastas e tão desavonadas por esses grandes autores clássicos. Sua Clitemnestra mata o marido pela falta de um simples olhar. É a réplica que ela experimenta só e apenas a de seu esposo, mas a de todos os homens, que durante séculos e séculos os homens sempre a tiveram com indiferença e desprezo. Porém, no começo do espetáculo, Clitemnestra se dá conta de tudo, se torna a mãe no abismo, torna mãe e a mãe própria. O crime fora, na verdade, uma forma extremada de suicídio.

FICHA TÉCNICA

AUTORA: MARGUERITE YOURCENAR
TRADUÇÃO: MARTA CALDERARO
ATRIZ: MARILENA ANSALDI
ILUMINAÇÃO: GUILHERME BONFANTE
MÚSICAS: BRAHMS - POULENC
TRILHA SONORA E FIGURINOS: MARILENA ANSALDI
PRODUÇÃO EXECUTIVA E ADMINISTRATIVA: MARILENA HÖRBERG
PROGRAMAÇÃO VISUAL: MARCOS LOBO
FOTOS: GERSON ZANINI
DIVULGAÇÃO: DANIELA NEFUSI E JONANA ALBUQUERQUE
ASS. DE ILUMINAÇÃO: MARISA BERTINOGNA
OPERAÇÃO DE SOM: ROBERTA SERRETTELLO
OPERAÇÃO DE LUZ: ANSELO VECCHIO
DIREÇÃO GERAL: ANTÔNIO ARAÚJO
PATROCÍNIO: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

O espetáculo estreou no dia 23 de outubro de 1991, em São Paulo, no TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA - Sala ARENA.

AGRADECIMENTO

Adão Iavaros, Ademar (TBC), Admir (TBC), Alexandre de Souza (BAFÉ), Barca de Dionísio, Bonfante Humbação Cênica, Careca (TBC), Carlos Lindberg de Silva, Cibele Fortes, Cássio (TBC), Daniela Nelsen, Débora Serretello, Fátima Divina de Araújo Silva, Gisela Caldas, Herton Bispo, João Frederici, Johana Albuquerque, José Carlos Moutinho (Zeni), Leopoldo Pacheco, Lúcio Santos, Lúcia Romano, Maria Lúcia Pereira, Miriam Brasil, Nilze Vaz, Ronel (TBC), Secretaria Municipal de Cultura, Silvio Zilber, Teatro Brasileiro de Comédia, Vilma (TBC), William Pereira, Zeti.

Fonte: Arquivo pessoal de Guilherme Bonfanti.

1.3. Sobre o Teatro da Vertigem

O grupo Teatro da Vertigem foi fundado em 1991, por ex-alunos do Departamento de Artes Cênicas e da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Juntos, iniciam um trabalho de pesquisa e investigação dos conceitos da mecânica clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Em 1992, estreia seu primeiro espetáculo, *O Paraíso Perdido*, na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo. O trabalho seguinte, *O Livro de Jó*, estreia em 1995 e é realizado no hospital desativado Umberto Primo. Em 2000, apresentam *Apocalipse 1,11*, trabalho que completa a posteriormente nomeada *Trilogia Bíblica*, objeto de estudo desta dissertação. Em 2006, estreia *BR-3*, no rio Tietê, em São Paulo. Desde então, o grupo desenvolveu diversos trabalhos ao longo dos últimos anos, sendo formado hoje pelos diretores Antônio Araújo e Eliana Monteiro e pelo iluminador Guilherme Bonfanti.

Cada espetáculo do grupo apresenta-se em um espaço novo e adverso para o desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica: a igreja em *O Paraíso Perdido*; um hospital em *O Livro de Jó*; um presídio em *Apocalipses 1,11*; a margem de um rio e barcos em *BR-3*; uma passagem subterrânea de pedestres em *A Última Palavra é a Penúltima*; um galpão de acervo em *Dido e Enéas*; o exterior de um edifício em *Kastelo*; o terreno de uma rodoviária demolida em *Cidade Submersa*; um shopping, um antigo teatro e a própria rua em *Bom Retiro 958 metros*. Estes espaços inusitados tornaram-se marcantes na trajetória do grupo, e são centrais nas leituras que fazemos nesta dissertação sobre o trabalho de iluminação de Guilherme Bonfanti. No entanto, cada trabalho precisa ser analisado em sua singularidade. Como o próprio diretor do grupo, Antônio Araújo, constata:

O teatro da vertigem passou a ser conhecido pelo uso de espaços inusitados ou não convencionais e isso como que se tornou “a” característica do grupo. Não me parece, porém, que tal visão consiga sintetizar o nosso trabalho. [...] Um aspecto importante, sem dúvida, mas não o único.

(ARAÚJO, 2011, p.188)

Apesar da escolha por espaços cênicos não convencionais ter se tornado um aspecto fundamental para ler os trabalhos do Teatro da Vertigem, é necessário levar

em consideração que ela ocorre a partir de uma série de articulações e fricções com os outros elementos constitutivos da obra, como a dramaturgia, as personagens, o enredo, os atores, o figurino. Além disso, mais do que uma referência na ocupação de espaços inusitados e não convencionais, o grupo é fortemente conhecido pelas formas como organiza seus processos criativos, fazendo uso de um conjunto de práticas e procedimentos pertencentes a um tipo de processo denominado *processo colaborativo*.

Imagem 3 - Espetáculos do Teatro da Vertigem em diferentes espaços



Fonte: Claudia Calabi (três fotos superiores) e Nelson Kao (seis fotos inferiores).

1.4. Sobre o processo colaborativo

Acreditamos ser importante compreender que, quando falamos aqui em *processo colaborativo*, estamos nos referindo a um termo amplo que abarca uma série de práticas e procedimentos de criação em coletivo. Apesar de partilharem de princípios e características comuns, este modo de trabalho ganha cores e formas muito distintas nas práticas de diferentes coletivos teatrais. Não se configura enquanto um método de trabalho fechado e rígido, mas agrega alguns princípios e procedimentos que produziram modos de criação realizados por diferentes artistas ao longo do tempo. Mesmo dentro do contexto de um único coletivo teatral, como no caso do Teatro da Vertigem, esses modos de criação variam consideravelmente ao longo de sua trajetória.

Independente de suas mais variadas manifestações procedimentais, o que talvez uma dessas práticas distintas seria a busca por um modo de produção onde as relações entre as diferentes pessoas integrantes do processo criativo tenham horizontalidade e voz ativa na produção do material artístico. Ao mesmo tempo, essa busca pressupõe a manutenção das diferentes funções criativas do processo, por mais que influenciem e provoquem umas as outras. Este último ponto seria o que o diferenciaria de outros processos de colaboração teatrais horizontais, onde todas as pessoas envolvidas realizam todas as funções possíveis (criação do texto, atuação, cenografia, figurinos, sonoplastia, iluminação, produção etc.), comumente chamados de “criação coletiva”.

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico.

(ARAÚJO, 2009, p. 48)

No contexto específico do grupo Teatro da Vertigem, havia uma busca por construir formas de trabalhar em coletivo onde cada integrante pudesse ter uma voz ativa tanto nas decisões artísticas, estéticas e dramáticas que se apresentavam no processo criativo, quanto nos próprios modos de criação.

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo.

(ARAÚJO, 2018, p. 14)

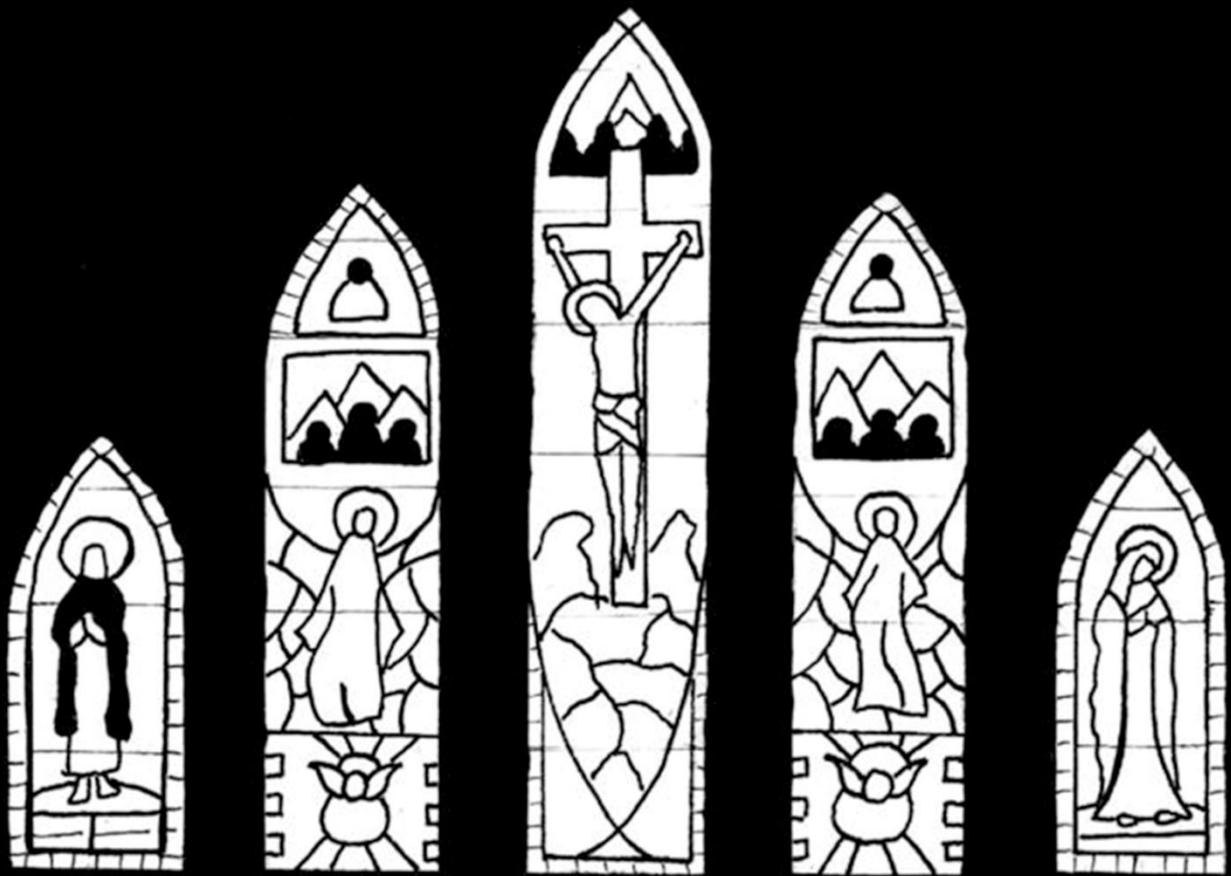
O processo colaborativo consiste em uma prática sistemática de procedimentos de criação em grupo. No entanto, é preciso compreender que as escolhas de como o coletivo se organiza para criar e trabalhar carregam consigo uma série de crenças e visões de mundo. Desse modo, “método é, antes de tudo, forma de pensamento” (VELARDI, 2018, p. 48). A opção por essas determinadas práticas criativas, e não outras, revela uma recusa de modelos de trabalho mais tradicionais e hierarquizados, em que alguns mandam e outros simplesmente executam. Por sua vez, essas escolhas metodológicas terão impacto direto nos produtos e resultados estéticos produzidos pelo processo criativo. Como afirma a pesquisadora Carina Guimarães Moreira:

Entendemos que o material estético resultante de uma criação coletiva e compartilhada não se define por si só como material político-ideológico, mas sua dimensão política somente pode existir, em se tratando de fazer teatral no material estético. Porém, acreditamos que tal dimensão política só pode se fazer presente no material estético quando se configura como pressuposto em uma opção consciente do modo de produção como ato político.

(MOREIRA, 2015, p. 290)

Deste modo, um conjunto de crenças ideológicas e de posicionamentos políticos determina e é determinado pelas escolhas metodológicas do processo criativo; por sua vez, este é indissociável do material estético resultante, no caso as

peças teatrais produzidas. Nos próximos capítulos analisaremos como algumas escolhas do processo criativo da iluminação produziram determinadas escolhas estéticas, sempre levando em consideração o contexto do coletivo como um todo, e sua influência no processo da iluminação. Além disso, entendendo que os princípios do processo colaborativo influenciaram diretamente os modos de produção da iluminação dentro desses trabalhos.



E Deus disse:
“Haja luz!”
E houve luz.
(Gênesis, 1:3)

2. O PARAÍSO PERDIDO: A DESCOBERTA DO ESPAÇO

E Deus disse: “Haja luz!”

E houve luz.

(Gênesis, 1:3)

2.1. No início era um grupo de pesquisa

O *Paraíso Perdido*, primeiro espetáculo do grupo Teatro da Vertigem, teve sua estreia em novembro de 1992, fruto de um processo de criação de aproximadamente um ano, iniciado em novembro do ano anterior. O trabalho estreou dentro da igreja de Santa Ifigênia, permanecendo em temporada até julho de 1993. A direção do espetáculo é de Antônio Araújo e a dramaturgia de Sergio de Carvalho. A iluminação é assinada por Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna. No elenco da primeira montagem estavam Cristina Lozano, Daniella Nefussi, Eliana César, Evandro Amorim, Johana Albuquerque, Lucienne Guedes, Marcos Lobo, Marta Franco, Matheus Nachtergaele, Sérgio Mastropasqua, Sergio Siviero e Vanderlei Bernardino. Seria o primeiro trabalho de uma longa trajetória do grupo.

Inicialmente, o coletivo reuniu-se constituindo um grupo de estudos e pesquisa continuada em artes cênicas. O objetivo era criar uma aproximação entre arte e ciência, pensando a aplicação de metodologias acadêmicas de pesquisa no trabalho criativo teatral. Nesse primórdio da Vertigem, para iniciar as investigações se escolheu os conceitos da mecânica clássica, perguntando-se de que modo estes poderiam ser trabalhados nos corpos das e dos performers. Diante do início dessas práticas, percebeu-se como a proposta poderia se tornar demasiadamente ária, quando não conectada a um processo criativo específico, que resultasse em uma peça teatral. Consequentemente, o projeto desenvolveu-se para a criação de um espetáculo cênico, a partir das narrativas relativas à perda do paraíso pela humanidade e do campo metafórico da queda. Segundo o diretor Antônio Araújo, “foi criada também uma equipe temática, que cuidaria do levantamento, seleção e organização de todo o material teórico e literário relativo à mitologia sobre o Paraíso e a Queda” (ARAÚJO, 2011, p. 25).

A temática da queda do paraíso era uma forma de dar subsídio temático a uma pesquisa de ordem físico-corporal do elenco: a mecânica clássica newtoniana,

criando um campo metafórico e artístico para a mesma. Como forma de investigar esse campo temático, foram levantadas diversas referências literárias, como o poema *O Paraíso Perdido* de John Milton e o livro do *Gênesis* da Bíblia. A temática central da pesquisa girava em torno da narrativa de como a humanidade perdeu sua conexão com o divino, ao ser expulsa do paraíso.

A obra narra os avanços e recuos de uma rebelião ocorrida no paraíso, e que fora orquestrada por satanás. Este pretendia comer Adão e Eva e assim levar à queda dos homens, mas o lastro final apenas as penas dos anjos, caídas durante a movimentação.

(SCHWARCZ, 2018, p. 144)

Ao longo do processo, o espetáculo passou por diversas dramaturgias, buscando criar um fio condutor para as diversas cenas desenvolvidas colaborativamente em sala de ensaio com as atrizes e atores. Na versão final, o elemento dramático que exercia essa função acabou recaindo na personagem do Anjo Caído, que funcionava como um narrador e condutor do público pelo espaço e pelas cenas.

Do ponto de vista da espacialidade, ao longo do processo surge a proposição de realizar o espetáculo dentro de um templo religioso, ao invés de um espaço cênico convencional. A proposição surge conectada ao campo temático que estava sendo investigado. Após um longo período de procura e recusa de diversas instituições, o projeto foi recebido pela igreja católica de Santa Ifigênia, no bairro da Santa Ifigênia em São Paulo.

No espetáculo, o público adentrava na igreja e acompanhava o personagem Anjo Caído, que desce à terra e se depara com uma humanidade em crise com o sagrado. A cada cena, são apresentadas diversas formas com que a humanidade busca lidar com a perda da conexão com Deus, passando pela adoração, raiva, angústia, desolação, punição, autoflagelo, desesperança e aceitação. Imagens de queda (de pessoas, objetos, corpos), por exemplo, ressurgem ao longo da peça tanto visualmente como na fala de diversas personagens. A conflituosa relação de pais e filhos, pessoas punindo umas as outras, pessoas se machucando como forma de imolação, crianças brincando em grupo e cometendo maldades, tentativa de voos

ou de vencer a gravidade, são exemplos de algumas das cenas com a qual o público se deparava.

2.2. A temática do Paraíso Perdido: possibilidades para a criação de uma iluminação cênica sem um texto dramático como ponto de partida

Por conta da natureza colaborativa do trabalho, na qual o texto dramático surgiria a partir das práticas e experimentações realizadas em sala de ensaio, Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna não tinham como partir de uma dramaturgia finalizada como subsídio para o processo criativo da iluminação. Os materiais cênicos estavam em construção, e o que tinham para trabalhar eram temas, fragmentos, proposições de cena. Além disso, o espaço de sala de ensaio não foi utilizado para experimentações práticas com a iluminação, somente para acompanhamento dos artistas daquilo que estava sendo desenvolvido pelos atores. O diretor do espetáculo pontua:

Em relação à luz [...] ela começou a ser concretizada no momento da entrada na igreja. Na verdade, os iluminadores acompanhavam os ensaios do grupo de vez em quando, encontrando-se a par do que estava sendo desenvolvido. Contudo, por uma privação técnica e material, já que não dispúnhamos de nenhum equipamento de luz na sala de ensaio, não havia meio de eles desenvolverem sua criação.

(ARAÚJO, 2011, p. 184)

Lidando com o cronograma restrito, o grupo teria somente vinte dias para trabalhar dentro da igreja. Boa parte da materialidade cênica já fora construída nos ensaios anteriores, fora do espaço de apresentação, na sala de ensaio. Contudo, para o trabalho da iluminação, este curto espaço de tempo seria fundamental para concretização das ideias e proposições de Bonfanti e Bentivegna. O período deveria compreender a montagem de toda a estrutura elétrica e luminotécnica, além de ensaios, ajustes e desenvolvimento do roteiro de operação da luz. Se vinte dias soam como tempo suficiente para a montagem de uma iluminação dentro de espaços teatrais mais convencionais, onde já existe uma estrutura técnica preparada para essa finalidade, isso se modificava significativamente no contexto daquele

espetáculo, onde nenhuma estrutura estava dada, mas necessitava ser produzida e instalada.

Como forma de alimentar o processo criativo durante o período anterior à entrada na igreja, a equipe de criação da luz, em conjunto com a direção, levantou algumas referências imagéticas que pudessem servir como inspiração visual para o trabalho e fornecer subsídios para a construção da relação entre a iluminação e o espaço não convencional da igreja.

Em seu livro *A Gênese da Vertigem* (ARAÚJO, 2011), o diretor Antônio Araújo aponta diversas referências temáticas levantadas ao longo do processo pelo coletivo. Dentre elas constam as ilustrações de Gustave Doré⁶ para o poema *O Paraíso Perdido* de John Milton. Em entrevista, Guilherme Bonfanti não recorda exatamente como chegou especificamente às referências utilizadas no trabalho. No entanto, a escolha final recaiu exatamente sobre o trabalho de Doré, não somente as criadas para o poema de Milton, mas também suas ilustrações para uma edição da *Bíblia Sagrada*.

FT Mas, por exemplo, você me diz que suas duas referências principais foram o trabalho do Gerald Thomas e a Bíblia do Doré.

GB Isso.

FT Pela questão da fumaça, dos fachos luminosos...

GB Da presença divina ser dada pela luz.

FT E essa Bíblia... você lembra de onde veio? Porque eu sei que ele fez ilustrações para Bíblia.

GB Sim.

FT E que tem uma versão muito famosa das ilustrações dele para o poema do John Milton.

GB Disso eu não sabia... Ou sabia e foi assim que eu cheguei no Doré.

FT Possível, né? Pois tem uma edição do poema toda ilustrado por ele.

GB Então provavelmente isso surgiu. Alguém levantou esse nome e eu fui atrás.

(Entrevista disponível no apêndice)

Essas imagens serviriam como referência central para a visualidade almejada pela iluminação, influenciando a escolha dos ângulos, intensidades, qualidades e

⁶ Gustave Doré (1832-1883) foi um pintor e desenhista, considerado um dos mais importantes ilustradores franceses do século XIX.

atmosferas de luz que seriam trabalhadas no espetáculo. Gustave Doré criou uma série de imagens para ilustrarem a Bíblia sagrada. Escolhemos reproduzir aqui três das ilustrações do livro do *Gênesis*, por sua aproximação temática com o espetáculo. São elas *A Criação da Luz*, *A Formação de Eva* e *Adão e Eva são Expulsos do Paraíso*.

Imagem 4 – Três das ilustrações de Doré para O Livro do Gênesis



Fonte: <https://creationism.org/images/DoreBibleIllus/>

Ao observar as imagens, podemos perceber alguns elementos visuais relativos à forma como o ilustrador trabalha a iluminação. Nas três existe um ponto de luz mais intenso, que ilumina o quadro como um todo e de onde emanam raios luminosos. A luz, nas imagens, representa a presença divina. É um clarão de luz oriundo dos céus, bem demarcado na fumaça – ou nuvens no caso –, atravessando o espaço. Existe, ainda, uma oposição entre a iluminação, grandiosa e imponente, em oposição às figuras humanas, apequenadas em sua condição mundana diante de Deus.

A forma como Doré trabalha a iluminação em suas imagens dialoga diretamente com a tradição judaico-cristã de construção de um campo simbólico da luz. Neste contexto, a oposição luz e sombra é metáfora do bem e do mal, de Deus e o Diabo, do divino e do profano.

No primeiro dia Deus criou a luz; no quarto dia Ele “criou duas grandes luzes, a maior para governar o dia e a menor para governar a noite; e com elas ele fez as estrelas.” Dispostas no vácuo do céu no princípio dos

tempos, o sol, a luz e as estrelas continuam a dar luz para a terra, governar o dia e a noite, e separa a luz da escuridão. Assim fala o velho testamento.

(ZAJONC, 1995)

Na narrativa bíblica, a luz é uma criação de Deus. A mera presença da luz é a presença de sua criação e, logo, de sua divindade. Nas ilustrações de Doré, a iluminação está sempre em função desta mesma construção de sentidos. Nas ilustrações que o artista produziu para o poema *O Paraíso Perdido*, de John Milton, a relação luz/sombra é trabalhada da mesma forma. Na imagem abaixo, que retrata justamente o momento em que Satanás atira-se dos céus em direção à terra, podemos ver como a luz esta presente através de um intenso fecho luminoso ao fundo, que rompe em meio às nuvens iluminando o globo terrestre. Na ilustração, a figura alada em primeiro plano está justamente indo dos céus, morada de Deus e dos anjos, em direção à terra, onde vive a humanidade que foi expulsa do paraíso.

Imagem 5 - Ilustração de Gustave Doré para o poema *O Paraíso Perdido*



Fonte: MILTON, 1975, p. 71.

As imagens de Doré foram influências diretas nas construções visuais do projeto de iluminação do espetáculo: feixes de luz vindos do céu; a luz incidindo diagonalmente sobre as figuras, valorizando o volume das formas e criando

contrastes de claro/escuro; a presença de uma fonte de luz principal, intensa; variação de luminosidade nos diferentes pontos do espaço; o uso da fumaça definindo os raios luminosos, como as nuvens no céu das ilustrações, revelando a trajetória da luz. A partir desses elementos, Marisa Bentivegna e Guilherme Bonfanti criaram um imaginário visual para a iluminação do espetáculo, que lhes serviu de base para uma iluminação que só poderiam concretizar quando entrassem no espaço da igreja.

2.3. A influência do entorno: Gerald Thomas e a lâmpada PAR 64

2.3.1. Anos 1980: Gerald Thomas retorna ao Brasil

Outra influência muito forte na construção do projeto de iluminação do *O Paraíso Perdido* foram as montagens do encenador Gerald Thomas, especialmente marcantes nos anos 80, pelo forte apelo visual construído pela relação entre espaço e iluminação, fruto de sua parceria com o iluminador Wagner Pinto. Eram peças teatrais em que estavam presentes alguns elementos estéticos muito próximos do que a equipe de iluminação buscava. No entanto, diferente das imagens de Doré, que eram referências visuais conscientes dos artistas, os trabalhos de Gerald Thomas e sua estética singular foram influências mais inconscientes.

Guilherme Bonfanti menciona, no trecho da entrevista já reproduzido anteriormente, como as duas influências centrais do trabalho da iluminação seriam as imagens do ilustrador Gustave Doré e os trabalhos do encenador Gerald Thomas. No entanto, Marisa Bentivegna relata como a influência do segundo seria algo muito mais da ordem de um contexto histórico no qual o trabalho foi feito do que uma referência consciente e interna ao processo criativo.

MB [...] eu acho que sim, a luz do *Paraíso Perdido*, historicamente, ela faz muito sentido depois do Gerald sabe. Visualmente falando. Mas acho que é uma referência um pouco mais forte para ele [do que para mim].

FT Mas eu te pergunto porque eu fico tentando entender o que era uma referência consciente na época, e o que ele entendeu como referência daquele trabalho depois.

MB Eu acho que nem tinha essa consciência. Eu acho que ele fala do Gerald agora, olhando para trás. Eu acho que ele coloca em uma linha do tempo daquele início dos anos noventa.

(Entrevista disponível no apêndice)

O trabalho do encenador Gerald Thomas teve um forte impacto no período do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, para a produção teatral brasileira no eixo Rio-São Paulo. Seu retorno ao Brasil, após um período nos Estados Unidos, trazia consigo um ineditismo formal muito significativo para o contexto teatral nacional. A diretora e iluminadora Cibele Forjaz narra como o trabalho do diretor gerou rapidamente grande impacto no meio teatral:

Quando Gerald Thomas volta ao Brasil, depois de anos trabalhando em Nova York como encenador/iluminador, alimentado pelo poder de fogo de Beckett, o espanto foi geral. Lembro claramente da primeira vez que vi um de seus espetáculos: abril de 1987. Fomos em caravana, vários amigos (alunos e ex-alunos da ECA/USP), de São Paulo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ver: *Eletra com Creta*.

(FORJAZ, 2010, p. 154)

O trabalho de Thomas provocou grande impacto por apresentar uma plasticidade inédita e autônoma, aliada a uma dramaturgia que quebrava com a lógica racional e estruturada da tradição dramática. Segundo a pesquisadora Silvia Fernandes, “o que Thomas introduzia no Brasil era uma tendência presente no teatro norte-americano desde meados da década de 70” (FERNANDES, 2013, p. 4) e que se aproximaria de artistas como Bob Wilson, Richard Foreman e o Wooster Group. Em seus trabalhos, a dramaturgia textual seria “quase como se fosse uma música misturada às luzes e falas” (FERNANDES, 1996), onde qualquer tentativa de captar na totalidade seu sentido e coerência resultava em fracasso. A chegada de seu trabalho no Brasil impacta profundamente o meio teatral em geral, nisso incluso o campo específico da iluminação cênica, “[...] tanto no que se refere a procedimentos técnicos e artísticos quanto em relação à ideia da luz como linguagem, ao mesmo tempo pictórica e dramática” (FORJAZ, 2010, p. 156).

Em entrevista ao canal do Youtube *Lighting Studio*, o diretor teatral Rodolfo Garcia Vázquez contou como assistir as peças de Gerald Thomas teve um

significativo impacto em sua trajetória como artista, revelando diversas possibilidades para o uso da iluminação em cena.

Estreou em São Paulo a *Trilogia Kafka* do Gerald Thomas. Quem assistiu não esquece. Para mim aquela experiência... A primeira cena daquele espetáculo foi quase que uma epifania do que podia ser a arte. E a primeira cena do espetáculo não tinha atores, era só fumaça, luz e som. Foi aí que eu percebi que a técnica era o máximo, que havia uma parte do teatro que não precisa de ator. Achei aquilo incrível. Era uma cena de uns cinco minutos, talvez dez, em que ele enchia de fumaça o espaço, pegava *pinbeans* e ficava cortando (a fumaça) com os fachos de luz ao som de Mozart. Aquela imagem ficou muito forte para mim, e naquele momento ele se tornou uma referência muito forte para mim, principalmente na potência que a iluminação pode ter em um palco.

(VÁZQUEZ, 2020)

Imagem 6 - Trecho da Trilogia Kafka, de Gerald Thomas



Fonte: <http://www.geraldthomas.com/photos/kafka.html>.

O uso abundante de fumaça era um elemento visual marcante das peças de Thomas. A atmosfera densa era travessada por fachos luminosos que cortavam o

espaço, editando a visualidade. Na imagem acima, podemos ver o efeito da iluminação na fumaça cênica em uma cena de um dos espetáculos de sua Trilogia *Kafka*. Forjaz descreve como “a fumaça, desenhando os raios de luz, tornava a iluminação concreta, palpável, presente. Nunca tinha visto uma luz assim. Luz diretora. Luz texto” (FORJAZ, 2010, p. 156).

Os relatos aqui apresentados revelam como o trabalho de Gerald Thomas não passa de maneira alguma despercebido pelo meio teatral brasileiro (ao menos em São Paulo e no Rio de Janeiro). O olhar de Guilherme, mesmo que posterior, reconhece essa referência como muito significativa para a iluminação de *O Paraíso Perdido*. Percebemos assim, como o processo criativo não existe isolado em si mesmo, mas está em constante intercâmbio e troca com seu entorno. Outros artistas, obras, espetáculos, movimentos, grupos de teatro, em suma, a estrutura cultural no qual os iluminadores estavam inseridos, são fatores de influência e podem determinar os rumos do processo criativo.

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura [...] e dialogando com outras culturas está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões.

(SALLES, 2017, p. 40)

Cabe ressaltar aqui a importância do iluminador Wagner Pinto nas concepções de luz de Thomas. Atuando como seu colaborador desde o primeiro trabalho que o encenador realizou no Brasil, a parceria perdurou até o início dos anos 2000. Em entrevista concedida a Ivo Godois, durante o evento “A Luz em Cena”, de 2019, Pinto conta que era na intersecção entre as proposições inusitadas de Thomas com seu conhecimento técnico de iluminação que os projetos de luz eram concebidos.

Pinto relata uma passagem muito simbólica que ilustra como as concepções cênicas de Thomas destoavam da forma como se concebia a iluminação cênica no período. Pinto descreve como, durante a montagem de iluminação de um dos espetáculos, o diretor requisitou um efeito específico:

[...] o que eu quero é isso aqui. Daí ele desenhou, só uma linha assim no caderno. Eu disse: Vamos usar o Fresnel porque eu acho que ele tem uma

luz mais difusa, vai ter o resultado e não vai dar nenhuma bola lá no final, ele vai te deixar uma coisa mais limpa. Perguntei: Esse refletor vai onde? Ele disse: põe ele ali (Aponta uma diagonal lateral). Ele disse: vamos afinar. Colocar aonde? Na mesa? Na cadeira? Ele disse: em lugar nenhum, ele só vai cruzar o palco. Aí ele me deu uma linha. Eu pensei, mas não dá nem para ver isso, mas eu ainda não tinha visto com fumaça, eu só fiz a afinação, a gente afinou tudo e não tinha fumaça, eu não sabia que quando a fumaça entrasse, iria me dar um outro cenário.

(GODÓIS, 2020, p. 414)

De acordo com o relato acima, Thomas teria requisitado um refletor que não iluminaria nenhuma parte significativa do espaço cênico, o que acabou provocando estranheza em Pinto. Somente depois este compreendeu que a intenção era justamente o desenho que o fecho de luz faria no espaço, quando atravessasse a fumaça que seria colocada no ambiente posteriormente, e não iluminar especificamente nenhum corpo ou objeto no espaço. Neste período, o uso da fumaça cênica ainda não era recorrente no meio teatral brasileiro, assim como a consciência de seu potencial para a iluminação.

2.3.2. A lâmpada PAR 64

Além do uso da fumaça e do forte impacto visual, outro elemento que Guilherme Bonfanti aponta na iluminação d'*O Paraíso Perdido* que foi influenciado pelo trabalho de Gerald Thomas seria a utilização das chamadas lâmpadas PAR 64. Atualmente essas fontes luminosas são muito utilizadas na iluminação cênica em geral, mas no início dos anos 90 ainda estavam gradualmente sendo incorporadas ao meio teatral.

GB O uso da lâmpada PAR é algo que vem totalmente do trabalho do Thomas.

FT Mas por quê?

GB Por conta da qualidade de luz mesmo, da definição do fecho, o quanto imprimia a luz.

FT Era uma coisa que tinha chego ao teatro naquela época no trabalho do Thomas?

GB Foi onde eu vi. Onde eu vi fumaça, fecho de luz branca, intensidades variadas dando colorações diferentes do branco. Eu acho que eu estava

absolutamente sob influência dele nesse momento. Dessa estética do claro-escuro.

(Entrevista disponível no apêndice)

As lâmpadas PAR receberam esse nome devido às características ópticas de seu aparato reflexivo. PAR é a sigla para *Parabolic Aluminum Reflector*, ou refletor parabólico em alumínio, em português. É justamente o formato parabólico do espelho de alumínio jateado no vidro interno da lâmpada que projetava a luz de forma mais eficiente do que outras fontes e lâmpadas similares disponíveis na época. A designação 64 diz respeito ao tamanho do diâmetro da lâmpada, existindo diversos modelos de lâmpadas PAR, como 20, 30, 36, 56 ou 64. A família das lâmpadas PAR possui uma ampla variedade, sendo muito utilizadas na iluminação arquitetural, por exemplo. No que diz respeito às artes cênicas, a PAR 64 firmou-se como a mais utilizada e conhecida. Sua luminosidade possui grande intensidade, projetando uma forte massa de luz em uma única direção.

Imagem 7 - Dois modelos de lâmpadas PAR-64 da Philips



Fonte: Philips.

Os primeiros registros de utilização da lâmpada PAR 64 na indústria do entretenimento surge nos Estados Unidos, em locações cinematográficas, nos anos 1960, sob o nome de Cine-Queen ou MolePAR. No que diz respeito ao seu uso em palcos, é somente início dos anos 1970 que esse equipamento começa a ser adaptado para o contexto dos shows de rock, mercado que estava em crescimento ascendente e em busca de equipamentos mais potentes e eficientes.

Devido à disponibilidade de carga elétrica ser um grande problema nos primórdios da iluminação de shows e concertos, era necessária a utilização de uma fonte de luz mais eficiente. Os refletores Fresnel e Plano-convexo não tinham a quantidade de lumens necessária para projetar cores fortemente saturadas no palco.

(MOODY, 1998, p. 98)⁷

Deste modo, o uso da lâmpada PAR 64 nos espetáculos musicais foi muito bem recebido por sua eficiência do ponto de vista técnico, pois produzia mais luminosidade consumindo uma quantidade menor de energia elétrica. Além disso, devido a sua alta intensidade luminosa, produzia luzes coloridas mais brilhantes e de coloração mais acentuada quando comparada a outras fontes luminosas disponíveis no período. Contudo, para que os filtros que coloriam as luzes não queimassem, sua carcaça teve de ser adaptada para uso cênico. Chamadas *PARcan*, as carcaças de uso cênico-teatral possuíam uma distância maior entre a lâmpada e o local do dispositivo onde os filtros de cor são fixados, justamente para evitar que queimem.

Imagem 8 - Cinequeen, Mole PAR e PARcan



Fontes: MOODY, 1998; BOX, 2003; thelightingarchive.org.

O uso da lâmpada PAR 64 para fins cênicos foi, em essência, fruto de uma demanda técnico-mercadológica. O mercado musical do rock necessitava de

⁷ Tradução nossa. No original: “Because Power availability was a serious problem in the initial days of concert lighting, a more efficient light source was needed. The Fresnel and the older plano-convex spot did not have the lumen output needed to Project heavily saturated color onto the stage” (MOODY, 1998, p. 98).

equipamentos com maior luminosidade, que fossem capazes de traduzir visualmente o impacto sonoro deste estilo musical. A PAR 64 atendia essas necessidades; seu brilho intenso permitia filtrar a luz com cores fortes, sem que a intensidade da luz caísse demais. Além disso, o fato de todo o jogo óptico estar selado dentro da lâmpada, sem partes ou peças que pudessem se soltar ou quebrar, era muito positivo para longas viagens de turnês.

Imagem 9 – Show da banda Queen, em 1984, utilizando grandes quantidades de PAR 64.



Fonte: <http://www.queenonline.com>

No contexto brasileiro, o uso deste equipamento se inicia posteriormente aos Estados Unidos, sendo gradualmente importado a partir da demanda de shows de artistas e bandas internacionais. Mesmo que não possamos afirmar que os espetáculos dirigidos por Gerald Thomas tenham sido os primeiros no meio teatral a fazer uso deste equipamento, foram onde muitos viram seu uso pela primeira vez, ajudando a disseminar sua utilização nos palcos teatrais.

É preciso levar em consideração que no final dos anos 1980 a produção nacional de refletores para iluminação cênica era circunscrita a poucas opções, majoritariamente restrita aos chamados refletores “PC Sapão”, produzidos pela GCB, empresa de Gian Carlos Bortoloto, em São Paulo (GODÓIS, 2018). Era um equipamento versátil, mas limitado em vários aspectos, quando comparado a outros equipamentos que já existiam no mercado internacional, como a própria PAR 64.

No que diz respeito ao trabalho de Guilherme e Marisa, o processo de construção da iluminação em *O Paraíso Perdido* estava profundamente influenciado pelo trabalho de Thomas e Pinto, talvez na mesma medida em que boa parte do meio teatral, de alguma forma, também estava. Essa influência diz respeito não só a questões estéticas, mas também técnicas.

Havia uma proveitosa confluência entre a referência do trabalho de Gerald com as intenções estético-conceituais da iluminação de *O Paraíso Perdido*. O uso das lâmpadas PAR 64, combinado com a fumaça cênica, dois elementos presentes nas peças de Thomas, dialoga diretamente com as referências visuais das ilustrações de Doré, com os fachos luminosos presentes e visíveis. Todos esses elementos se articulam e interagem no processo criativo, influenciando-o. Trazemos novamente os escritos de Cecília Almeida Salles, no que diz respeito à relação da criação com seu entorno:

Volto a imagem de rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens.

É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição. Cada obra, ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas.

(SALLES, 2017, p. 42)

2.4. A descoberta do espaço: a igreja

2.4.1. Investigando a igreja

Talvez a característica mais singular do trabalho, parcialmente responsável por sua visibilidade na época, e que posteriormente tornou-se uma característica marcante do grupo, foi a escolha inusitada de espaço de representação. A igreja não estava no trabalho *a priori*, mas surgiu como uma decorrência dos temas trabalhados no processo. Segundo o próprio diretor coloca, foi somente uma “casual sugestão, entre inúmeras [...] de utilizarmos um espaço arquitetônico religioso para a

apresentação do espetáculo” (ARAÚJO, 2011, p. 15) e que depois acabou se firmando como elemento fundamental do trabalho. A primeira temporada do espetáculo ocorreu na Igreja de Santa Ifigênia, no bairro de Santa Cecília.

O edifício da atual Igreja de Santa Ifigênia data de 1908, sendo sua construção inteiramente finalizada em 1913. A Igreja possui três torres, duas menores e uma maior, central. Sua arquitetura tem estilo romântico e detalhes neogóticos, com forte inspiração em igrejas europeias medievais. Internamente é decorada com pinturas coloridas, de autoria de diversos pintores. Possui três rosáceas e diversas janelas, todas com vitrais multicoloridos. O desenho de sua espacialidade tem a tradicional estrutura de uma cruz, com um portal principal de entrada e duas portas laterais. Diante do altar existem dois púlpitos de madeira, um de cada lado. Acima da porta principal há um mezanino, designado para o coro. O órgão encontra-se no altar, somente parcialmente em funcionamento, deslocado de sua posição original no mezanino.

A Igreja de Santa Ifigênia possui dimensões arquitetônicas muito específicas e diferentes de outras igrejas por onde o espetáculo transitou. Temporadas e apresentações posteriores ocorreram em igrejas distintas, como a Catedral de Curitiba ou a Catedral Anglicana de São Paulo. Devido às significativas diferenças espaciais de cada um desses lugares foram necessárias modificações e adaptações no espetáculo, na encenação e no projeto de iluminação.

Imagem 10 - Igreja de Santa Ifigênia de São Paulo



Fonte: Arquidiocese de São Paulo.

Ao levar o teatro para fora da caixa cênica convencional, o espetáculo produz relações entre cena e espacialidade muito diferentes das normalmente experienciadas em um palco teatral. É o confronto dos elementos ficcionais e fabulares da peça, com a experiência físico-sensorial de adentrar o espaço da igreja, que confere grande força ao espetáculo. Araújo comenta como

[...] a pretensa neutralidade da “caixa cênica” não nos convinha. Necessitávamos, para a fricção dos sentidos almejada, um local de representação com força autônoma, que pudesse se colocar em pé de igualdade com o núcleo temático da peça. [...] A ideia-chave era criar uma zona híbrida, de intersecção, entre o “real” ou a “realidade” do espaço e o “ficcional” ou o “teatral”, advindo do roteiro e do espetáculo. Esse terreno intermediário e movediço poderia ser capaz de desestabilizar o espectador e interferir concretamente na sua percepção, afetando, assim, a leitura e recepção da obra.

(ARAÚJO, 2011, p. 166)

O edifício arquitetônico da igreja possui um significado social gigantesco dentro do contexto político-sócio-geográfico que estamos tratando (São Paulo, Brasil). Evoca uma série de memórias, coletivas e individuais, que passam a determinar significativamente a experiência do público, interferindo e determinando a relação entre a recepção da cena pelos espectadores. A relação do público com o espaço e a experiência produzida por essa relação eram centrais para a construção do espetáculo.

Contudo, diferentes deste caso, espaços teatrais convencionais possuem diversas estruturas e equipamentos próprios para iluminação cênica, passando por pontos para fixação de refletores (varas de iluminação), cabeamento e fiação elétrica, módulos de dimmerização, consoles de iluminação para controle da luz, quadro de força especificamente dimensionado para as potências das fontes luminosas. No caso da igreja, iluminar um projeto teatral desta natureza, da forma como os iluminadores planejavam, pressupunha que a estrutura técnica da iluminação tinha de ser totalmente instalada.

Apesar dos exíguos recursos de produção, os iluminadores foram driblando as limitações econômicas e materiais da montagem, especialmente acentuadas por se tratar de um espaço não convencional. Nesse tipo de

espaço torna-se necessária e instalação de toda a estrutura técnica, como varas, fiação para conexões, teste da caixa de força, aluguel de gerador etc., que além de dificultar a montagem, a torna bem mais dispendiosa.

(ARAÚJO, 2011, p. 184)

No relato acima, Antônio Araújo comenta como os recursos financeiros para o projeto eram limitados, dificultando ainda mais a empreitada. Em entrevista concedida por Marisa Bentivegna, a iluminadora apresenta um olhar muito semelhante, apontando como o desafio técnico da lida com a arquitetura ocupou o centro das atenções da iluminação durante o período que tinham para trabalhar na igreja antes da estreia.

MB Acho que tinha um desafio de montagem muito importante. O mais importante de tudo. A gente teve que trabalhar com os equipamentos mais baratos, a gente só usou lâmpada PAR, setlight, dicroica, acho que não tinha nenhum elipso, nada caro, era uma produção super sem grana. [...] E tinha esse desafio técnico muito forte. A gente perseguia algumas imagens, mas o limite era o desafio da arquitetura, do lugar.

(Entrevista disponível no apêndice)

Além da condição financeira, cabe considerar as limitações de tempo, não somente no que diz respeito ao período de dias entre o início dos trabalhos e a estreia, mas ao período de horas disponibilizado para ocupar o espaço a cada dia. Segundo dados da Arquidiocese (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2020), a catedral de Santa Ifigênia realiza missas diárias. As últimas celebrações do dia se iniciam às 18h30 de segunda a sexta, e às 18h aos finais de semana. Isso significava que o espaço só estava disponível para os trabalhos cênicos no período da noite. Marisa Bentivegna comenta que isso significava uma dinâmica diária que avançava noite adentro: “A gente entrava na igreja umas oito da noite. E ficava até umas duas da manhã. Eu lembro que a gente saía de madrugada” (entrevista disponível no apêndice).

2.4.2. Escondendo os refletores e aparatos técnicos da iluminação

Em diversos de seus trabalhos junto ao Teatro da vertigem, Guilherme Bonfanti utiliza como premissa central a recusa de equipamentos convencionais em

seu desenho de luz, a não ser que estejam fora do campo de visão do público. Veremos indícios disso em *O Livro de Jó e Apocalipse 1,11*, nos próximos capítulos. No projeto de iluminação de *O Paraíso Perdido*, isso acontece de forma embrionária e bastante intuitiva; a relação da luz com o espaço foi construída a partir da perspectiva de esconder os refletores na arquitetura e nos nichos religiosos da igreja. Segundo o próprio artista, “Tudo que fosse visível tinha de fazer sentido naquele espaço e, ao mesmo tempo, dar conta de minha pesquisa imagética [...]” (BONFANTI, 2015, p. 15).

No entanto, hoje Guilherme se questiona muito sobre como eles próprios chegaram a essa forma de trabalho e o que desencadeou essas decisões.

GB [...] Por que eu escondi o técnico operador de luz? Por que eu escondi o refletor?

FT Isso ainda não era consciente naquele momento?

GB Eu não faço ideia. Talvez alguma noção estética, que aquilo não combinava uma coisa com a outra. Talvez uma intuição de que, para aquela história, para aquela experiência acontecer, essa teatralidade teria que desaparecer. Mas da onde isso? Por quê?

(Entrevista disponível no apêndice)

Guilherme se questiona quanto ao porquê de ter feito as escolhas que fez, levantando a possibilidade de ser fruto de alguma compreensão subjetiva de que para o público vivenciar aquele espetáculo era necessário esconder dele todo elemento que o recordasse da teatralidade daquele momento. É importante levarmos em consideração que o processo da iluminação está inserido em um processo maior, do espetáculo teatral como um todo. Inseridas no âmbito coletivo, as opções criativas materializadas pela iluminação de Bonfanti e Marisa Bentivegna eram respostas artísticas tanto às provocações e orientações do diretor Antônio Araújo como às suas próprias percepções subjetivas das cenas, que estavam em construção na dinâmica diária dos ensaios. Podemos imaginar que outros processos criativos, conduzidos e realizados por outras pessoas, dentro da mesma igreja, produziram outras formas de relação entre a obra artística e a arquitetura do local.

No entanto, além das dinâmicas internas do processo criativo, é importante considerar que determinados eventos podem ser fundamentais para o fortalecimento de alguns caminhos da criação, em detrimento de outros. Existem elementos que

interferem no processo criativo e que, por vezes, estão fora do controle dos artistas que nele atuam. Segundo relato de Marisa Bentivegna (disponível no apêndice) a utilização do espaço estava sujeita a “algumas condições: que a igreja funcionasse o dia inteiro e que os ensaios, a montagem e a própria temporada não atrapalhassem em nada o dia-a-dia da igreja e da paróquia”. Portanto, havia uma determinação da igreja para que o aparato técnico não interferisse na rotina diária do espaço. Guilherme não guardou essa lembrança, mas Marisa sim.

O fato de que o edifício religioso mantinha, durante o dia, suas atividades convencionais, não parece ser algo a ser desprezado. Outros trabalhos posteriores do grupo não lidariam com a mesma dinâmica, visto que ocuparam edifícios cujas atividades já haviam sido interrompidas, ou que estavam momentaneamente desativados. A rotina diária da Igreja de Santa Ifigênia não só limitava as atividades de ensaios para o grupo como um todo, visto que só podiam adentrar no período noturno, mas restringia consideravelmente as possibilidades de atuação da iluminação no espaço. A própria natureza social do espaço determinava que a luz e seus materiais (refletores, estruturas para fixação, cabeamento, equipamentos de operação de luz) não fossem notadas pelos fiéis no período diurno. Qualquer estrutura ou equipamento visível e que interferisse no espaço precisava ser montado e desmontado todos os dias.

Longe de tentar ler esses fatos a partir de uma relação direta de causa e efeito, não buscamos afirmar que essa determinação técnica é o motivo pelo qual as estruturas foram todas escondidas, ou que o resultado estético final foi aquele porque havia essa determinação da administração da igreja. No entanto, podemos pensar como isso influenciou a experimentação com os refletores escondidos. É preciso levar em consideração que o processo criativo é afetado por elementos externos, acidentes de percursos que o influenciam e que fortalecem ou enfraquecem determinados caminhos e escolhas. Sobre isso, Cecília Almeida Salles diz:

A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso. Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. [...] A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios.

No trecho acima, Salles aponta como o acaso age sobre o processo criativo em confluência com a tendência. Deste modo, as influências e limitações externas ao processo, como eram as dinâmicas impostas pelo uso do espaço, somente se configuram como significativas na medida em que dialogam com determinadas tendências internas que já estão em movimento. Neste processo específico, o que surge inicialmente como uma limitação passa a se articular enquanto conceito e construção estética. Em uma perspectiva mais ampla, vai influenciar não só este espetáculo e sua iluminação, mas todos os outros trabalhos posteriores do grupo.

Nesse contexto, a arquitetura do local de apresentação está no centro dessa rede de relações do processo criativo. É justamente na interação com o edifício e todas suas particularidades que descobertas são realizadas e soluções são concretizadas. Marisa aponta como exemplo uma bateria de lâmpadas PAR 64 que foi escondida atrás do guarda corpo do mezanino, projetando a luz pelas frestas de sua estrutura.

MB Por exemplo, aquele balcão da igreja, onde fica o órgão, eu lembro que ele tinha um guarda corpo de madeira todo... era madeira, espaço, madeira, espaço. Muito largo, devia ter uns 20 metros. E a gente enfiou uma lâmpada PAR em cada buraco ali. Aí cria aquele puta contraluz maravilhoso... A gente usava muita fumaça também. Então assim, essa ideia de uma luz divina, maciça, que vem do alto, ela já estava. Mas para conseguir fazer isso lá, de uma maneira que durante o dia essa montagem ficasse invisível na igreja. Havia um pouco disso também, a gente não poderia deixar nada aparente. Nenhum fiel poderia se sentir incomodado com algo que não fazia parte daquele universo religioso.

(Entrevista disponível no apêndice)

Imagem 11 - Bateria de PAR 64 instalada no balcão da igreja

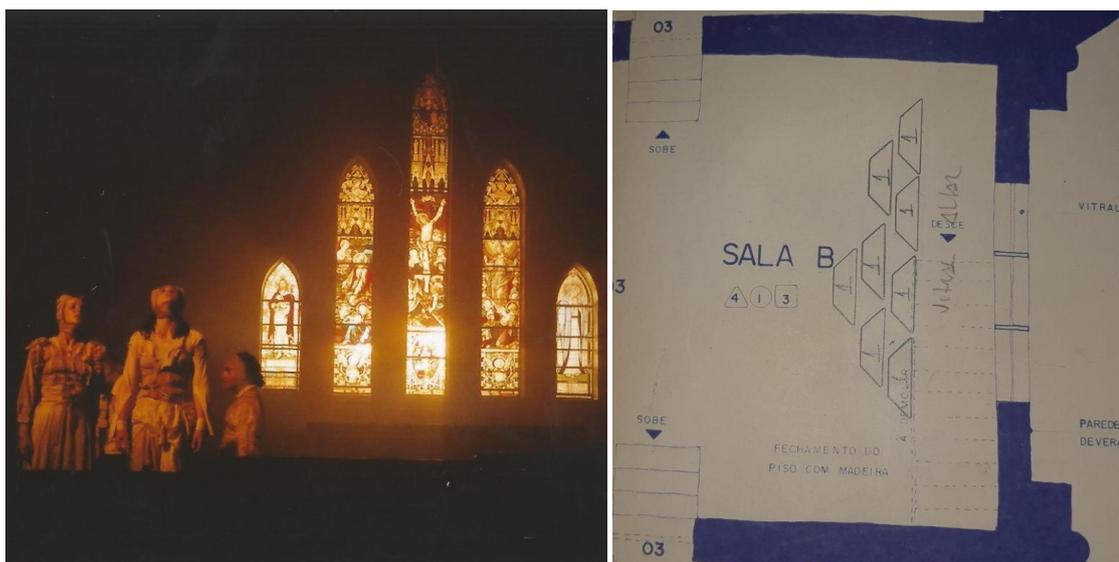


Fonte: Claudia Calabi.

Na fala de Marisa, podemos perceber como os elementos do processo não operam de forma estanque, mas vão se articulando em uma confluência do processo criativo. As referências visuais de uma luz divina, o uso da fumaça, a interação com a arquitetura e suas peculiaridades – todos esses elementos aparecem na descrição da iluminadora deste componente específico do projeto de iluminação.

Outro elemento arquitetônico muito forte do espaço eram os vitrais. Durante o processo de ensaios na igreja, Marisa Bentivegna e Guilherme Bonfanti instalaram refletores do lado de fora do edifício, iluminando essas janelas de vidros coloridos de fora para dentro, criando um elemento visual muito forte. Quando acessos funcionavam como mais um signo da presença do divino no espetáculo, não somente pela presença de imagens de cunho religioso, mas pela forma como a luz atravessava os vidros coloridos e se propagava pela fumaça no espaço. No processo dos ensaios, a direção foi selecionando determinadas cenas que deveriam acontecer próximas aos vitrais, e no roteiro de iluminação foi determinado em que momento acendiam e apagavam, a partir de relações construídas com as cenas e a dramaturgia, buscando criar e reforçar determinadas leituras para o público.

Imagem 12 – Vitrais acessos durante espetáculo e detalhe da planta de iluminação



Fonte: Claudia Calabi (esquerda) e acervo pessoal de Guilherme Bonfanti (direita).

Ainda que a base geral do projeto de iluminação fossem refletores teatrais convencionais, foram utilizadas também outras fontes luminosas de uso mais arquitetônico, como recurso para esconder e camuflar fontes de luz pelo espaço da igreja. Dicroicas, PARs 36 e ARs 111 são alguns tipos de lâmpadas que foram utilizadas nas diferentes montagens, para resolver a instalação da iluminação em nicho e espaços pequenos onde a arquitetura não permitia esconder refletores de dimensões maiores.

Um trecho do espetáculo que ilustra esses casos é a cena da mulher com as mãos ensanguentadas. Tanto na estreia como na montagem de 1993 em Curitiba, a cena é feita dentro do confessionário da igreja. O personagem Anjo Caído, no escuro da igreja, ouve ao longe uma mulher cantando, e segue em direção à sua voz, acompanhado pelo público. Ele abre as portas do confessionário, onde dentro se encontra uma mulher com as mãos banhadas em sangue. Sua fala evoca imagens de parto, maternidade, criação. Ela recusa esse lugar que lhe é atribuído como mãe, mostrando as mãos de sangue, subentendendo um aborto. A luz dela se apaga.

MULHER NO CONFESSIONÁRIO:

Eu sou a menina que caiu do colo, aquela arrancada do ventre. A criança ungida com sangue. Eu sou a mulher que dá a luz. Aquela que gera seus filhos em meio a própria dor. A mãe dilacerada.

Só a mim cabe a culpa? Só a mim cabe o grande mal?

Mas agora eu recuso o castigo. Recuso a dor da criação. (Mostrando as mãos ensanguentadas.) Arranco do ventre a vida. (Blecaute.)

(ARAÚJO, 2011, p. 216)

Imagem 13 - Cena da mulher das mãos ensanguentadas na remontagem de 2003



Fonte: Claudia Calabi.

Dentro do confessionário, foram instaladas duas lâmpadas PAR 36, escondidas dentro na estrutura de madeira acima da porta. O público não conseguia ver a fonte luminosa, somente sua luminosidade incidindo sobre a atriz. Na montagem de 2003, a cena foi deslocada, devido às diferenças arquitetônicas entre uma igreja e outra. Ali, utilizou-se uma lâmpada AR 111 de 8 graus de abertura, posicionada no chão e direcionada para o rosto da atriz. Como coloca o próprio iluminador:

Os diferentes espaços me colocavam em confronto com o que estava à disposição no mercado, e fui percebendo que os equipamentos convencionais de iluminação cênica não dialogavam com os projetos. Como instalar, dentro de um hospital, um refletor preto de 40 x 40 cm, mais o cabo, mais o cano para fixá-lo, e querer que o público vivencie uma

experiência sem se dar conta da presença técnica da luz? Impossível. Esse questionamento me gerou uma série de dificuldades. A partir do *Paraíso Perdido*, sempre tive de ir em busca de explorar espaços, esconder equipamentos tradicionais e propor novas possibilidades de iluminar a cena

(BONFANTI, 2015, p. 20)

Outro elemento que dizia respeito à forma como a iluminação tecnicamente lidou com a espacialidade era a presença do operador de iluminação. Esta pessoa, assim como os equipamentos de controle da iluminação, também nunca era vista pelo público, pois se entendia que sua presença seria mais um elemento de deslocamento da percepção do espaço. Assim, o uso de nichos escondidos, onde o operador pudesse ficar fora da vista do público, assim como mais tarde o uso de câmeras de segurança para que o operador pudesse ver as cenas à distância, eram alguns dos artifícios utilizados para que a iluminação controlasse as mudanças na luz, mas o operador não fosse visto em momento algum pelos espectadores.

Ainda que de forma intuitiva, já surge neste primeiro espetáculo uma relação entre luz e espaço que se consolidará de forma mais consciente ao longo dos trabalhos seguintes. Em última instância, o objetivo era que, mesmo sabendo que se tratava de teatro, não existisse nenhum elemento técnico que chamasse a atenção do público para isso, desconectando-o da experiência sensorial que o espetáculo propunha através da relação com o espaço.

Na entrevista concedida por Guilherme se apresenta de forma muito evidente uma dúvida sobre de onde surgiram determinadas escolhas do processo. Por mais que a distância temporal coloque filtros e fragmente a memória, devemos levar em consideração como somente em trabalhos posteriores Guilherme passa a olhar de forma mais consciente para seus modos de criação, buscando construir uma metodologia de trabalho. Já Marisa apresenta um olhar muito voltado para as dificuldades e desafios apresentados pelo espaço, e como foi justamente na lida com essa materialidade que a iluminação se construiu.

2.4.3. Enevoando o olhar: entra em jogo a fumaça

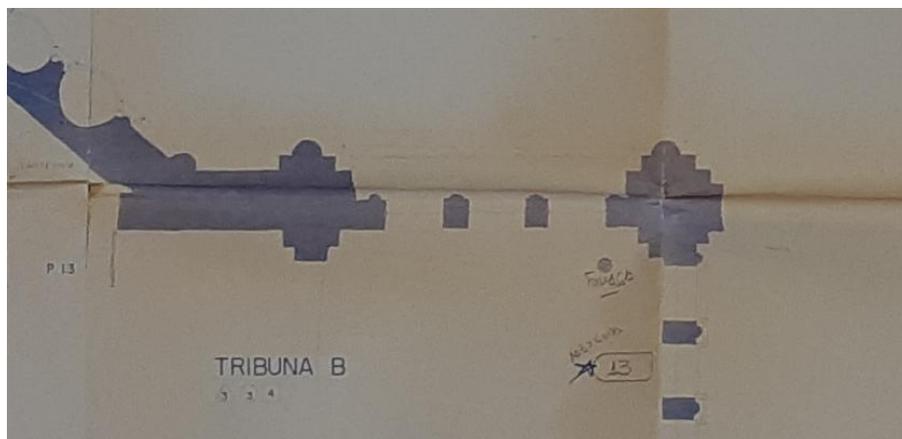
Uma decorrência importante das referências imagéticas, e também uma possível influência das encenações de Gerald Thomas, foi o uso de fumaça cênica. Seu uso faz com que os fochos de luz fiquem fortemente marcados no ar,

reforçando a imagem de uma luz divina e metafísica e aproximando a concepção de iluminação ainda mais das imagens de Doré.

Segundo o diretor Antônio Araújo, veio da iluminação a proposta “de utilizar fumaça no interior da igreja. Tal elemento marcou visual e simbolicamente o espetáculo, cujo aspecto místico e misterioso tornava-se intensificado pelo uso desse recurso” (ARAÚJO, 2011, p. 185).

Em umas das plantas originais guardadas por Guilherme Bonfanti é possível observar a presença de alguns pontos estratégicos onde foram posicionados os dispositivos de fumaça, buscando preencher o espaço interno da igreja por completo: um de cada lado da porta central da entrada, dois mais ao fundo da igreja, nas laterais da nave e um último, móvel, que podia ser deslocado até o centro do salão e depois retirado.

Imagem 14 - Ponto de distribuição de fumaça escondido atrás de pilastra da igreja



Fonte: acervo pessoal de Guilherme Bonfanti.

Em seu relato, Guilherme Bonfanti ressalta o importante papel da fumaça não só para as composições visuais do espetáculo, mas também em auxiliar a ocultar os refletores e outros equipamentos da iluminação. Para ele a fumaça atuava para

GB Esconder a igreja e revelar aquilo que você quer revelar e construir o percurso da luz, essa questão longitudinal, para o fecho aparecer e se mostrar imponente naquele lugar.

FT E ela ajudava a esconder a igreja?

GB Totalmente. Que a hora que a luz acende com a fumaça a densidade que tá no ar você não enxerga direito. E aí a gente foi para fumaça em cloreto de amônia, se mostrou a mais eficiente. Que é tóxica. O operador ele começou a sentir lacrimejar, a vista começou a queimar. Ele ficava

sentado embaixo de uma bandeja de onde saía a fumaça. Mas foi a melhor fumaça e era a mais viável de você conseguir dominar a igreja inteira. Várias bandejinhas espalhadas pela igreja. Você usa uma resistência em uma louça e você joga o cloreto de amônio que é um pó, isso virou uma febre na época. E aí é isso, esconder, revelar aquilo que você quer, como a percepção do espaço... isso tudo o próprio espetáculo foi colocando e minha luz foi desenhando e o Tó muito esperto acho que foi percebendo e foi construindo esse jogo na igreja.

(Entrevista disponível no apêndice)

Imagem 15 - Cena de *O Paraíso Perdido* com a fumaça presente



Fonte: Claudia Calabi.

Quando aceso, a luz do refletor cria uma massa luminosa que oculta o próprio equipamento que a está gerando. O resultado é a impressão de uma luz que surge do nada, do vazio, reforçado ainda mais suas sugestões metafísicas e escondendo as estruturas técnicas.

Se narramos anteriormente a possível relação entre a dinâmica de funcionamento da igreja e a escolha criativa da iluminação, ao determinar que as estruturas técnicas não fossem visíveis, aqui temos o uso de um procedimento que não opera diretamente nesse sentido. Utilizar a fumaça escondia os refletores durante o transcorrer do espetáculo, mas não afetava em nada o cotidiano da igreja. Se a premissa de esconder a estrutura técnica surgiu a partir de uma intuição, como sugere Bonfanti, ou teve influência das limitações impostas pelo espaço, como aponta o relato de Bentivegna, em algum momento do processo de construção da iluminação essa premissa acabou se constituindo como parte consciente do trabalho, tornando-se um conceito guia do projeto.

Na primeira temporada foi feita a opção pela fumaça produzida a partir de cloreto de amônio, muito utilizado na época, o que melhor permitiu preencher o ambiente de um espaço tão amplo, conforme relato do próprio iluminador. Colocava-se em uma bandeja uma louça com uma resistência elétrica, que aquecia. Sobre ela se jogava o cloreto de amônio em pó, que, com o calor, se dissipava pelo ambiente formando as nuvens de fumaça. Hoje esse material não é mais utilizado, pois é considerado tóxico quando inalado.

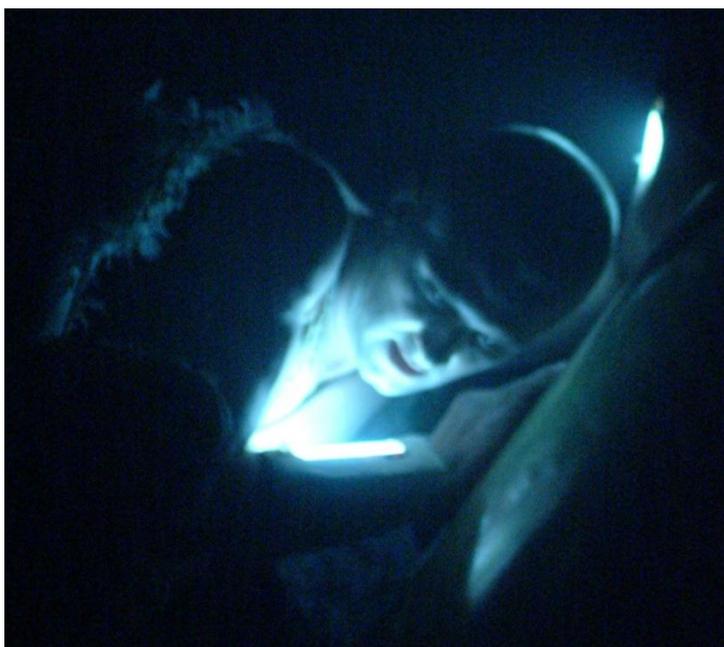
2.4.4. Criação em ensaio: as luzes do Anjo Caído

Dentro do projeto de iluminação como um todo, a figura do Anjo Caído possui uma especificidade significativa. É a primeira imagem com que as e os espectadores têm contato, ainda do lado de fora do edifício. Na montagem original, a personagem era interpretada por Matheus Nachtergaele, sendo substituído posteriormente pelos atores Sergio Siviero e Luis Miranda.

Na montagem da Igreja de Santa Ifigênia, o público aguardava o início do espetáculo na entrada lateral da igreja. Ao adentrar, imediatamente deparava-se com um homem dependurado em um portal. O corpo, na vertical, estava suspenso pela força dos dois braços, as mãos segurando fortemente nos elementos vazados da arquitetura. A figura vestia roupas brancas desgastadas, com amarras de tecido ao redor de seu corpo. Em suas costas, um par de asas de aparência deteriorada. Era o Anjo Caído. A igreja atrás dele encontrava-se na escuridão. Uma luz iluminava seu rosto, provinda de duas luminárias afixadas em seus antebraços. Pendurado, o Anjo narrava ao público o momento de sua queda.

Em seguida, seu braço esquerdo vacilava por um momento, mas novamente encontrava onde se firmar. No entanto, o corpo não aguentava mais e sedia à força da gravidade. O Anjo caía no chão. Atordoado pela queda, em um único impulso se levantava com dificuldade e girava em direção ao interior da igreja. Iniciava uma caminhada cambaleante em direção à nave central. O público o seguia, adentrando totalmente no edifício e dando sequência ao espetáculo.

Imagem 16 - O Anjo Caído (Sergio Siviero)



Fonte: Jorge Etecheber.

Para além da importância na temática da queda do Paraíso, o Anjo Caído – Lúcifer – tornou-se fundamental na montagem para a condução e deslocamento do público na igreja. Dentro da narrativa, ele desce dos céus à terra e passa a observar a humanidade. Do ponto de vista da iluminação, era fundamental que o anjo, salvo exceções, estivesse constantemente iluminado. Conforme relata Marisa Bentivegna:

MB Havia uma necessidade espacial de conseguir isolar o Matheus, isolar o Anjo. Isso era uma questão, pois ele andava muito pelo espaço. A cada ensaio ele se colocava em locais mais improváveis. Em cima de um púlpito, em cima de outra coisa. No próximo ensaio eram locais mais inusitados ainda.

(Entrevista disponível no apêndice)

Podemos perceber no trecho acima que o dispositivo de luz que estamos agora analisando surgiu a partir da dinâmica viva dos ensaios dentro da igreja. O processo de descoberta, pela direção e elenco, de como se daria a ocupação espacial do espetáculo no espaço produzia novas questões, as quais a iluminação teria que responder criativamente. A forma como optaram por iluminar a figura do Anjo Caído no espetáculo é um caso exemplar desse movimento.

Em uma perspectiva mais tradicional da iluminação cênica, dentro de uma caixa preta com varas, refletores, bambolinas e toda a estrutura elétrica/mecânica de iluminação, isso poderia ser feito, por exemplo, utilizando-se um foco de luz ou canhão seguidor, recortando a figura do anjo e o destacando dos demais elementos visuais. Contudo, para além da dificuldade técnica que o espaço impunha, esse recurso poderia ser demasiado teatral para o espaço da igreja, não dialogando com a proposta imersiva e sensorial do espetáculo.

No espetáculo, o público acompanhava o processo de contato do Anjo com as figuras humanas, cena após cena. Em um plano mais concreto da encenação, ele funcionava como um guia dentro da nave escura da igreja, determinando em diversos momentos para os espectadores quando avançar, quando parar, para onde se deslocar.

A construção dos deslocamentos pelo espaço era feita de forma fluida, dentro do contexto ficcional, sem que fosse necessário dizer verbalmente para o público quando e como realizar esses deslocamentos. Quando uma determinada cena terminava, por exemplo, a luz se apagava e acendia em outro local da igreja. O Anjo avançava naquela direção e o público intuitivamente entendia que devia avançar junto, para se aproximar da nova cena e poder visualizar melhor o que estava acontecendo. Segundo Bentivegna:

MB Sempre que ele acendia aquela luz e saía caminhando as pessoas já entendiam logo no começo do espetáculo que era para segui-lo. Como também dependia um pouco de como o público ia se acomodar no espaço, era difícil muito difícil saber que ele sempre iria parar em um determinado lugar por que na hora podia ter uma pessoa naquele lugar.

(Entrevista disponível no apêndice)

Diante da estrutura cênico-dramatúrgica que estava se desenhando, tendo o anjo como um elemento que interconectava as cenas, a equipe de iluminação investiu na construção de um aparato luminoso autoportante. O dispositivo surgiu a partir de uma ideia proposta, durante os ensaios, pelo próprio ator que fazia a personagem nas primeiras temporadas. Segundo o diretor do espetáculo, “veio dos iluminadores a palavra final concernente à sugestão do ator Matheus Nachtergaele, de que o anjo portasse lanternas fluorescentes nos braços” (ARAÚJO, 2011, p. 185).

Em suas falas, Bonfanti tem dificuldade de lembrar exatamente como se deu a criação deste dispositivo. O que é possível deduzir, a partir dos relatos ao qual tivemos acesso, é que o que se originou como uma proposta de Nachtergaele, de que ele utilizasse algum tipo de lanterna, culminou no resultado presente no projeto da iluminação, fruto de um processo de colaboração compartilhada entre os iluminadores, o diretor e o atuante. Marisa comenta como foi necessário experimentar diferentes formas de desenvolver a ideia, pesquisando “que tipo de lanterna, como esconder, se esconde, se assume” (entrevista disponível no apêndice).

Ao longo dos ensaios, diferentes fontes luminosas foram testadas, levando a escolha por duas lanternas alongadas com lâmpadas fluorescentes nas laterais. Elas eram fixadas com fita adesiva nos antebraços do ator que interpretava o Anjo Caído. Por conta de seu formato, se encaixavam de forma anatômica em seu corpo, deixando suas mãos livres da necessidade de segurar uma lanterna, mas ao mesmo tempo permitindo que ele mesmo as acendesse e apagasse. Definida qual seria a fonte utilizada e como fixá-la no corpo do ator, foi iniciada, pelo ator Matheus Nachtergaele, uma pesquisa corporal das diferentes formas de se auto-iluminar:

MB Então ele usava muito os abraços aqui para iluminar o rosto, ou aqui em baixo para iluminar para cima, ela fazia umas posturas cruzadas. Ele foi pesquisando como lidar com isso. Claro que tem uma necessidade de ele estar sendo visto, mas ele desenvolveu uma pesquisa de partitura corporal a partir do uso de um acessório, um objeto luminoso.

(Entrevista disponível no apêndice)

Imagem 17 - Lanternas presas com fita crepe nos braços do Anjo Caído (Luis Miranda)



Fonte: Claudia Calabi.

Como essas lanternas utilizavam lâmpadas fluorescentes, produziam uma luz de coloração azulada, quando comparada com lâmpadas incandescentes, como as utilizadas na iluminação do resto da igreja, de coloração mais amarelada. Segundo Guilherme Bonfanti, “a escolha não foi pela a cor. A cor surgiu como um elemento muito interessante e reforçou a ideia de ser aquele elemento luminoso” (entrevista disponível no apêndice). No entanto, apesar de não estarem procurando de antemão uma fonte com essa característica específica, essa diferença de coloração produzia na cena um efeito muito significativo, que contribuía para a organização dos planos visuais do espetáculo.

Por possuir uma colocação diferente das demais fontes luminosas, a figura do Anjo estava sempre em um plano visual à parte, separado dos outros elementos visuais. Sua imagem nunca se fundia completamente com a cena. Mesmo quando estava bem próximo dos demais, adentrando às zonas de luz criadas para cada cena, existia sempre um ponto luminoso de contraste, um brilho azulado que não nos deixava esquecer de sua presença. Esse efeito produzia uma forma de destaque visual para sua figura, que não só o diferenciava das outras personagens, mas fazia com que fosse facilmente reconhecido pelo público.

Imagem 18 - Cena do espetáculo com o Anjo Caído iluminado ao fundo



Fonte: Jorge Etecheber.

Descreveremos aqui uma passagem do espetáculo, já próxima do final, que nos permite entender como a diferença na coloração do Anjo Caído é significativa para a linguagem visual do espetáculo. Mais do que isso, nos permite perceber como foi utilizada de forma consciente pelos iluminadores no espetáculo.

Na cena em questão, a iluminação da nave central se apaga, restando acesas somente as luzes autoportantes do Anjo Caído iluminando o espaço. Às costas do público ouve-se um ruidoso barulho, provindo do órgão que está no altar. O Anjo caminha em direção ao som e o público o acompanha, subindo no altar. É a primeira vez, ao longo do espetáculo, que lhes é permitido acessar essa parte da igreja. Atrás do gigantesco instrumento musical é possível ver um homem, mais especificamente se vê somente seu rosto, nos vãos entre os tubos metálicos do órgão. Ele é iluminado por uma pequena fonte de luz escondida da vista do público. O Anjo apaga as luminárias em seus braços, desaparecendo na escuridão e da atenção do público. Os espectadores permanecem no altar, atentos ao que o homem tem a dizer. O personagem inicia e termina sua fala com a seguinte frase: “Nada nos abandona, nada nos deixa”.

Do outro lado do espaço, no mezanino do coro da igreja, a luz se acende, revelando o Anjo Caído. Ele inicia sua fala: “Eu verti de mim para ti”. A fala chama atenção do público, que se vira e volta sua atenção para ele. Está posicionado ao

centro do mezanino do coro, próximo à beirada. Possui o peito aberto e os braços arqueados, segurando a ponta de suas asas. As luzes que possui em seus braços estão desligadas; ele está iluminado não mais pelas lanternas de coloração azulada, mas por dois refletores posicionados lateralmente à esquerda e a direita.

Imagem 19 - O Anjo Caído no mezanino da igreja



Fonte: Jorge Etecheber.

Em determinado ponto de sua fala, a personagem retira as asas de suas costas, levando-as a frente do corpo. Ele estende seus braços e solta as asas, que se lançam em queda. Elas caem do alto, batendo no chão da igreja e provocando um som alto no impacto.

ANJO CAÍDO (segurando suas asas na mão):

Eu me verti de mim para ti. Agora me faço da tua matéria, terra. Também no barro me tornarei. (Jogando as asas no chão.) Fica com isso, não preciso mais. Já não sou pássaro, conquistei a queda. E se houver um tempo de retorno, eu volto. Subirei empurrando a alma com meu sangue, pelas paredes do labirinto. Até transbordar, de novo, o coração.

(ARAÚJO, 2011, p. 218)

Na passagem descrita acima, não aparenta ser mera casualidade que seja justamente nessa cena que o Anjo Caído não esteja mais iluminado pelas lanternas, mas sim sob a mesma qualidade de luz que incide sobre o resto das personagens. Este é o momento onde a personagem aceita sua queda, reconhecendo seu

pertencimento ao mundo terreno. Ao abrir mão de suas asas, deixa de ser anjo, perde sua capacidade de voar, sua divindade. A luz constrói visualmente essa transformação do anjo, reforçando a ideia que ele não mais está em um plano apartado dos demais, como antes. Agora ele faz parte daquele universo, e deve estar iluminado pela mesma qualidade de luz.

A criação da iluminação dessa figura releva um processo que é essencialmente colaborativo, que se constrói a partir da prática e do dinamismo da sala de ensaio. A ocupação espacial da igreja produziu um problema criativo para iluminação: como iluminar uma figura que não tem posição determinada no espaço, mas ainda assim produzir algum tipo de destaque para ela? O ator propõe uma solução e a equipe de iluminação sai em busca de concretizar materialmente essa ideia, inevitavelmente transformando-a e reelaborando-a. A partir de uma materialidade proposta – a lanterna selecionada – ainda existe todo o trabalho de ensaios, para entender e construir seu uso. A criação acontece nas idas e vindas de ideias e proposições entre as e os integrantes, que vão fortalecendo, reelaborando e lapidando esses elementos, até que as soluções ganhem plena materialidade.

2.5. Teatro *site specific*, Iluminação *site specific*

A peça aqui analisada, assim como outras obras teatrais desenvolvidas pelo Teatro da Vertigem, está intimamente conectada com o conceito de arte *site specific*. O termo, que poderíamos traduzir literalmente como “sítio específico” ou “local específico”,

[...] tem origem nas artes visuais e é baseado em práticas de arte minimalistas da década de 1960, particularmente em sua influência na escultura e no desejo dos artistas de estender seu trabalho para além de uma espacialidade plana.

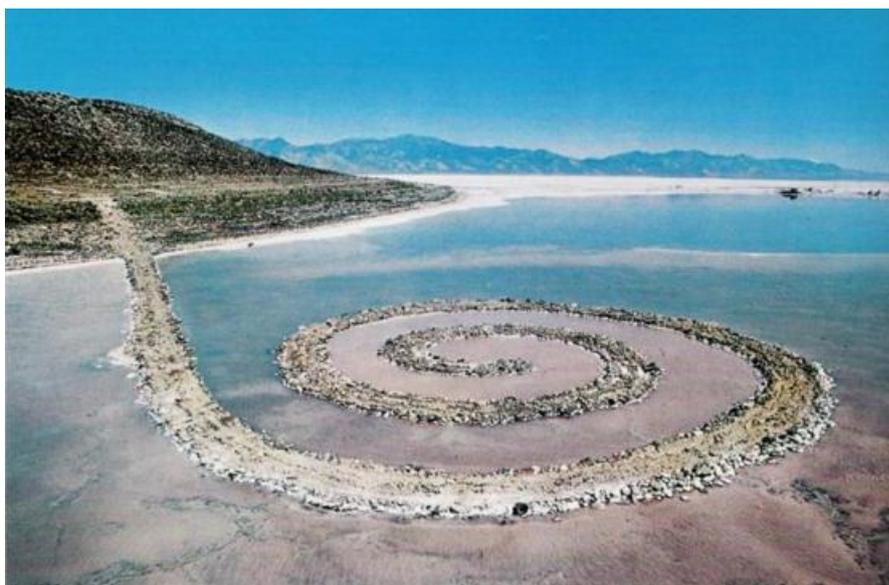
(FERDMAN, 2018, p. 9)⁸

Contudo, a nomenclatura *site specific* é utilizada para caracterizar e classificar obras artísticas de naturezas muito distintas. O que as une é justamente sua

⁸ Tradução nossa. No original: “[...] originates in the visual arts and is grounded in minimalist art practices of the 1960s, in particular in its influence on sculpture and artists’ desire to extend their work beyond a flat spatiality” (FERDMAN, 2018, p. 9).

conexão com alguma localidade determinada, fazendo com que as obras não possam ser lidas separadas de seu contexto espacial. Existe, assim, uma especificidade de localização – onde a obra acontece – da qual ela não pode ser dissociada. Muitas vezes, o conceito foi utilizado de forma muito próxima de práticas como a *land art* ou *earthworks*, como, por exemplo, na obra *Spiral Jetty*, de 1970, criada por Robert Smithson.

Imagem 20 - *Spiral Jetty*, de Robert Smithson



Fonte: wikiart.org.

A historiadora da arte Miwon Kwon comenta como originalmente essa especificidade estava diretamente ligada à ideia de algo enraizado ou aterrado, revelando a conexão direta e essencialmente física entre obra e localidade. Além disso, sua origem remonta a algumas práticas criativas que recusavam os espaços tradicionalmente designados para a arte, como a galeria de arte ou o museu. No entanto, Kwon aponta que:

[...] se a crítica do confinamento cultural da arte (e dos artistas) pelas instituições foi em determinado momento a “grande questão”, um rumo dominante das práticas *site-oriented* de hoje é a procura de um maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana [...] Preocupados em integrar a arte mais diretamente ao reino do social, ou de modo a reparar (em uma perspectiva ativista) problemas sociais urgentes como a crise ecológica, a falta de moradia, a AIDS, homofobia, racismo, sexismo, ou em

geral a relativização da arte como uma de diversas formas de trabalho cultural, manifestações atuais de especificidade de sítio tendem a tratar questões estéticas ou da história da arte como problemas secundários.

(KWON, 2002, p. 24)⁹

Apesar de ter sido cunhado no âmbito das artes plásticas, com o passar do tempo o termo *site specific* passou a ser utilizado para descrever algumas experiências teatrais das últimas décadas. Tratam-se de peças que fazem uso de locais não construídos originalmente para receber espetáculos cênicos e cuja escolha do espaço é de alguma maneira determinante para a leitura do trabalho. Os três espetáculos estudados dessa dissertação incluem-se nesse recorte.

Contudo, a utilização destes espaços não convencionais não é exatamente inédita na história teatral. Ferdman (2018) aponta diversos movimentos, artistas e grupos cujas práticas – mesmo que não se autodesignassem assim – dialogavam com o conceito *site specific*. Em 1934, Max Reinhardt montou *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em uma rua real de Veneza; Tadeusz Kantor, nos anos 1950, era um grande defensor de que o teatro ocupasse espaços reais, afirmando que o edifício teatral seria um local à margem da vida; nos anos 1960 surgem nos Estados Unidos diversos grupos de teatro de rua que tinham agendas políticas específicas que justificavam suas escolhas de ocupação de espaços urbanos.

Recuando mais ainda na linha do tempo, algumas experiências teatrais religiosas da Idade Média, como os *Autos Pascais* do século XIII (BERTHOLD, 2006, p. 196), são também exemplos de acontecimentos teatrais ocupando espaços não concebidos originalmente para essa finalidade. Estes eram encenados dentro de igrejas, representando passagens bíblicas da vida de Cristo. Quanto a este último exemplo, podemos relacionar diretamente ao espetáculo *O Paraíso Perdido*, visto que fazem uso precisamente do mesmo tipo de edifício religioso. O próprio diretor Antônio Araújo aponta como essa experiência histórica serviu de referência para o trabalho nos deslocamentos e movimentações de cenas e espectadores no espaço.

⁹ Tradução nossa. No original: “[...] if the critique of the cultural confinement of art (and artists) via its institutions was once the “great issue”, a dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life [...] Concerned to integrate art more directly into the realm of the social, either in order to redress (in an activist sense) urgent social problems such as the ecological crisis, homelessness, AIDS, homophobia, racism, and sexism, or more generally in order to relativize art as one among many forms of cultural work, current manifestations of site specificity tend to treat aesthetic and art historical concerns as secondary issues” (KWON, 2002, p. 24).

Tomamos como referência o teatro medieval, pretendíamos construir um “drama de estações” contemporâneo. Como uma espécie de Paixão, não de Cristo, mas do Homem, o espetáculo deveria assumir um caráter processional, com a plateia acompanhando as cenas em pé, e se deslocando de um ponto a outro dentro da igreja.

(ARAÚJO, 2011, p. 171)

No que concerne à especificidade do local de apresentação, no espetáculo *O Paraíso Perdido* existe uma relação muito forte da obra com o significado cultural e institucional do espaço escolhido para ser ocupado. Para além das características físicas do edifício, o que estava em jogo na utilização do espaço eram justamente os significados individuais e coletivos que ele carregava consigo.

O espaço afeta a recepção dos espectadores, interferindo na sua leitura das obras, pois ele evoca as memórias pessoais, os condicionamentos culturais e, mesmo, as projeções do espectador em relação aquele local. [...] O espaço também carrega uma história – conhecida ou não, mas que se encontra inscrita em suas paredes – e uma carga emocional específica, que dialogarão com a subjetividade de cada indivíduo da plateia.

(ARAÚJO, 2011, p. 175)

Deste modo, são os sentidos culturais e sociais que o espaço incorpora que se constituem como determinantes para o espetáculo, dos quais este não pode se dissociar.

Após a primeira temporada na Igreja de Santa Ifigênia, a peça ocupou outras igrejas ao longo de distintas temporadas e apresentações. A cada mudança de espaço, tornava-se necessário estabelecer novos diálogos com a arquitetura, que se modificava. Apesar de serem todos templos religiosos, as dimensões espaciais e o tamanho do pé direito de cada local se modificavam. Os vitrais possuíam outras imagens, tamanhos e distribuições pelo espaço. O balcão onde ficava a bateria de lâmpadas PAR 64 tinha outro tamanho, outro formato. A disposição dos elementos na nave da igreja era outra, assim como as dimensões espaciais e o pé-direito do edifício. Estes elementos faziam com que a direção tivesse que repensar a ocupação espacial e a disposição das cenas, o que também tinha que ser considerado pela iluminação. No entanto, a base conceitual do projeto de luz era a

mesma, o que se modificava eram as soluções materiais de sua instalação no espaço. Cada espaço pelo qual o espetáculo passou apresentou sua própria especificidade arquitetônica, que precisava ser levada em consideração na adaptação da peça àquele local.

A escolha pelo espaço da igreja não era um elemento presente *a priori* do trabalho, mas surgiu no processo e tornou-se fundamental para a obra. A percepção da força dessa relação entre teatro e espacialidade vivenciada neste primeiro trabalho levou o grupo a buscar criar outras obras que trabalhassem na mesma perspectiva *site specific*.

2.6. A Planta de luz e a ocupação espacial

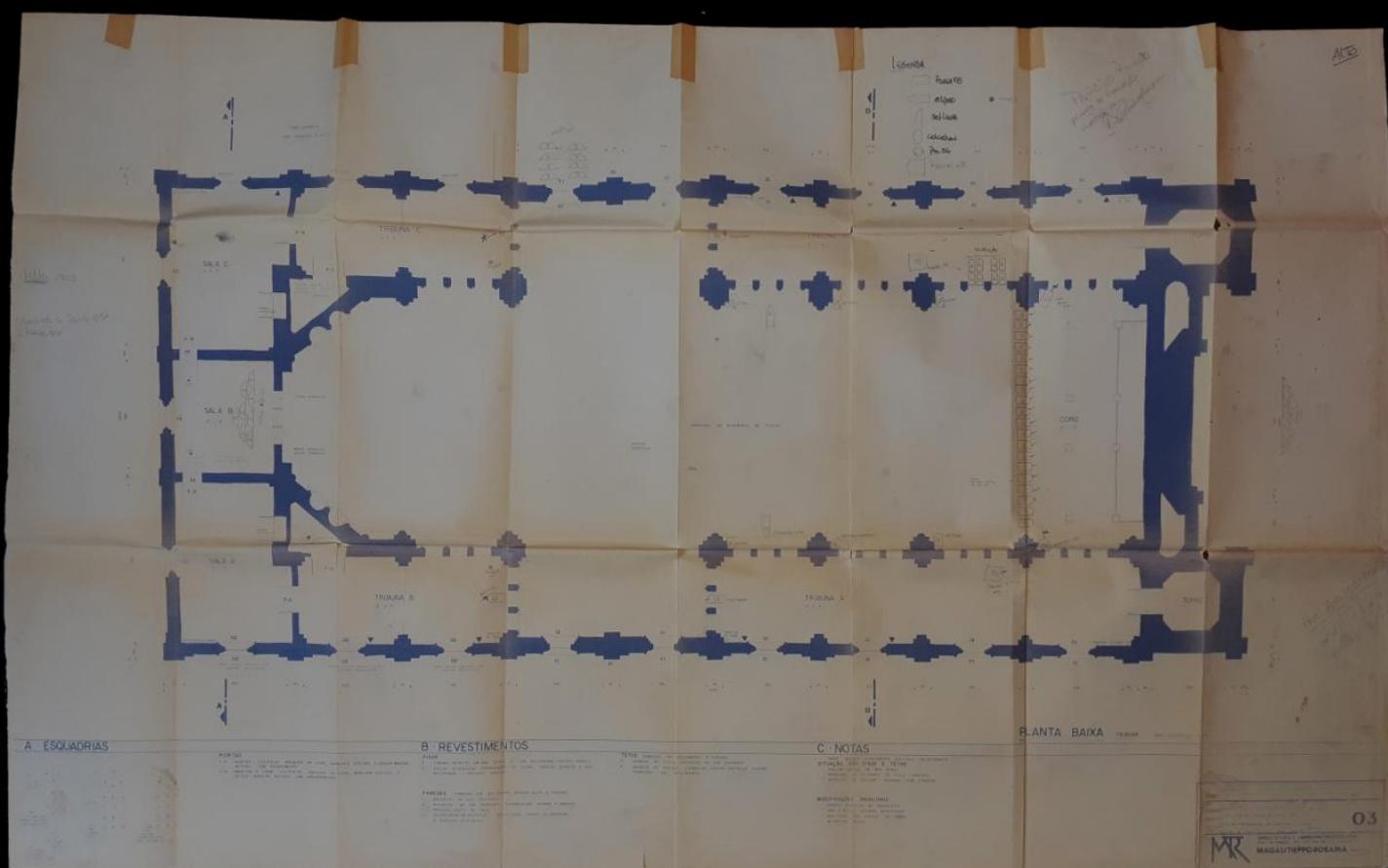
Para o estudo do espetáculo *O Paraíso Perdido*, tivemos acesso a duas plantas de iluminação de montagens distintas. Nenhuma das duas é da temporada de estreia do espetáculo. A primeira é mais antiga, da montagem na Catedral de Curitiba, quando o espetáculo se apresentou em 1993 no Festival de Curitiba. Esta planta foi feita a mão, a lápis, sobre uma planta arquitetônica de restauro da catedral. Por ser mais próxima da primeira montagem, nos ajuda a entender como era a planta original do espetáculo. Já a segunda planta é da iluminação da remontagem do espetáculo em 2003, quando o grupo reapresentou os três espetáculos da *Trilogia Bíblica*. Nessa temporada, o espetáculo foi apresentado na Catedral Anglicana de São Paulo, cujas estruturas e proporções arquitetônicas eram bastante distintas da Igreja de Santa Ifigênia, espaço original do espetáculo.

Para melhor entender como acontecia a ocupação espacial do espetáculo, construímos um roteiro dos deslocamentos das cenas dentro da igreja. Utilizamos como base o roteiro presente no Livro *A Gênese da Vertigem*, de Antônio Araújo (2011), e o registro audiovisual da primeira temporada do espetáculo, cedido pelo Teatro da Vertigem para a pesquisa. A planta de base foi desenhada por mim a partir de estudo da Igreja de Santa Ifigênia; todos os deslocamentos registrados são referentes à temporada original do espetáculo. Em cada quadro estão desenhadas: a zona iluminada do espaço, onde a cena acontecia (em amarelo); a posição do público ao assistir a cena (em vermelho) e, quando presente, a posição no espaço da personagem Anjo Caído (em azul).

Nesse estudo, fica evidente como a encenação buscou criar uma relação de idas e vindas pelo espaço que, com o auxílio da luz, ia sendo revelado aos poucos para o público. Assim, a cada nova cena uma nova relação espacial se configurava, cantos e partes diferentes do edifício eram inauguradas, novos descolamentos eram necessários ao público para acompanhar o espetáculo. A iluminação tinha um papel fundamental no projeto da encenação de ocupação deste espaço.

Reproduzimos a seguir tanto as plantas originais das duas montagens como o roteiro visual de deslocamentos do espetáculo:

Imagem 21 - Planta de O Paraíso Perdido para montagem da Catedral de Curitiba



Fonte: acervo do iluminador.

Channel #	Position #	Type	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note
Channel 1	Position #	Type source # 1	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note anjo
Channel 2	Position #	Type source # 2	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note homem bal...
Channel 3	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 1 e
Channel 4	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 2 e
Channel 5	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 3 e
Channel 6	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 4 e
Channel 7	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 1 d
Channel 8	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 2 d
Channel 9	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 3 d
Channel 10	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta 4 d
Channel 11	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral qu...
Channel 12	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral qu...
Channel 13	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note queda do -

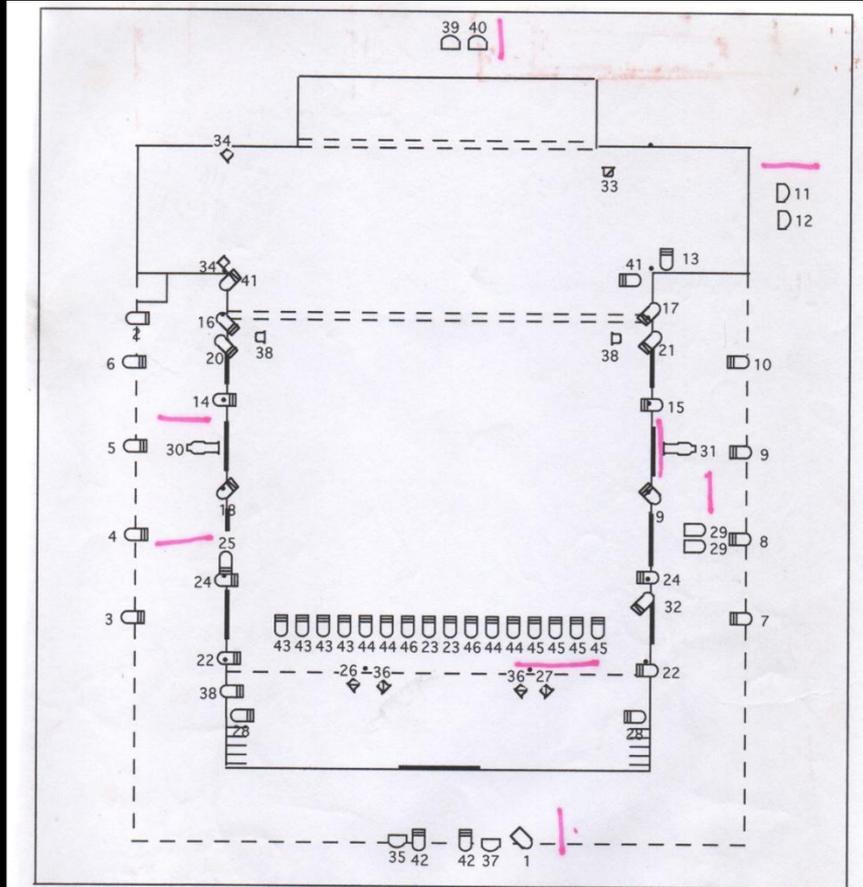
O Paraíso Perdido Channel List page 2

Channel 14	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo men...
Channel 15	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo men...
Channel 16	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo men...
Channel 17	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo men...
Channel 18	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo mal...
Channel 19	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo mal...
Channel 20	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo mal...
Channel 21	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note miolo mal...
Channel 22	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note coro/anjo coro/anjo
Channel 23	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct mezan... ct mezan...
Channel 24	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note coro rel... coro rel...
Channel 25	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note coro rel...
Channel 26	Position #	Type AR 8°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note addo

O Paraíso Perdido Channel List page 3

Channel 27	Position #	Type AR 8°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note eva
Channel 28	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note chdo chdo
Channel 29	Position #	Type source # 1	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note lacrimosa lacrimosa
Channel 30	Position #	Type ETC 36°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note Pat 1
Channel 31	Position #	Type ETC 36°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note pat 2
Channel 32	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note quem e...
Channel 33	Position #	Type AR 8°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note aborto
Channel 34	Position #	Type AR 24°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note gêmeas gêmeas
Channel 35	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral ro...
Channel 36	Position #	Type AR 8°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note porta prl... porta prl...
Channel 37	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral ro...
Channel 38	Position #	Type AR 24°	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note precipit... cruz
Channel 39	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral al...

Imagem 22 - Planta de O Paraíso Perdido para montagem na Catedral Anglicana de São Paulo



Key

O Paraíso Perdido
 Igreja São Paulo - Catedral Anglicana
 Guilherme Bonfanti / Marisa Bentivegna
 09.02.2003

Notes:
 operador: Camilo Bonfanti

- ETC 36°
- AR 24°
- AR 8°
- minibrut
- source # 1
- source # 2
- Source # 6
- coluna/tesoura

— VASSY/S/lock

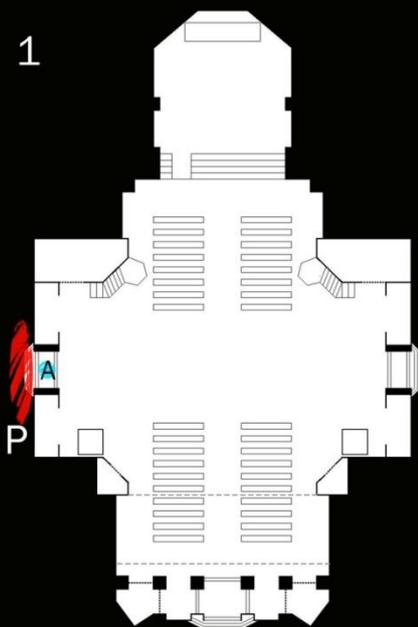
Fonte: acervo pessoal do iluminador.

O Paraíso Perdido Channel List page 4

Channel 40	Position #	Type minibrut	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note vitral ol...
Channel 41	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note frente kl... frente kl...
Channel 42	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct baldo ct baldo
Channel 43	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct mezan... ct mezan... ct mezan... ct mezan...
Channel 44	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct mezan... ct mezan... ct mezan... ct mezan...
Channel 45	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct mezan... ct mezan... ct mezan... ct mezan...
Channel 46	Position #	Type source # 6	Lamp	Cir	Dim	Mk	Color	Group	Note ct mezan... ct mezan...

*47 cruz 14/15**
*48 jardim 90**

1



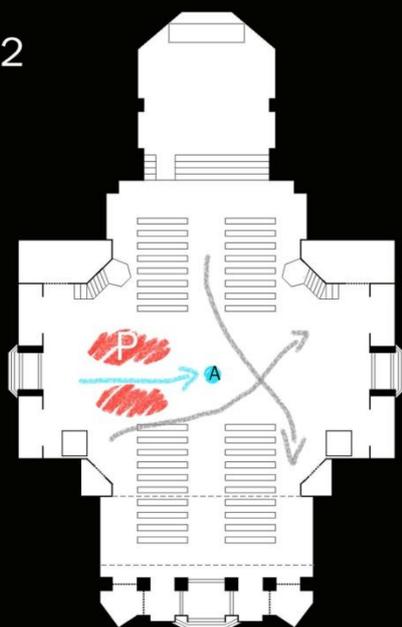
Cena 1: Queda do Anjo

O Público aguarda do lado de fora da igreja, diante da porta oeste do edifício, na rua Santa Efigênia. Quando a porta se abre, ao adentrar o prédio, logo se deparam com um homem pendurado no portal que está adiante. É o personagem Anjo Caído. Ele conta como caiu do céu na terra e já não pode mais voar:

Quando eu caí, as asas não verteram água nem sangue. Eu me verti de mim pelo corte. Pela fenda escorri para a terra, pesado, ausente. Descubri o corpo tarde demais. Conheci a dor sem o medo ou o riso dos fracos. A terra morre na água, o ar morre no fogo. Já não carrego a espada pelo jardim. Já não sou pássaro, não sei mais voar.

Ele se solta de onde está pendurado e cai no chão. Avança para o centro da nave central da igreja, acompanhado pelo público. A única luz é a das luminárias em seus braços. Um forte barulho interrompe sua caminhada

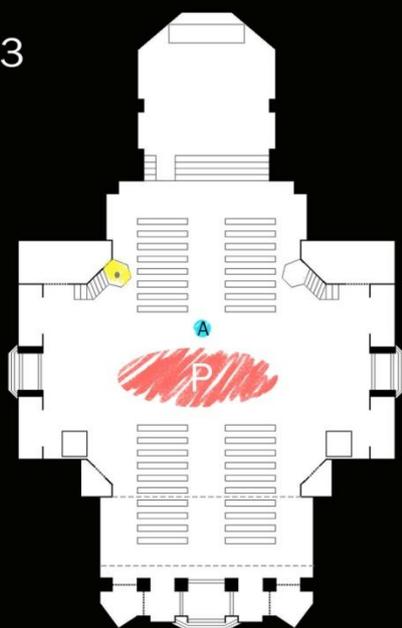
2



Cena 2: Coro Caótico

Imediatamente após o barulho, casais de mãos dadas atravessam o espaço correndo e gritando. O espaço ainda está escuro, mas agora uma luz está acesa na nave central em baixa intensidade. Silêncio

3



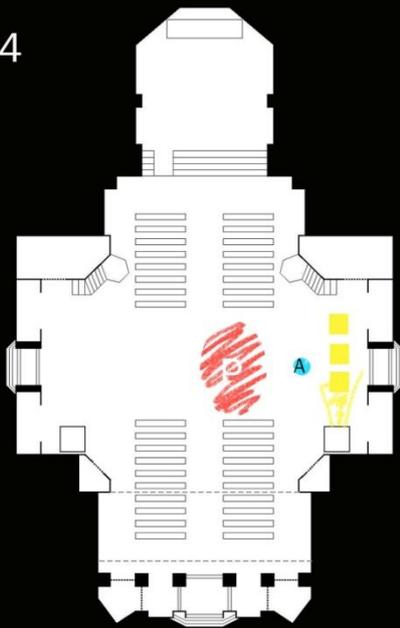
Cena 3: Homem com um Balão

Uma luz acende sobre o púlpito esquerdo, iluminando um homem com um balão na mão. O Anjo vai ao seu encontro, o público o acompanha. O Homem conta:

Perdi tantas coisas, que creio não poder mais encontra-las. Perdi o sopro, o desejo do retorno... E o que me pertence já morreu. O vento de Deus não cobre mais o Abismo. Estou só, mas vejo agora as cores dos tempos de antes: eu corro brincando pelo jardim e pressinto o anjo com a espada na mão. O dia está quase acabando. Quando a criança chora, ela ganha ou perde o mundo?

O homem solta o balão, que sobe pelo imenso pé direito da nave central. O anjo faz um gesto de tentativa de pega-lo, mas logo desiste. A luz do púlpito se apaga, permanecendo somente o anjo olhando para o balão. O Anjo diz: *E Iahweh Deus expulsou o homem do Jardim do Éden. Ele o baniu e colocou diante do jardim, para guardar o caminho da árvore da vida, um querubim e a chama da espada fulgurante. Iahweh Deus disse: agora és maldito e expulso do solo fértil. Seremos fugitivos errantes sobre a terra*

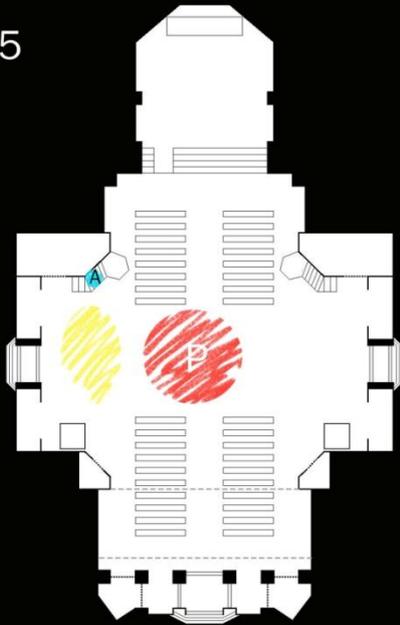
4



Cena 4: Queda do Colo

Uma luz vinda de trás do vitral sobre a porta principal da igreja se acende. Um homem carregando uma mulher avança da porta em direção à nave central. Se junta a outros dois casais sentados em três cadeiras próximas a porta leste do edifício. O anjo o acompanha e se senta no chão diante das cadeiras, entre a cena e o público. As cadeiras são iluminadas somente pelo lado direito, por uma luz vinda de dentro do confessionário. Inicia-se uma sequência coreográfica onde os filhos são ninados pelos pais, caem no chão e retornam para os colos. No final, são jogados no chão. O Anjo avança para entre os filhos caídos no chão e os observa. Ele ouve alguém chamando e avança correndo para o lado oposto da igreja. A luz da cena se apaga.

5



Cena 5: Cabra-cega

Uma luz se acende na nave central da igreja, onde uma criança está vendada. Tenta se deslocar colocando as mãos a frente do corpo. O Anjo brinca com ela de cabra-cega. Após alguns instantes ouvem-se gritos, e um grupo de várias crianças vendadas avança pelo espaço. Após se deslocarem por algum tempo, brincando, começam a tirar suas vendas, até que somente uma criança resta vendada. Aos poucos, todas as outras crianças vão se retirando, deixando ela sozinha. O Anjo se acomoda na escadaria do púlpito, próximo a ela, e diz:

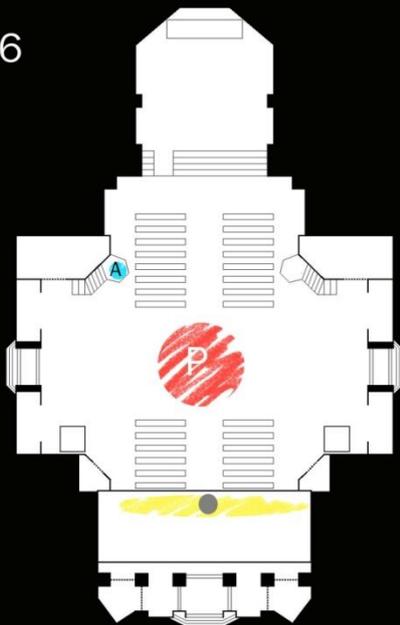
Perdeste. Que anjo mau parou na porta do seu sorriso?

A criança saca um revólver e o aponta para a cabeça e diz:

Eu não voltarei mais, não é? Não, não... Eu estou morta. É inútil chorar por mim

Ela começa a cantar e a se deslocar em direção ao coro da igreja, a luz da cena vai aos poucos se apagando.

6



Cena 6: Monólogo da Vertigem.

Uma luz lateral acende no coro da igreja, onde um homem está próximo ao parapeito, ofegante. Após alguns instantes ele diz:

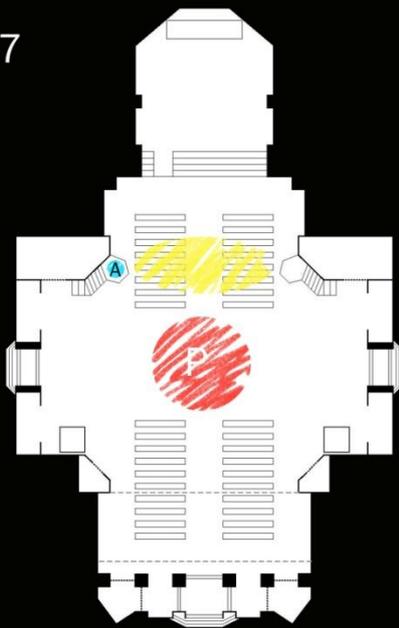
O bico do abismo se abre para me tragar. Sinto a vertigem do precipício. O Princípio do mundo. Não posso chegar mais perto. A terra me atrai. Quase desejo cair. Já pressinto embaixo a matéria sangrenta, a carne informe, os estilhaços de dentes nos membros moídos. Eu vou explodir na pedra como um ovo de sangue.

Ao final da sua fala ele grita como se fosse se jogar do alto. A luz se apaga rapidamente. O Anjo imediatamente começa a falar de cima do púlpito da igreja, puxando a atenção para si.

E se eu caísse? Talvez o abismo se abrisse para evitar a minha morte. Uma fenda, o ferimento original: será por este corte que se espalhou a dor, a treva e a doença? Contemplamos o abismo das nossas entranhas expostas.

.O Anjo termina o texto e aponta para os bancos próximos a ele

7

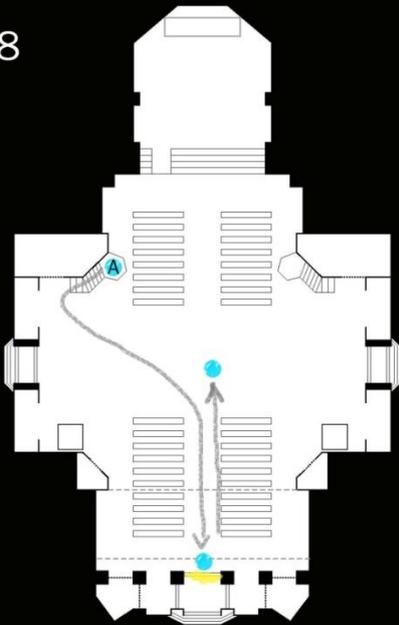


Cena 7: Desolação

Um grupo de pessoas está distribuído pelos bancos da igreja, próximos ao anjo. Uma luz vinda da diagonal esquerda alta vai acendendo, os iluminando. O grupo realiza uma sequência de ações.

Rubrica: Sequencia coreográfica em que um grupo de pessoas olha, ora para o alto, ora para baixo, ora desistem de olhar, ora se abandonam.

8



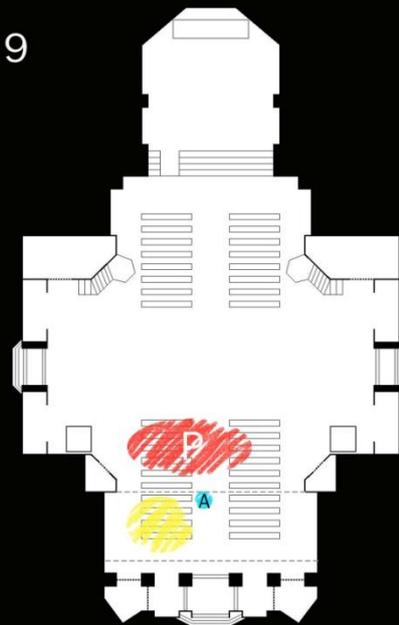
Cena 8: A porta fechada

Após um tempo, uma das pessoas que estava realizando a sequência de ações se separa do grupo e corre em direção à porta principal da igreja, atravessando o público. O vitral acima da porta está iluminado. Ela tenta abrir a porta por algum tempo até que a luz do vitral diminui, e ela desiste. As luzes da cena anterior se apagam, restando somente as luminárias do anjo acesas. O Anjo, ainda em cima do púlpito:

Estivemos no Éden, o jardim de Deus. Eu era o querubim com a espada na mão. O anjo ungido que andava de um lado para outro, velando a porta. A porta! E se ela ainda estiver aberta?

Ele desce do púlpito correndo e vai até a porta central da igreja, cuja luz ainda está parcialmente acesa. Ele tenta abrir a porta, mas ela está trancada. A luz do vitral se apaga por completo.

9



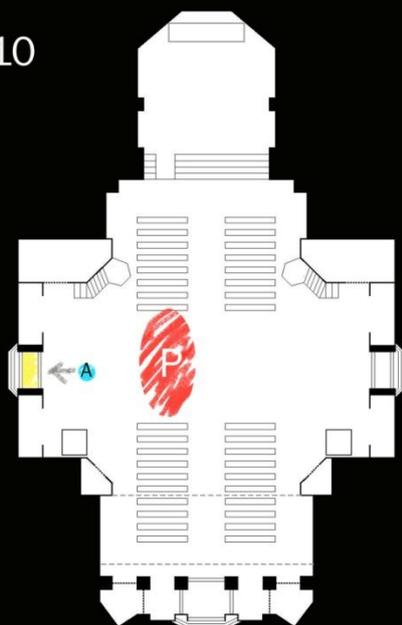
Cena 9: Lacrimosa

À direita da porta principal, pela vista do público, um vitral se acende, iluminando um sentado em um dos bancos da igreja chorando. O anjo se aproxima.

Rubrica: Um homem chora sem parar. Outro homem tenta consola-lo. Não consegue. Então ele também começa a chorar, e é deixado sozinho pelo primeiro.

O Anjo começa a se afastar do homem, enquanto a luz do vitral se apaga. A única luz que permanece acesa, novamente, são as luminárias do Anjo. Ele avança por entre o público, em direção ao fundo da igreja, cantando.

10

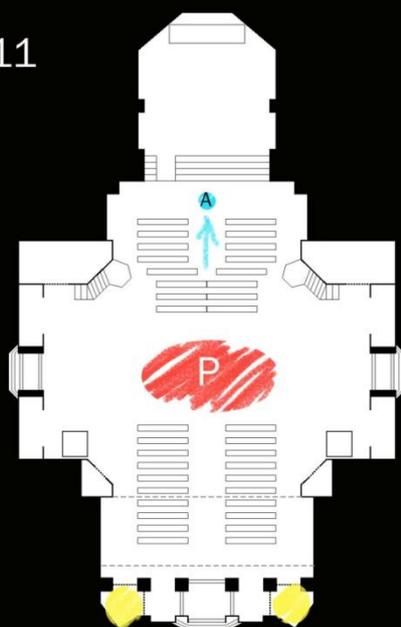


Cena 10: Chamando o pai I

Rubrica: Depois de um tempo, ouve, ao longe, o grito de uma criança que chama pelo pai. Corre até ela. Abre uma grande porta.

Atrás da porta oeste da igreja uma mulher está sentada no chão, gritando "pai", efusivamente. Ela é iluminada por uma luz lateral, vinda do chão, cuja fonte não é visível, somente seu efeito. O Anjo a observa por um tempo, sem saber o que fazer. Desiste, fecha a porta e se afasta, caminhando até o centro da nave.

11



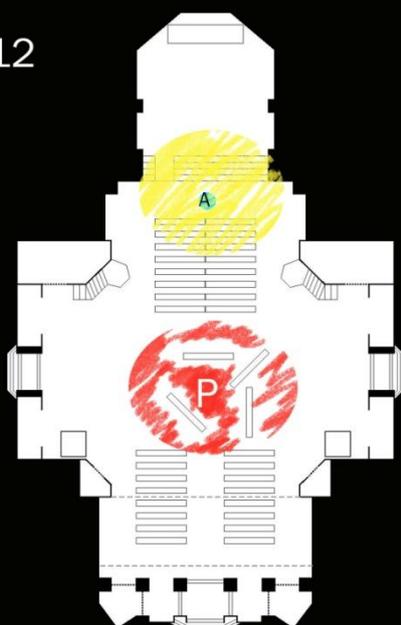
Cena 11: Imagem de Adão e Eva

Dois nichos próximos à porta principal da igreja se acendem, iluminados por dentro. Dentro do nicho à direita do público está um homem, no oposto está uma mulher, ambos atrás de grades

Rubrica: Adão e Eva, atrás de grades, têm vergonha de seus próprios corpos nus. Tentam se cobrir inutilmente

O Anjo se aproxima e observa a cena. Grita "não" efusivamente, desconcertado com o que vê

12



Cena 12: Desarrumação dos bancos

Após um tempo o Anjo se afasta e corre em direção ao altar. As luzes dos dois nichos se apagam. Os bancos atrás do Anjo se fecham, impedindo o público de avançar com ele e deixando-o encurralado no altar. Um grupo de pessoas avança para o centro da nave da igreja, iluminada, movimentando os bancos e forçando o público a se aproximar da secção de bancos que se fechou.

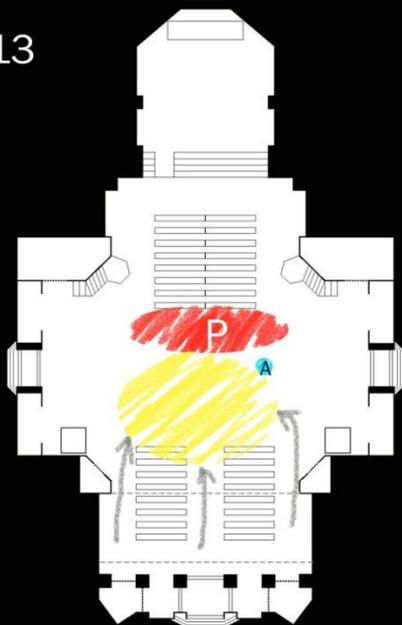
Rubrica: Um conjunto de bancos é arrastado no meio do público, fazendo com que este se movimente e abra caminho. Um grande espaço vazio é aberto no meio da igreja.

As luzes do centro da nave se apagam. O Anjo sobe nos bancos próximos do altar, onde é iluminado por luzes vindas do chão, projetando sombras na parede atrás dele.

As leis da criação são tuas, mas por que eu tenho que estar de acordo? Por quê? Qual o pecado que não estava previsto nas tuas tramas, no teu jogo de criação? Quem trouxe o nada para o mundo, se só tu existias? Quem fez isso? Quem fez isso? As leis da criação são tuas, mas por que eu tenho que estar de acordo? Por quê?

Na sua fala final, as luzes acesas incidindo nele se apagam.

13



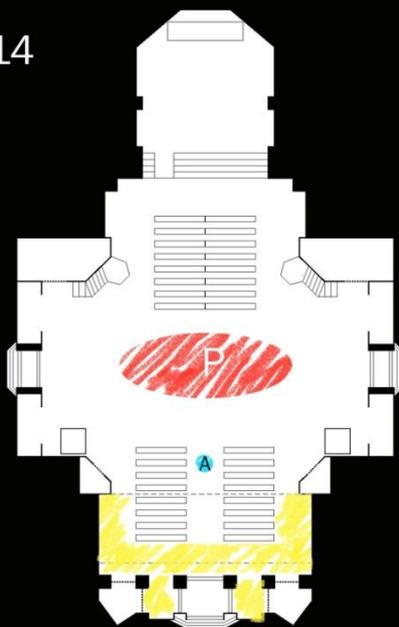
Cena 13: Brincando com fogo

Um grupo avança para a nave central, vindos da direção da porta principal. Luzes vindas do chão iluminam as paredes abaixo do coro.

Rubrica: Um grupo de crianças entra sorrateiramente no espaço vazio formado pela retirada dos bancos. Vêm escondidas de seus pais. Fazem um grande aviãozinho de papel. Brincam com ele pelo espaço. Depois de algum tempo, ateiam fogo nele, e continuam a brincadeira ainda mais excitadas.

Durante a brincadeira com o avião de papel, a luz na nave central da igreja é muito baixa, criando um ambiente de semiescuridão.

14

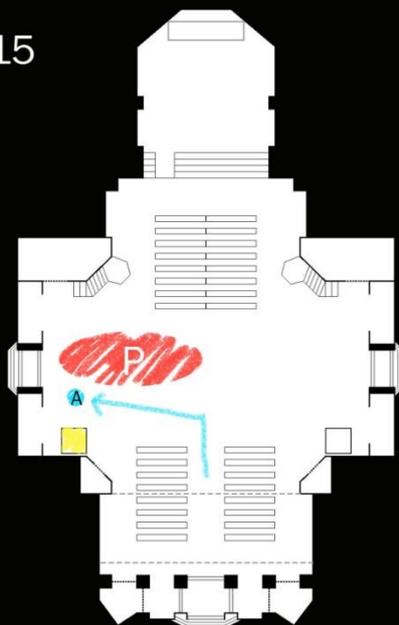


Cena 14: Castigos

Em meio à brincadeira com o avião em chamas, as luzes se acendem de repente, surpreendendo as crianças e anunciando a chegada dos pais. Eles interrompem a brincadeira e as levam para a região abaixo do coro da igreja. Começa uma sequência coreográfica de castigos, ao qual o Anjo assiste. As luzes vêm todas do chão ou de alturas mais baixas. Ao final da cena, um dos filhos castigado diz:

Quem é este que eu chamo de pai? Ele existiu primeiro e se prevaleceu dessa vantagem para me fazer crer que tudo dele provém. Eu divido. Duvido! Tanto mais longe dele quanto melhor. O que amaldiçoar senão esse seu generoso amor, suas sentenças sobre o que fazer ou comer. Por que caminhos fugirei da sombra, da cólera infinita, do infinito desespero? Qualquer cainho por onde eu fuja me conduz ao inferno. Eu próprio sou o inferno.

15



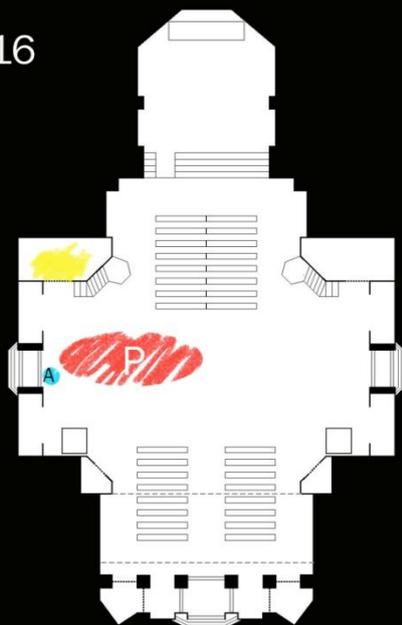
Cena 15: Mulher no confessionário

As luzes se apagam e o Anjo sobra sozinho no centro da igreja, somente suas luminárias estão acesas. Ouve-se ao longe uma mulher cantando. Ele segue o canto até um dos confessionários. Ao abri-lo uma luz se acende dentro do móvel e ilumina uma mulher com as mãos banhadas em sangue.

Eu sou a menina que caiu do colo, aquela arrancada do ventre. A criança unvida com sangue. Eu sou a mulher que dá à luz. Aquela que gera seus filhos em meio à própria dor. A mãe dilacerada. Só a mim cabe a culpa? Só a mim cabe o grande mal? Mas agora eu recuso o castigo. Recuso a dor da criação. (Mostrando as mãos ensanguentadas.) *Arranco do ventre a própria vida.*

Ao final do texto da mulher a luz se apaga rapidamente.

16



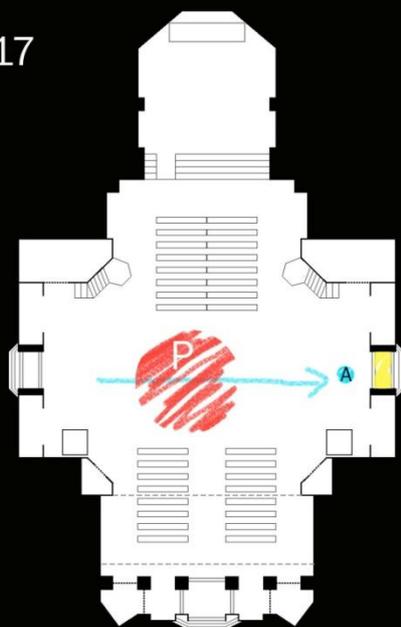
Cena 16: Cena das gêmeas

Imediatamente após a luz da cena anterior se apagar. Outra luz se acende, dentro de um nicho de frente para o confessionário. Dentro estão duas mulheres atrás de grades.

Rubrica: Elas parecem entoar uma distorcida canção de ninar. Começam a se autoflagelar, batendo cada vez mais forte sobre seus seios e genitais. A luz vai caindo sobre elas.

A luz do nicho vai se apagando. Deixando o anjo sozinho no escuro.

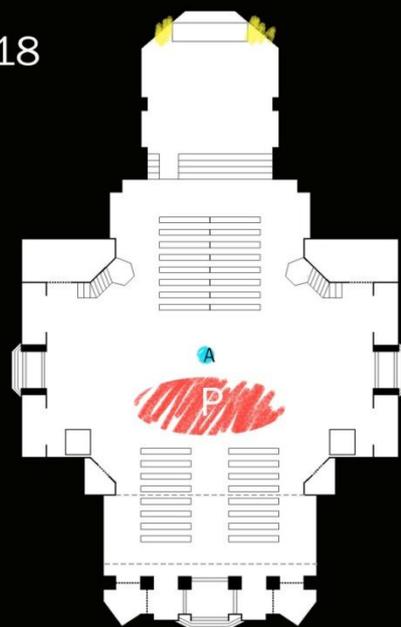
17



Cena 17: Chamando o pai II

O Anjo, sozinho, deitado no chão, ouve uma voz chamando por seu pai. Ele se levanta e corre em direção à voz, do lado oposto à nave da igreja. Abre a porte leste da igreja, onde atrás está um homem sentado, iluminado lateralmente por uma luz de chão cuja fonte não é visível. Sem saber o que fazer, o anjo fecha a porta e caminha em direção ao centro da igreja.

18



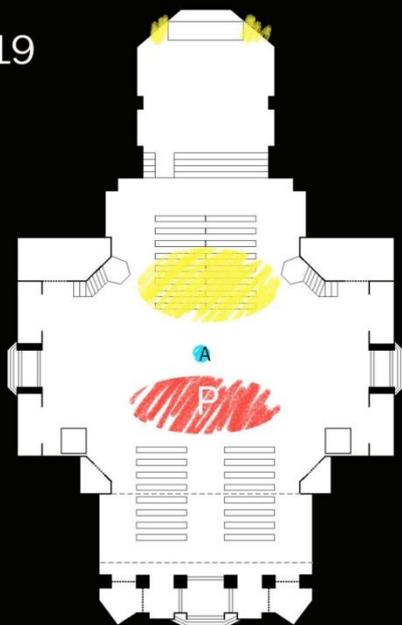
Cena 18: Monólogo da desesperança do anjo

O anjo caminha para o centro da nave da igreja. Fala seu texto olhando para um grande vitral da igreja, que está iluminado pelo lado de fora. Ao longo do texto ele muda para outros vitrais, também iluminados da mesma forma.

Não espero, não espero retornar, não espero. Já não há lembrança das coisas que se foram, e das coisas que hão de ser, também delas não haverá esperança. Não espero, não espero retornar, não espero. Por que indagar minha culpa e examinar meu pecado, se tudo foi modelado à sua imagem e semelhança? Não espero, não espero retornar, não espero. Por que deveria o velho pássaro abrir as suas asas, asas que não são mais de voar? Não espero, não espero retornar ao amargo da alma, não espero. Ensina-me a ficar. Ensina-me a ficar...

O Anjo corre pelo meio do público e para de frente para o altar, repetindo a frase final "Ensina-me a ficar".

19

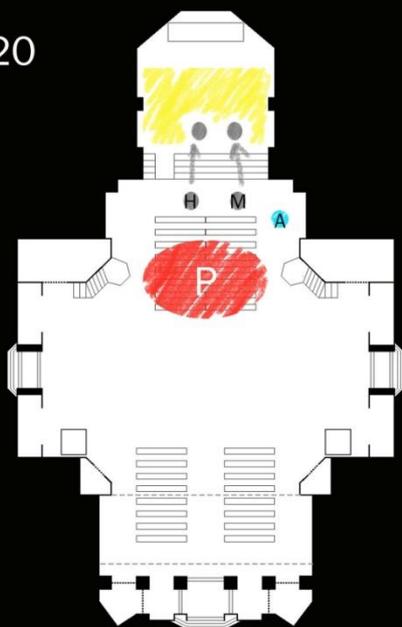


Cena 19: Coro das orações sobre os bancos

Entre o Anjo e o altar uma luz diagonal esquerda alta começa a lentamente a acender iluminando uma secção dos bancos. Um grupo de pessoas avança para esse local e inicia uma sequência de ações. O vitral do altar permanece aceso.

Rubrica: Sequência coreográfica em que um grupo de pessoas faz uma série de gestos de orações e movimentos devocionais. Depois de algum tempo, vão para trás dos bancos, ora surgindo, ora desaparecendo detrás deles, tentando completar um sinal da cruz. Todos desaparecem, ficando apenas um homem e uma mulher.

20



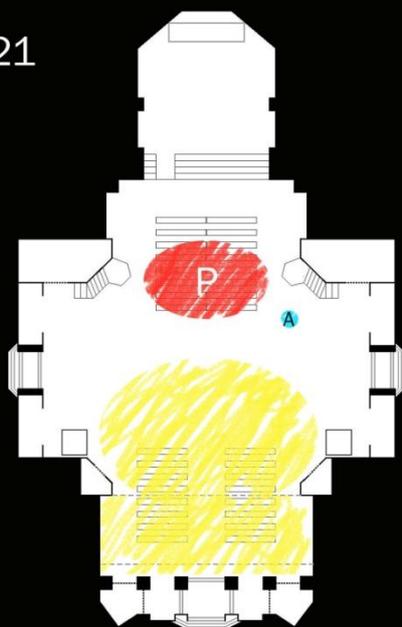
Cena 20: Mulher com lanterna na mão

A mulher possui uma lanterna que utiliza para, durante seu texto, iluminar imagens de anjos nas paredes da igreja. A luz da cena é baixa, e o feixe da lanterna atravessa a fumaça iluminando as imagens. A mulher diz:

A memória costuma deixar partes para trás. Era uma vasta visão. O correr do rio aéreo de pássaros. Pássaros de todo tipo, bandos voando na mesma direção. E nós, distantes, pequenos, da terra olhando para o alto (Chegam ao altar. A mulher ilumina o homem com a lanterna. O homem, por sua vez, sobe no altar, abre os braços e esboça um voo, como se quisesse ser um anjo.) Deveríamos ser como os pássaros que migram, porque mudam de lugar. Não seria isso Não é a mudança a nossa desesperada missão?

Ao chegarem no altar, luzes vindas do chão se acendem, iluminando as paredes. O público se aproxima.

21

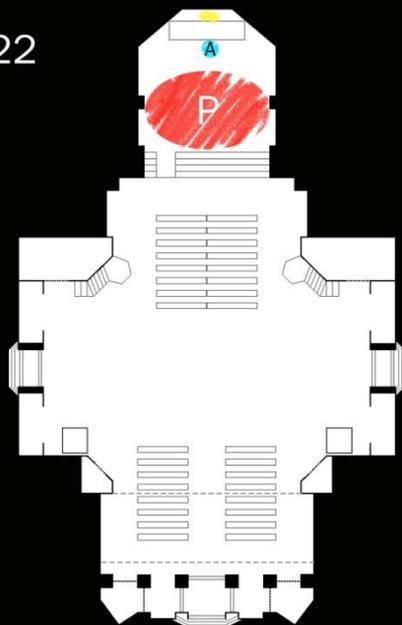


Cena 21: Coro da Elevação

Ao final da fala da mulher, ela aponta sua lanterna para a igreja. Em seguida luzes se acendem em vários pontos do edifício.

Rubrica: Sequência coreográfica em que um grupo de pessoas tenta vencer a gravidade e subir ao céu. Elas entram correndo, tentam subir pelas paredes, tentam escalar em cordas para chegar ao alto da igreja, tentam fazer pirâmides humanas. Depois de um tempo, formam um grande círculo na nave central e jogam, algumas vezes, as suas cordas para cima. Então ficam pulando.

22

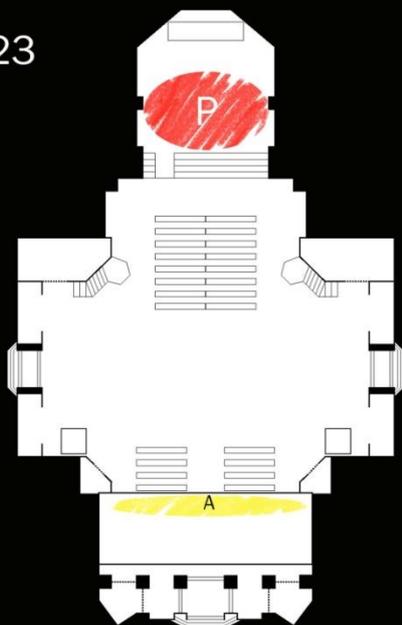


Cena 22: Homem atrás dos tubos do órgão

A luz da nave central vai se apagando. O Anjo ouve um barulho vindo do órgão da igreja, no fundo do altar. Ele caminha em direção ao barulho e o público o acompanha, subindo pela primeira vez no altar da igreja. Atrás dos tubos do órgão está um homem, somente seu rosto está iluminado. O Anjo apaga suas luzes e desaparece. O público permanece junto ao homem nos tubos, que diz:

Nada nos abandona. Nada nos deixa. A cela é escura e o nosso destino é de incessante ferro. Mas, em algum canto da prisão, pode haver um descuido, uma fresta. Nada nos abandona, nada nos deixa.

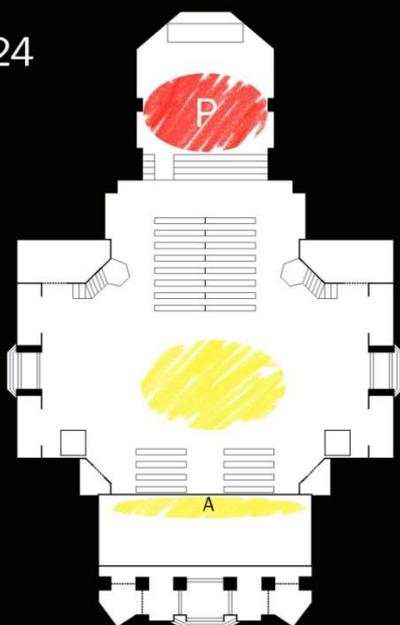
23



Cena 23: O anjo abandona suas asas

A luz nos tubos se apaga. Atrás do público, no coro, uma luz lateral se acende, iluminando o Anjo caído. Suas luminárias já não estão mais acesas: *Eu me verti de mim para ti. Agora me faço da tua matéria, terra. Também no barro me tornarei. (Jogando as asas no chão.) Fica com isso, não preciso mais. Já não sou pássaro, conquistei a queda. E se houver um tempo de retorno, eu volto. Subirei empurrando a alma com meu sangue, pelas paredes do labirinto. Até transbordar, de novo, o coração.*

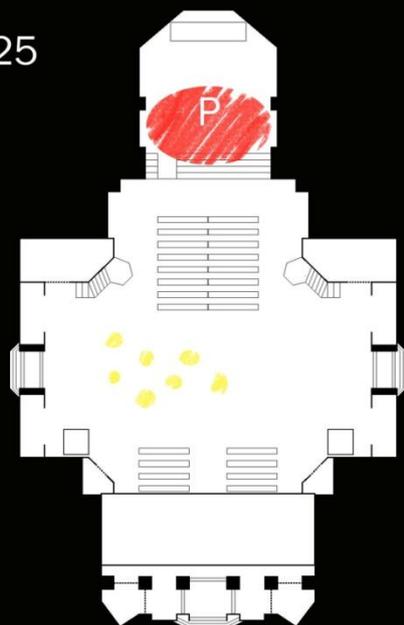
24



Cena 24: Casal girando

A luz acima do coro permanece acesa, iluminando o Anjo. Abaixo, na nave central, uma luz acende em contraluz, onde um casal gira ininterruptamente. Após algum tempo, todas as luzes se apagam.

25

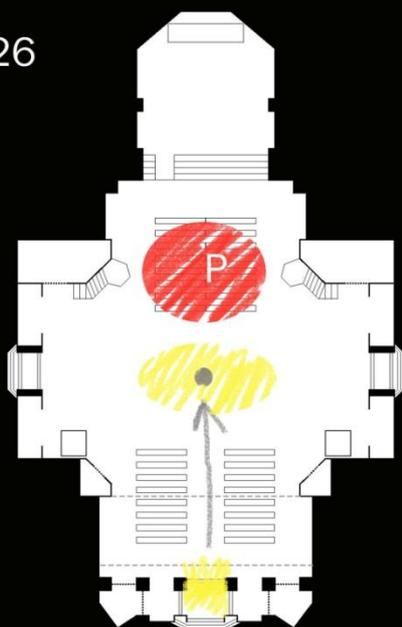


Cena 25: Coro "pai" com velas na mão

No completo escuro, entra um grupo de pessoas com velas na mão.

Rubrica: De vez em quando, alguma delas chama pelo pai. Elas atravessam a igreja, lentamente, apenas iluminadas pela luz das velas. Vão saindo. A última das pessoas, já um pouco afastada do grupo, encontra as asas do anjo caídas no chão. Ela as recolhe e sai.

26

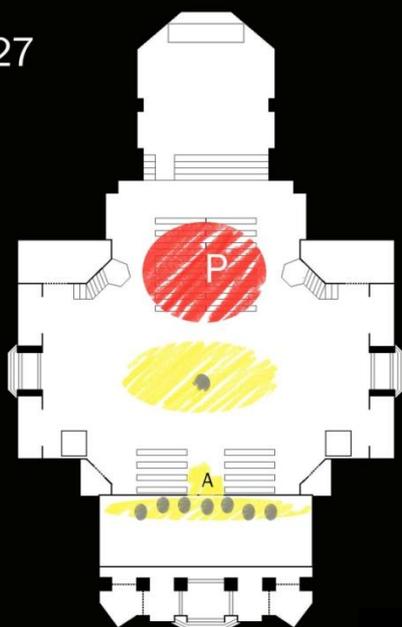


Cena 26: Mulher com Balão

Na escuridão, a luz do vitral acima da porta principal da igreja se acende. Uma mulher abre a porta, iluminada somente por um contraluz. Ela caminha com um balão na mão até o centro da igreja. Ela para e diz:

A euforia do voo, a euforia do anjo perdido em mim. Por um instante, de perturbadora alegria, penso no movimento das coisas que caem. Eu saí nua do ventre da minha mãe e meus pulmões, então, se abriram. No princípio bastava um sopro.

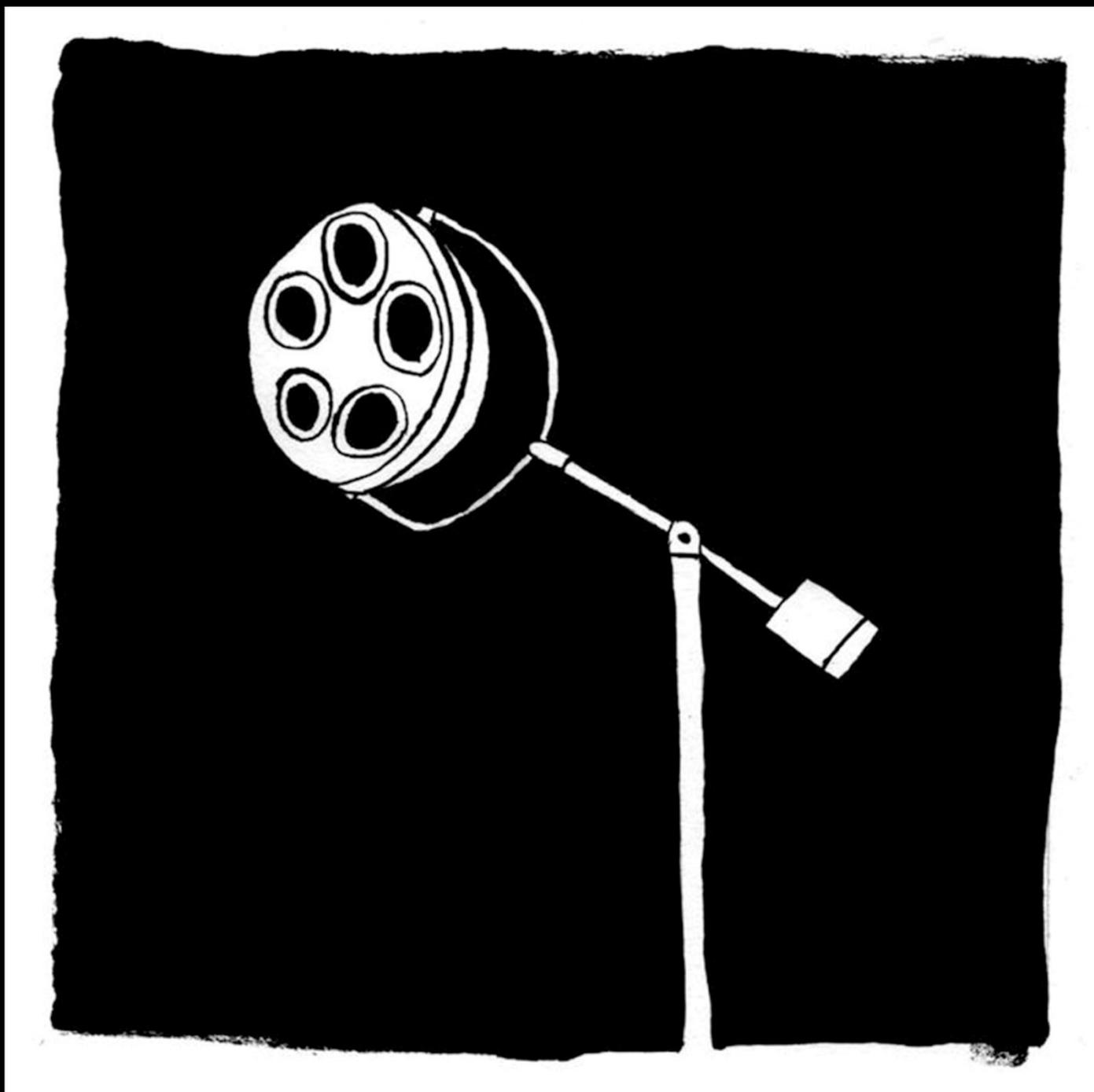
27



Cena 27: Imagem final

A mulher solta o balão que sobe pela nave da igreja. Uma corda se desenrola do mezanino do coro e bate no chão. Ao mesmo tempo, sons de sinos começam a ecoar pela igreja.

Pela corda, atrás da mulher, o anjo começa a descer, iluminado somente pela luz que adentra da porta da igreja. Acima deles, no coro, luzes se acendem, revelando um terceiro plano onde está o elenco entoando uma canção. Suas figuras estão sobrepostas às imagens dos vitrais, iluminados pelo lado de fora da igreja. A mulher, no primeiro plano, gira de braços abertos. Um contraluz, formado por uma bateria de refletores escondidos no parapeito do mezanino, começa a acender lentamente, junto com o canto coral, iluminando a nave central da igreja. O anjo finalmente chega ao chão, caindo de joelhos. A luz começa a baixar lentamente, até a total escuridão. Blecaute.



Então Jó abriu a boca e amaldiçoou o seu dia. Ele respondeu dizendo: “Pereça o dia em que nasci e a noite em que se disse: ‘Um menino foi concebido’. Que esse dia se transforme em trevas. Que Deus, lá do alto, não o procure, nem brilhe sobre ele a luz”.

(Jó, 3:1-4)

3. O LIVRO DE JÓ: EXPERIMENTANDO COM AS FONTES

Então Jó abriu a boca e amaldiçoou o seu dia. Ele respondeu dizendo: "Pereça o dia em que nasci e a noite em que se disse: 'Um menino foi concebido'. Que esse dia se transforme em trevas. Que Deus, lá do alto, não o procure, nem brilhe sobre ele a luz. (Jó, 3:1-4)

3.1. Em busca do próximo projeto: da igreja para o hospital

Para melhor compreender o processo de *O Livro de Jó*, segundo trabalho do Teatro da Vertigem, é preciso levar em conta o impacto gerado pela temporada d' *O Paraíso Perdido*. Para isso, precisamos levar em consideração não somente suas proposições estéticas, mas, também, seu contexto sociopolítico e os conflitos decorrentes da realização do espetáculo. Essa experiência foi determinante para os próximos passos do grupo, tanto no que concerne às escolhas temáticas quanto à estruturação dos processos criativos.

Desse modo, antes de voltarmos nossa atenção para *O Livro de Jó*, precisamos nos deter ainda um pouco sobre *O Paraíso Perdido*. Ainda durante o período de ensaios deste, rumores sobre o espetáculo se espalharam; em alguns setores da sociedade civil, pessoas pertencentes a certos grupos religiosos se posicionavam contra a realização de um espetáculo teatral em uma igreja, entendendo o ato como uma forma de sacrilégio ou profanação de um templo religioso.

Conforme o diretor relata (ARAÚJO, 2011) ocorreram diversas tentativas de impedimento da realização d' *O Paraíso Perdido*, com o grupo sofrendo uma série de ataques e sabotagens. Ações que se iniciaram com telefonemas para a igreja e pedidos de reuniões com os responsáveis pelo espaço escalaram para tentativas concretas de inviabilização do espetáculo. O conflito gerou inclusive ameaças de morte ao diretor e de risco à integridade física do elenco e do público. Essas eram feitas sempre, evidentemente, através do anonimato.

No dia da estreia, ao final das atividades religiosas do espaço, um grupo de fiéis conservadores “resolveu permanecer lá e se recusava a sair” (ARAÚJO, 2011). De acordo com o relato sobre os eventos que transcorreram:

No dia 8 de novembro montou-se, então, um confronto na igreja. O líder dos amotinados que se opunham à encenação e a consideravam um ato de profanação, era Carlos Borges, um português de cinquenta anos e dono de uma padaria no bairro. Foi ele quem reuniu 15 pessoas do Movimento Renovação Carismática, que conseguiram, no grito, suspender a sessão. Os fanáticos usaram megafones, cantaram hinos e entoaram rezas, sempre acusando os artistas de usurparem um espaço sagrado e de apresentarem cenas de sexo dentro do recinto protegido da igreja. Já os atores, além de negarem tal tipo de incriminação, resolveram também aderir ao ritual usando suas próprias roupas; nos intervalos cantavam músicas do programa da peça, tentando se manifestar pacificamente.

(Schwarcz 2018, 145)

O espetáculo somente conseguiu estreiar tarde da noite, quando os fiéis se retiraram, provavelmente para não perder o horário de término do transporte público. Contudo, após duas apresentações, a temporada foi cancelada pelos bispos de São Paulo, provocando grande pesar.

Diante da situação, o grupo reagiu, recorrendo ao apoio de artistas e jornalistas. Foi preciso uma apresentação fechada do espetáculo para integrantes da igreja católica, que acabou por aprovar a temporada. Uma série de medidas de segurança foi tomada, junto à Secretaria de Segurança Pública. Longe de buscar apresentar esse episódio como uma experiência positiva – o próprio diretor relata o caráter traumático do ocorrido – é impossível, contudo, separar o espetáculo do seu impacto concreto na mídia e na sociedade. O caso provocou uma forte discussão, para além das paredes do edifício da igreja.

Em seu livro *Off sites: contemporary performance beyond site-specific*, Bertie Ferdman (2018) discorre sobre como algumas obras teatrais *site specific* transbordam sua esfera de atuação para além do campo da recepção do público, afetando pessoas que não assistiram esses espetáculos, mas são, de alguma forma indireta, influenciados por sua realização.

Elas vazaram para a esfera pública, para além de seus participantes fisicamente presentes, formando espectadores alternativos que não eram necessariamente relacionados ou imaginados como parte do evento real, no local. Essas performances geraram novos públicos, criando efeitos 'espectatoriais' em cascata e *ad infinitum*, outras formas de testemunhar e reagir a um evento ao vivo que passa a existir para além de seu momento presente imediato. As apresentações provocaram um debate de esfera pública - como em muitas outras controvérsias da arte - com outros espectadores, muitas vezes imprevisíveis.

(FERDMAN, 2018, p. 60)¹⁰

Para além do impacto sobre aqueles e aquelas que puderam ver propriamente o espetáculo, a obra provocou uma discussão de ordem pública, interferindo no cotidiano da cidade. Novamente, como Araújo (2018, p. 208) relata: "A conexão com a cidade fica extremamente forte. Tudo o que aconteceu na estreia nos leva, justamente, a querer fazer um outro trabalho no qual essa intervenção da cidade acontecesse novamente". O grupo, desse modo, percebe o potencial político de um trabalho de natureza *site specific*, em sua força de atrair atenção para determinados temas e discussões na esfera pública.

3.2. A história de Jó: a peste nos anos 90

É a partir deste contexto prévio que o grupo, após um intervalo, inicia um processo criativo que resultaria no espetáculo *O Livro de Jó*. No que diz respeito à temática da obra, este novo trabalho segue abordando questões relacionadas ao sagrado e a relação com a religiosidade, agora como meio de tratar de outras questões sociopolíticas que o grupo percebia como urgentes naquele momento. A narrativa do livro bíblico de Jó, referência central da dramaturgia, tornou-se uma metáfora da epidemia do HIV pela qual o Brasil passava naquele momento. Segundo Antônio Araújo:

¹⁰ Tradução nossa. No original: "They leaked out into the public sphere, beyond their physically present attendees, forming alternative spectator sites that were not necessarily related to or envisioned as part of the actual, on-site event. These performances spawned new publics, generating "spectatorial" ripple effects *ad infinitum*, other forms of witnessing and reacting to a live event that lives on past its immediate present moment. The performances provoked a debate in public—like many art controversies—with other, often unintended, spectators" (FERDMAN, 2018, p. 60).

Estávamos em plena crise de AIDS no Brasil, e São Paulo era a segunda cidade com maior número de casos, talvez a primeira fosse Santos. E vivíamos inúmeras perdas, inclusive de pessoas que fizeram faculdade comigo e faleceram naquele momento. [...] E acho que existia no grupo essa sensação de impotência muito grande, era algo sobre o que a gente não sabia o que fazer, o que podia ser feito. Ao mesmo tempo, havia a necessidade muito grande de poder colocar esse tema na roda, mesmo sem saber o que fazer com ele.

(ARAÚJO, 2018, p. 208)

Quanto ao processo criativo, do ponto de vista da pesquisa dos atores o grupo desenvolveu uma investigação muito mais focada na construção e desenvolvimento de personagens, diferentemente do trabalho anterior, em que o esforço havia se voltado mais para composições cênicas corais. Desse modo, a pesquisa corporal deixa de lado o campo da física clássica newtoniana para investigar conceitos relacionados ao universo da medicina. Além disso, o elenco desenvolve junto à dramaturgia um trabalho que alternava momento de narração para o público com cenas dialógicas.

O processo criativo transcorreu em grande parte em sala de ensaio, onde o grupo podia pesquisar essas questões temáticas, dramáticas e corporais. Após esse período, houve uma etapa final de construção da encenação dentro do espaço *site specific* escolhido para o espetáculo: um hospital.

A peça estreou no dia dois de fevereiro de 1995, no hospital Humberto I, em São Paulo. A direção e concepção é novamente de Antônio Araújo, com dramaturgia de Luis Alberto de Abreu. No elenco da estreia estão Mariana Lima, Matheus Nachtergaele, Miriam Rinaldi, Sergio Siviero, Siomara Schroder, Vanderlei Bernardino e Lismara Oliveira. Em temporadas posteriores, Roberto Audio e Luciana Schwinden substituem Nachtergaele e Lima nos papéis de Jó e a Mulher de Jó, respectivamente. O desenho de iluminação é de Guilherme Bonfanti, com assistência de iluminação de Joyce Drummond e operação de luz de Marcos Franja. A ambientação cenográfica é de Marcos Pedroso.

Do ponto de vista da história contada pelo espetáculo, sua estrutura básica é muito similar à do livro bíblico homônimo, que descrevemos a seguir. Na peça, Deus e o Diabo fazem uma aposta para testar a fé da humanidade, através de uma série de provações lançadas contra Jó. Sua casa é destruída, assim como seu rebanho e

pastagens. A morte de seus filhos completa a desgraça. Contudo, mesmo diante da revolta e indignação de sua mulher, Jó segue temente a Deus, com sua fé inabalada. Deus e o Diabo realizam então uma segunda aposta, agora fazendo com que o corpo de Jó adoça. É nesta condição debilitada que Jó é encontrado por seus amigos Elifaz, Baldad e Sofar, que o repreendem pela forma como passa a questionar a Deus. Jó afasta sua mulher e amigos, se isolando enfermo, quando encontra Eliú, um homem doente em uma cadeira de rodas. Partilhado de condição semelhante, ambos conversam, e Eliú ajuda Jó a encontrar paz em relação a Deus. Na cena final do espetáculo vemos Jó caminhando cambaleante em direção a uma luz intensa e ofuscante.

Em cena, no espetáculo, existem duas figuras, Mestre e Contramestre, que se alternam interpretando Deus e o Diabo, respectivamente, e narrando a trajetória de Jó para o público. Além deles estão em cena Jó, a Mulher de Jó, Elifaz, Baldad, Sofar e Eliú. A modificação mais evidente entre a história original e a montagem talvez seja a presença da Mulher de Jó, que no espetáculo possui um maior protagonismo.

Do ponto de vista do público, este acompanha a trajetória de Jó caminhando ao longo de diversas salas, corredores, ambientes e escadarias do hospital Humberto I (nas montagens seguintes o espetáculo foi adaptado para outros edifícios hospitalares). O espetáculo acontece em três andares diferentes do prédio, iniciando-se no andar mais baixo e terminando dois lances de escada acima.

No que concerne à iluminação, Guilherme ainda não entendia sua relação com o trabalho como a de um integrante de um grupo teatral, mas como uma parceria com o diretor Antônio Araújo. Em entrevista, o iluminador conta como sua entrada no trabalho se deu:

FT Após o *Paraíso*, vêm o *Jó*. Tem um hiato?

GB Três anos.

FT Na época imagino que não existe ainda essa ideia de criar uma trajetória, de ser um coletivo...

GB Foi só no *Apocalipse* que a coisa se consolidou. No *Jó* ele me chamou para fazer, eu ainda não participava de reunião, eu não tinha grupo. Eu fui para o ensaio.

(Entrevista disponível no apêndice)

Sobre esta passagem, é importante ressaltar que estamos aqui tratando sobre a percepção do artista acerca de suas relações coletivas de trabalho e não atribuindo um grau de qualidade para essas relações. Em seu relato, Guilherme compartilha suas percepções e memórias, entendendo que, naquele momento da trajetória do grupo, atuava muito mais como um parceiro de trabalho do que como integrante do coletivo. Isso não coloca em questão o grau de verticalidade e profundidade com que a iluminação propõe, troca, interfere e é interferida pelo projeto cênico como um todo. Contudo, revela um dado sobre os modos de produção daquele coletivo criativo naquele momento específico. Modos estes em constante transformação e modificações.

3.3. Ocupando o espaço: o hospital

O edifício ocupado na temporada de estreia do espetáculo *O Livro de Jó* foi o hospital desativado Humberto Primo, localizado na Alameda Rio Claro, no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Sua construção original data de 1904 (CONDEPHAAT, 2014). No entanto, o complexo hospitalar é formado por um conjunto de construções de diferentes períodos. A encenação ocupou três andares de um dos edifícios do complexo.

A etapa destinada à ocupação do espaço teve um planejamento mais meticuloso a partir dos aprendizados adquiridos com a experiência do espetáculo anterior. Antes do início dos ensaios, foram realizadas visitas técnicas pela equipe de direção, iluminação, ambientação cenográfica e sonorização. Foi durante uma dessas visitas que Guilherme, enquanto realizava a exploração e reconhecimento do espaço, encontrou diversos equipamentos hospitalares abandonados, conforme seu relato:

GB E aí conseguimos o lugar, a gente foi visitar, foi ver e aí a gente foi andando, foi andando, andando aqui, andando ali. Seu Zé, que era o zelador, que era um senhor cego, ou praticamente cego, foi levando a gente para conhecer todos os lugares, até que ele chegou com a gente em um lugar que era um depósito. E aí a gente foi olhar tudo que tinha lá. Foi tirando para fora tudo que tinha lá dentro. E aí a gente descobriu um monte de coisas, um monte de luminárias.

FT E aí você viu essas luminárias e falou “vou usar isso aqui”?

GB É. Vou usar. Automaticamente assim. Não teve nenhum momento “Ah que legal isso daí” ou, depois, no ensaio, “porra, tem aquelas luminárias lá”. Não, foi meio automático pegar e fazer. Uma coisa natural até, sabe? De pegar e fazer uso daquele material.

(Entrevista disponível no apêndice)

Podemos observar como o campo intuitivo segue sendo parte constitutiva do processo criativo de Bonfanti. O artista conta como sua intuição o leva a, diante dos materiais descobertos, imediatamente decidir utilizá-los em seu trabalho.

A partir da sequência destes dois primeiros trabalhos, nota-se como a trajetória de um artista é produtora de acúmulos e continuidades. Segundo Cecília Almeida Salles, “em toda obra criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo” (SALLES, 2013, p. 44). As decisões tomadas no processo criativo nem sempre são feitas de forma totalmente racionais ou conscientes. Contudo, carregam consigo a experiência adquirida pelo artista em trabalhos anteriores. A escolha de Guilherme de imediatamente decidir fazer uso de equipamentos hospitalares em sua criação deve ser lida a partir do contexto de um artista que trazia dentro de si os saberes desenvolvidos na lida com a arquitetura da igreja, em *O Paraíso Perdido*. Além disso, é preciso considerar que essa escolha foi, em seguida, colocada à prova no processo criativo, a partir da experimentação dos possíveis usos desses equipamentos em cena.

Sobre o início dos ensaios dentro do edifício, ressaltamos que o grupo, naquele momento, chega ao hospital com uma primeira versão da dramaturgia, fruto de processo de colaboração dos atores com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu. No entanto, este material ainda passaria por transformações e modificações diante das descobertas cênicas feitas no espaço.

A experiência do processo anterior trouxe, para o grupo como um todo, a preocupação de que não houvesse um planejamento e um tempo maiores, destinados à exploração do espaço, em busca de aprofundar as relações entre as cenas e a arquitetura ocupada. Segundo Araújo,

Outra modificação importante levada a cabo em *O Livro de Jó* foi o tempo destinado à exploração do espaço. Na igreja tivemos pouco mais de quinze dias para realizar toda a adaptação da peça no local, duração esta

insuficiente e prejudicial ao espetáculo. Houve um aprendizado, pelo erro, de que um lugar não-convencional – também denominado *site specific* – demanda um período maior de apropriação. Além disso, pela primeira vez, foi estruturado um caminho metodológico de abordagem e de investigação do espaço.

(SILVA, 2008, p. 100)

Esse tempo mais estendido, descrito acima, foi fundamental para o aprofundamento do processo criativo da iluminação, permitindo que Guilherme experimentasse com profundidade, durante os ensaios no espaço hospitalar, as proposições para o espetáculo.

3.4. Experimentação entra em cena: os materiais hospitalares

No processo do espetáculo d'*O Livro de Jó*, as questões referentes à interação entre espaço concreto e representação ficcional com a qual iluminador se deparou anteriormente se aprofundam. Para além do dispositivo cênico de esconder os refletores teatrais, bastante presente em *O Paraíso Perdido*, entra em discussão mais especificamente a natureza das fontes luminosas, e os significados que produzem quando aparentes para o público.

No espetáculo anterior do grupo, Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna utilizaram lanternas portáteis para iluminar o personagem Anjo Caído e algumas lâmpadas de uso doméstico e comercial em cenas específicas que ocorriam em alguns nichos e cantos do espaço da igreja. Em *O Livro de Jó*, Guilherme segue utilizando fontes não convencionais – ou não teatrais – para iluminar. Crisafulli aponta como o uso desse tipo de fonte luminosa não é estranho à história do teatro.

O uso de dispositivos ou objetos de iluminação não teatrais é um tema recorrente ao longo da história da pesquisa teatral, desde o conhecido 'conjunto de lâmpadas' de Antonio Valente até a produção de Anton Giulio Bragaglia para *Per fare l'alba* (1919), passando pelos objetos de Robert Wilson ou Societas Raffaell Sanzio, apenas para citar alguns dos muitos exemplos. Este último também usou no espetáculo *Gilgamesh* (1990) fontes luminosas que caíram em desuso, como as chamas nuas de gás controladas por alavancas, tal qual o eram nos *jeux d'orgue* do século XIX, devido a seu grande poder evocativo.

Se a lógica de esconder refletores na arquitetura, utilizada em *O Paraíso Perdido*, segue presente no desenho de luz de *O Livro de Jó*, neste trabalho o uso de fontes não convencionais ganha outros contornos e significados para a linguagem do espetáculo como um todo, a partir do uso de lâmpadas e luminárias específicas do contexto hospitalar no qual o espetáculo estava inserido. Além de entender quais fontes foram utilizadas, acreditamos ser necessário entender como se deu o processo criativo que produziu seu uso. De acordo com a narrativa de Bonfanti, este se deu de forma muito prática, acompanhando os ensaios e experimentando diferentes possibilidades com os materiais luminosos.

FT Você conseguiu ter mais tempo para experimentar sua luz no espaço?

GB E para entender o espaço. Porque o que ele me dava, o quê que ele tinha, o que eu podia fazer nele, e aí o que aconteceu foi que eu peguei os equipamentos e, indistintamente, eu os distribui para as cenas. Conforme as cenas iam rodando eu ia ligando e desligando coisas, para aí ir dando a luz de cada cena.

FT Sempre você ia andando com a cena, chegava em uma sala você plugava, desplugava... Chegava em outra...

GB É... o que eu tinha conseguido pegar de luminária. Mas assim, era um uso indistinto, né? Aí o Tó foi vendo a gente ensaiando, foi vendo a gente trabalhando, foi vendo tudo aquilo... E foi também direcionando.

(Entrevista disponível no apêndice)

Desde o momento em que descobriu as luminárias hospitalares, Guilherme imediatamente decidiu utilizá-las em seu projeto. Contudo, se por um lado sua presença no espetáculo estava já decidida, o iluminador ainda não sabia como as utilizaria exatamente. Quais luminárias seriam utilizadas em cada momento do espetáculo? Quando acendem? Quando apagam? Que personagens elas iluminam?

¹¹ Tradução nossa. No original: “*The use of non-theatrical lighting devices or lighting objects is a recurring theme throughout the history of theatre research, from Antonio Valente’s well-known ‘lamp set’ for Anton Giulio Bragaglia’s production of Per fare l’alba (1919), through to the objects of Robert Wilson or Societas Raffaell Sanzio, just to cite some of the many examples. The latter also used sources abandoned by the great evocative power such as naked gas flames controlled with levers, as in the nineteenth century jeux d’orgue, used in Gilgamesh (1990)*” (CRISAFULLI; HANNAH, 2015).

Quais ambientes? Foi somente com a experimentação prática, nos ensaios com o elenco, que o iluminador foi propondo diferentes respostas para essas indagações.

Trabalhar com as luminárias nos ensaios permitiu não só experimentar com elas, mas também olhar para essa experimentação e decidir quais as melhores formas de utilizá-las. Em Seu livro *Gesto Inacabado*, Cecília Almeida Salles aponta como é nesses momentos de tentativa de concretizar a obra que “hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas” (SALLES, 2013, p. 27). Segundo ela, “o percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética. Também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado” (SALLES, 2013, p. 35).

Trata-se de um processo de experimentação, de colocar os materiais no espaço e ir testando, experimentando com a cena, para que, aos poucos, ao longo dos ensaios, relações vão se construindo, gerando significado. É um processo de idas e vindas, tentativa e erro. O olhar crítico da iluminação, orientada pela direção, vai definindo que fontes serão utilizadas em que momentos, construindo relações de sentido e significado com a cena e com a narrativa que é contada ao público. Como o iluminador relata:

GB Porque, por exemplo, se eu pego todo o material, ligo todo esse material, distribuo ele indistintamente, eu estou experimentando. Onde esse material vai? Por quê? Aí eu troco. Ah, esse negatoscópio aqui, acho que ficou bom aqui, acho que ficou bom lá. [...] Eu posso não ter consciência do que eu estou fazendo, mas eu estou ali, eu estou no processo de experimentação, né? Porque eu estou pondo determinados elementos em determinados lugares, trocando eles de lugar. Para quê? Para eu olhar para isso e para eu decidir o que que é melhor em que lugar, né? Para mim eu estou experimentando. A partir do uso dos materiais? Tá ok, mas eu estou experimentando. Eu acho que esses dois elementos, a experimentação, pesquisa e o uso dos materiais, me parece que são fundamentais assim, sabe? Na construção do desenho.

(Entrevista disponível no apêndice)

Deste modo, as diversas experimentações com as fontes luminosas hospitalares, na prática e durante os ensaios, nada mais são do que as tentativas de Guilherme de execução de sua obra, ou seja, de seu projeto de iluminação. Este

acontece na interação com a cena, na rotina de ensaios e a partir das orientações da direção. Durante esse processo, Bonfanti vai acendendo as fontes ao longo das cenas de diferentes formas a cada ensaio. Iluminador e diretor analisam e refletem juntos sobre os resultados, e decidem quais organizações desse material são mais interessantes para a cena.

Neste caso, opção pelo uso de fontes alternativas e não convencionais na iluminação é determinada pela natureza da relação entre cena e espaço almejada pelo projeto de encenação. Assim, o movimento criativo do iluminador é uma resposta de sua percepção da forma como a direção está estruturando a cena e conduzindo o elenco nos ensaios. Se em *O Paraíso Perdido* tal resposta foi ocultar os aparatos técnicos teatrais, neste espetáculo passa a ser a utilização de materiais que dialoguem diretamente com o campo temático do qual a obra está tratando.

A forma como Guilherme Bonfanti articula seu pensamento sobre o uso dessas fontes luminosas tem, para ele, relação direta com a natureza *site specific* destes trabalhos. Segundo o iluminador,

GB [...] aquele lugar ele tinha que ser sempre o primeiro plano, então a luz não podia atrapalhar isso, nenhum elemento. Tanto é que toda a construção de elementos cenográficos eram móveis hospitalares, a conexão com o hospital era presente o tempo todo. Eu acho que aí se configura de fato uma clareza da relação conceitual luminária-espço e da necessidade de uma pesquisa de materiais e da experimentação e do processo de construção artesanal.

(Entrevista disponível no apêndice)

Em sua fala, podemos perceber como Guilherme associa o uso das luminárias diretamente à questão do lugar de apresentação. Para Guilherme, suas ações são a decorrência de estar trabalhando em um hospital ao invés de um edifício teatral. No entanto, precisamos levar em consideração que outras pessoas talvez produzissem outras respostas artísticas diante dos mesmos problemas. Trabalhar desta forma, neste tipo de “relação conceitual luminária-espço” como o próprio iluminador define acima, foi fundamentalmente uma escolha de rumo do processo criativo, determinante para os resultados estéticos produzidos no espetáculo.

Em projetos posteriores do grupo, essa prática se tornará recorrente e será nomeada por Bonfanti como “pesquisa de materiais”. Ele assim a descreve referindo-se ao fato de que, no início de seus projetos, não existe nenhum tipo de predeterminação quanto a que tipo de material ou equipamento será utilizado para iluminar; serão as pesquisas temáticas do processo criativo do grupo que os determinarão. É somente no seu decorrer, a partir de estudos e experimentações, que se chegará a um campo de materiais que possuem algum tipo de relação conceitual com o espaço e, conseqüentemente com a obra. Alguns exemplos são os equipamentos hospitalares no *Livro de Jó*, as lâmpadas domésticas e estruturas de luz precárias em *Apocalipse 1,11* (como veremos adiante), as luminárias industriais e lâmpadas de descarga em *BR-3* ou os postes de iluminação pública em *Bom Retiro 958 Metros*.

Outro ponto a levar em consideração, que aparece no trecho da entrevista reproduzido acima, seria o chamado “processo de construção artesanal” que Bonfanti realiza ao trabalhar com essas luminárias não convencionais, fazendo modificações e adaptações para que pudessem ser utilizadas. Estes aparelhos luminosos hospitalares não existem, a princípio, para além do uso ao qual foram originariamente projetados. Somente ganham valor artístico real a partir de suas relações com a cena e através da ação consciente do artista iluminador em busca da produção dessas mesmas relações. Por si só são somente luminárias, até mesmo sucata. É na insistente experimentação de seu uso com a cena em construção que ganham um grau de complexidade simbólica e artística.

Todo esse processo envolve manipulação que implica em um movimento dinâmico de transformação em que a matéria-prima recebe novas feições, pela ação artística. Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se. [...] Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria-prima escolhida fazendo com que essa ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo – colocados em contexto artístico, passam à arte. São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística”.

(SALLES, 2013, p. 77)

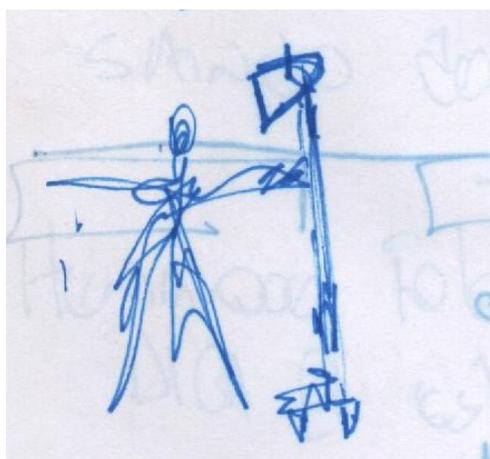
Salles comenta sobre como essa relação entre o artista e a matéria-prima é muito evidente no campo das artes plásticas. Nos parece que existe uma similaridade muito grande com o processo criativo de Guilherme que buscamos descrever aqui. Enquanto matéria-prima, as luminárias hospitalares não possuem, por si só, qualidade artística. Quando Guilherme as encontra, estavam abandonadas, já desprovidas inclusive de seu uso original, dado o desgaste do tempo e sua falta de funcionamento.

Para que pudessem ser colocadas em cena, Guilherme precisava desmontá-las, trocar sua fiação elétrica, substituir suas lâmpadas por outras que fossem fisicamente compatíveis com as luminárias, mas que ao mesmo tempo fossem compatíveis com o sistema elétrico de controle que utilizava no espetáculo. Trata-se de um processo construtivo essencialmente artesanal, de adaptação dos equipamentos para que possam ser utilizados cenicamente da forma como Guilherme intencionava.

3.4.1. Olho Cirúrgico

Dentre os materiais hospitalares utilizados por Guilherme, estão diversos olhos cirúrgicos, nome coloquial para luminárias hospitalares de alta precisão utilizadas em procedimentos operatórios. Dentre todas as fontes luminosas do espetáculo, estas são, talvez, aquelas que remetem de forma mais imediata ao campo da medicina.

Imagem 24 - Esboço de Guilherme Bonfanti da personagem Jó ao lado de uma luminária cirúrgica.



Fonte: caderno de processo do iluminador.

Essas luminárias precisaram passar por um processo de adaptação e modificação para que pudessem ser utilizadas em cena da maneira como Guilherme queria. Era preciso trocar as fiações antigas e substituir as lâmpadas por modelos que fossem dimmerizáveis, permitindo um controle mais preciso sobre o acender e apagar das mesmas, assim como da intensidade de luz emitida. No espetáculo, foram utilizados dois tipos distintos destas luminárias: a do tipo móvel, cujo equipamento possui uma base de chão, e a do tipo fixo, cuja base é fixada no teto do centro cirúrgico

Imagem 25 - Olhos cirúrgicos utilizados em apresentações do espetáculo no Chile.



Fonte: Henrique Mariano.

No espetáculo, o primeiro momento de utilização desse tipo de luminária acontece após a personagem Jó, em decorrência de uma aposta entre Deus e o Diabo, perder sua casa, seu pasto, seu rebanho e seus filhos. Sua mulher clama contra Deus, mas Jó segue com suas crenças, acusando a esposa de blasfêmia. Diante desta fé inabalável, Deus e o Diabo decidem envolver-se em uma segunda aposta, fazendo com que o corpo de Jó adoça. Após esse momento, o ator que interpreta o personagem o Mestre segura Jó pelas mãos e o ergue. O Contramestre e mais dois atores se juntam a eles. Os quatro seguram sua cabeça. Em seguida,

levantam Jó pelas mãos e pés e o jogam dentro de uma pequena banheira hospitalar cheia de sangue.

Após a cena em que Jó é banhado em sangue, Mestre e Contramestre empurram a banheira até um local próximo a uma parede de vidro reflexivo e, em seguida, retiram-se por uma porta, deixando Jó sozinho sob a luz de um olho cirúrgico. Jó se levanta, coberto de sangue, e observa o próprio reflexo. No vidro espelhado, o público que assiste à cena pode se ver também refletido.

Imagem 26 - Mestre e Contramestre banham Jó em sangue.



Fonte: Henrique Mariano.

Para Guilherme, a luz articula duas questões distintas, que dizem respeito às luminárias de origem hospitalar. Uma é sua presença física no espaço, articulando diretamente com o fato de estarmos em um edifício hospitalar. Outra é a relação com a narrativa do espetáculo e a trajetória de Jó, que determina em que momento do espetáculo essas luminárias serão utilizadas. A segunda está diretamente relacionada, no espetáculo, com o processo de adoecimento de Jó:

Quando vem a doença. [...] Então deste momento em diante todos os objetos hospitalares começam a aparecer. Ou seja, você tem duas questões aqui. Uma é: objetos hospitalares se relacionando com o espaço e com a própria cena. O segundo é o momento em que esse objetos hospitalares aparecem, que também não é uma coisa gratuita, não é aleatório. Dentro da narrativa, dentro da história, dentro da peça, conceitualmente também existe um momento certo para isso aparecer.

(BONFANTI, 2020)

Segundo Bonfanti, é neste momento do espetáculo “onde o elemento hospitalar entra, até então estamos na fábula de quem é esse cara, da onde vem, como ele surge” (entrevista disponível no apêndice). Deste ponto do espetáculo em diante, o projeto de iluminação de Guilherme tem a preocupação de, sempre que possível, manter o ator que interpreta Jó iluminado por fontes de natureza hospitalar. A imagem de um Jó despido e ensanguentado, sob a luz desses olhos cirúrgicos, vai se repetir em diversos outros momentos na peça, atuando como mais um signo visual da doença.

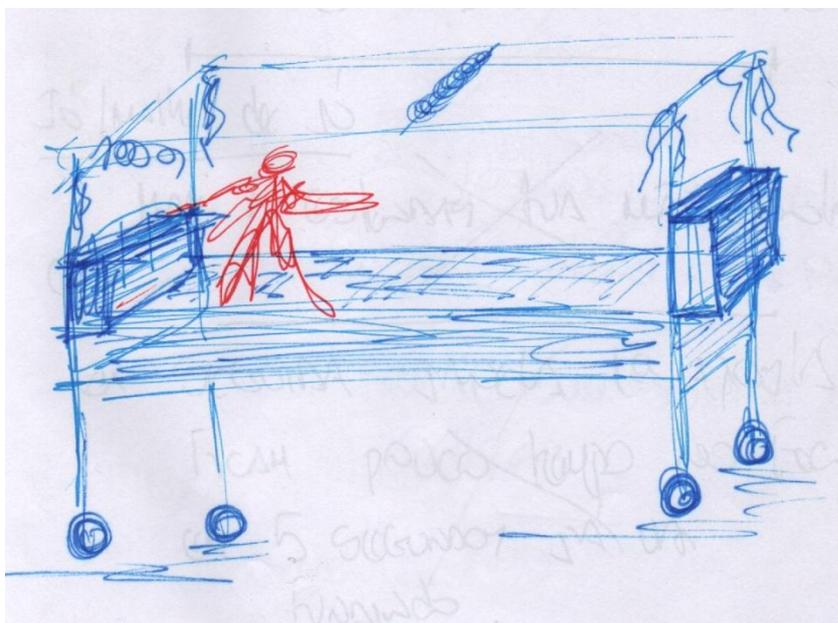
Imagem 27 - Jó doente iluminado por um olho cirúrgico



Fonte: Claudia Calabi.

3.4.2. Negatoscópios

Imagem 28 - Esboço de Guilherme Bonfanti para cama do personagem Jó, com dois negatoscópios acoplados.



Fonte: caderno de processo do iluminador.

Outro tipo de fonte luminosa hospitalar que ganha função cênica na montagem são os chamados negatoscópios. São aparelhos muito comuns em consultórios médicos, utilizados para facilitar a leitura de exames de imagem, como no caso de radiografias. Trata-se de uma luminária muito simples, constituída de uma caixa metálica com uma placa acrílica translúcida e leitosa posicionada em uma de suas faces. Dentro dela normalmente existem lâmpadas fluorescentes brancas,¹² da qual falaremos mais detalhadamente adiante.

Dentro do projeto de iluminação de *O Livro de Jó*, Guilherme fez uso de dois negatoscópios acoplados a uma cama hospitalar. Após o momento em que Jó é acometido pela doença, o público sobe para o segundo andar do hospital, onde encontra o mesmo Jó ensanguentado, pendurado sobre essa cama hospitalar e iluminado por esses dois negatoscópios. Ao fundo, criando uma composição imagética, há uma grande parede revestida de chapas de raio-x, que se relacionam

¹² Modelos atuais desses aparelhos já utilizam fontes LEDS em substituição às lâmpadas fluorescentes. No entanto, na época de realização do espetáculo essa tecnologia ainda não estava disponível.

diretamente com os aparelhos luminosos. Todo o primeiro encontro de Jó com seus amigos ocorrerá neste ambiente, estando a personagem a maior parte do tempo sobre a cama e iluminada pelos negatoscópios.

Imagem 29 - Negatoscópio para radiografias.



Fonte: CLINRIO.

Do ponto de vista técnico, a cama precisou passar por uma série de adaptações, não só do ponto de vista da iluminação, para que pudesse ser utilizada cenicamente. Conforme Guilherme relata:

A cama ela é trabalhada para que a gente possa fazer algumas coisas nela. O pau-de-arara, o ator sobe em um dado momento em cima. Eu tenho que colocar minha luz aqui. Ela tem que ter rodinha porque ela se movimenta. Aqui está ela montada. A caixa de luz. A outra caixa de luz. O fio rabo de porco está aqui esticado. Ele permitia uma movimentação. Esse fio a gente levava para todos os lugares porque a gente sabia que não iria encontrar.

(BONFANTI, 2020)

Assim como com o uso dos olhos cirúrgicos, o uso dos negatoscópios deu-se a partir das experimentações realizadas ao longo dos ensaios, pela iluminação. Essa relação entre o processo de adoecimento do personagem Jó com a natureza das fontes que o iluminam não estava dada. Pelo contrário, foi uma descoberta construída em cena, e a partir da materialidade da cena com o espaço e com as fontes luminosas disponíveis para iluminá-la.

Imagem 30 - Jó sobre a cama hospitalar iluminada por negatoscópios.



Fonte: Edouard Fraipont.

Imagem 31 - Cama hospitalar adaptada para o espetáculo.

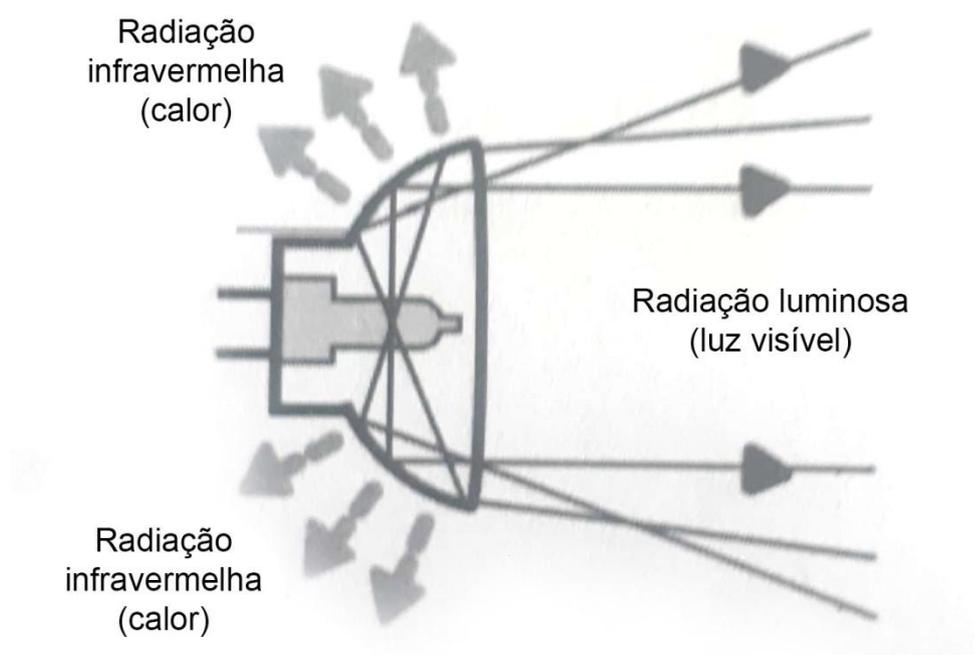


Fonte: Henrique Mariano.

3.4.3. Lâmpadas dicróicas e luminárias pantográficas

As popularmente chamadas lâmpadas dicróicas são, na realidade, um conjunto óptico composto de uma lâmpada halógena bipino com um espelho dicróico. Este é revestido de um material que reflete a totalidade dos raios de luz visível, mas permite a passagem de raios infravermelhos. Desse modo, aproximadamente dois terços do calor gerado pela lâmpada são irradiados para sua parte posterior, enquanto somente o terço restante é direcionado para frente junto com a luz gerada.

Imagem 32 - Funcionamento da lâmpada dicróica



FONTE: SIRLIN, 2005, p. 146.

Essa tecnologia foi inicialmente desenvolvida com o objetivo de iluminar objetos sensíveis ao calor. No entanto, essas lâmpadas “viraram uma verdadeira coqueluche no início da década de 90. Passou-se a utilizá-las para qualquer tipo de iluminação, desde vitrines, onde eram normalmente indicadas, passando por iluminação de geral dos mais diversos ambientes” (SILVA, 2004, p. 28). Seu uso, em projetos de luz arquitetônicos, é muito associado à produção de luzes pontuais, de destaque, visto que seu conjunto de espelhos projeta a luz em uma única direção, produzindo um feixe luminoso fechado.

Imagem 33 - Lâmpada Halogena Dicroica



Fonte: OSRAM.

Dentro do projeto de iluminação do espetáculo, essas lâmpadas foram um recurso importante por conta de seu tamanho reduzido e de sua luz focada e direcional. Seu uso já havia sido empregado anteriormente, de forma pontual, em *O Paraíso Perdido*, no entanto era agora parte substancial do projeto de iluminação como um todo, sendo utilizada de forma mais recorrente. As lâmpadas podiam ser instaladas em cantos do espaço, no teto ou ficar escondidas por objetos cenográficos. Facilmente passavam despercebidas pelo público, enquanto estivessem apagadas. Para torná-las ainda mais discretas, Guilherme as envolvia em *cinefoil*¹³ branco, mesma cor das paredes do espaço. Seu uso auxiliava também para deixar os focos mais fechados e disformes, fazendo com que a mancha de luz produzida não tivesse o formato de um círculo tão definido.

¹³ *Cinefoil*: folha metálica muito fina e dobrável, normalmente pintada de preto ou branco. Permite bloquear porções de luz indesejadas saindo de refletores ou outras fontes luminosas.

Imagem 34 - Jó em frente a uma Janela com o rosto iluminado por uma lâmpada escondida



Fonte: Henrique Mariano.

Apesar de não terem uma relação direta com o universo hospitalar, as lâmpadas dicróicas passam despercebidas, pois o material “é branco, é pequenininho, discreto”, como o próprio iluminador descreve.

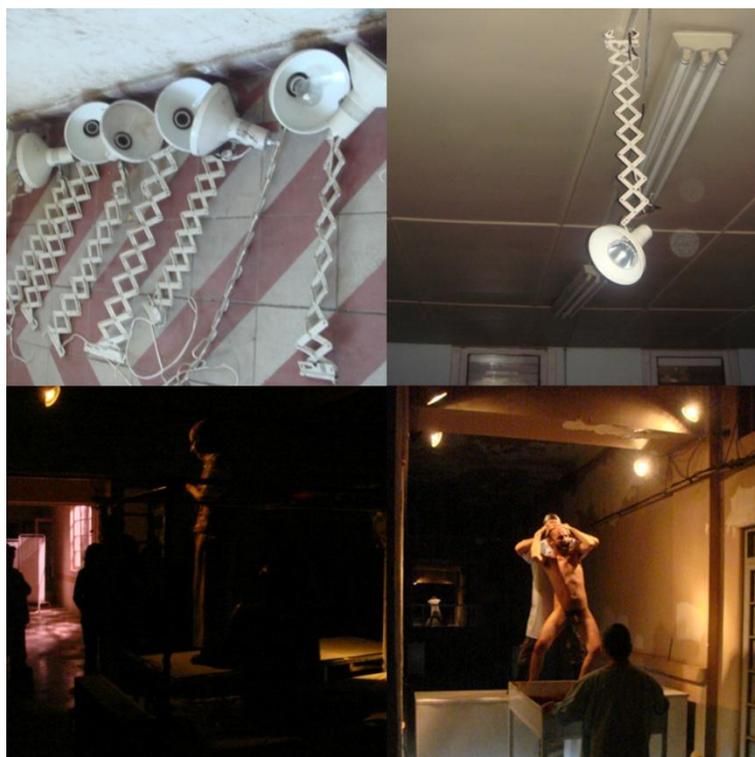
Na imagem acima, vemos o ator Roberto Audio interpretando o personagem Jó, de pé sobre uma bancada e em frente a uma janela iluminada por fora. A luminosidade advinda da janela invade o espaço e silhueta seu corpo. No entanto, a luz que incide sobre seu rosto não provém da mesma fonte. Para que o público possa ver o rosto do ator durante a cena, Guilherme colocou uma pequena lâmpada apontada para ele, discretamente escondida entre os objetos cenográficos do espaço. Deste modo, enquanto a luz da janela cria uma imagem carregada de significado para a cena, a luz que incide sobre seu rosto cumpre uma função de visibilidade, sem interferir na composição visual do hospital.

No entanto, conforme o iluminador relata em entrevista, a presença da dicróica era uma necessidade para resolução de algumas luzes do espetáculo, mas não atendia completamente seus impulsos criativos. Ao contrário, provocavam-lhe um incômodo, pois, no seu ponto de vista, seria um elemento que, mesmo discreto,

ainda estava às vistas do público em algumas cenas. Em sua visão, esse elemento enfraqueceria o conceito criado para a luz, de utilização de fontes hospitalares. Segundo ele, é somente “no Chile, no final da carreira do espetáculo, que eu descobro uma luminária que é um pantográfico. Uma luminária que é daquele hospital... E aí eu uso isso para de vez tirar a dicroica” (entrevista disponível no apêndice).

Do ponto de vista de Guilherme, o projeto só se concluiu mesmo nesse momento, muito tempo depois da estreia do espetáculo, após a realização de diversas temporadas e apresentações. Para Guilherme “a luz foi se fechar no Chile, no final da temporada do Jó. Eu fui percebendo algumas coisas que não eram interessantes no projeto e eu fui radicalizando” (BONFANTI, 2020). Sua fala revela como havia uma busca por uma suposta radicalidade conceitual. O uso das lâmpadas dicroicas, por mais que resolvessem a cena, e muito provavelmente passassem despercebidas pelo público, não atendiam uma lógica interna que ele havia construído para o projeto. Este, do ponto de vista do iluminador, só se concluiu quando seu impulso criativo foi atendido.

Imagem 35 – Luminárias pantográficas utilizadas na montagem no Chile.



Fonte: Henrique Mariano.

3.5. Continuidade e renovação: a fumaça

O processo criativo da iluminação nos ensaios d'*O Livro de Jó* dentro do hospital Humberto I gerou uma história quase anedótica, contada diversas vezes por Guilherme Bonfanti em sala de aula, sobre a necessidade de renovação artística e dos possíveis problemas na utilização de formas – e fórmulas – prontas.

Ao iniciar a experimentação dentro do espaço hospitalar, no primeiro ensaio para passar o espetáculo, Guilherme fez uso de um elemento muito forte da iluminação do trabalho anterior, fundamental para sua identidade visual: a fumaça cênica. O iluminador descreve o ocorrido:

GB Primeiro ensaio eu encho o hospital de fumaça. Aqui, eu estou na lógica do facho, da beleza, da luz aparecendo. E aí o Tó (Antônio Araújo) vira para mim e fala “Não Guilherme, as pessoas tem que ver o hospital, elas têm que entender que estão em um hospital, essa história é contada dentro de um hospital”. Aí se elimina a fumaça, um artifício.

(Entrevista disponível no apêndice)

A fumaça cênica é um recurso muito utilizado por iluminadores e iluminadoras. Sua presença no ambiente permite fazer com que os fachos de luz produzidos pelos refletores se tornem visíveis, como pudemos observar no capítulo anterior. É um recurso de grande apelo e impacto visual, além de tornar a luz mais presente e o desenho de iluminação mais evidente.

No processo de construção do espetáculo *O Livro de Jó*, o iluminador fez uso daquilo que já conhecia, um recurso que sabia que “funcionava”, a partir de sua experiência prática em *O Paraíso Perdido*. Contudo, a direção estava em busca de construir outra relação entre a obra e o espaço. Já não havia lugar para o ambiente enevoado e denso produzido pela utilização da fumaça. Aqui, a relação almejada era oposta, buscando revelar ao máximo o espaço. Como o próprio diretor narra, essa

[...] relação direta e sem mediações, tanto com os atores quanto com o lugar e os objetos de cena, provocou, por exemplo, uma longa negociação entre diretor e iluminador (Guilherme Bonfanti) para que este último não se utilizasse do recurso de fumaça no espetáculo. Por mais que tal recurso, além de “esculpir” a luz, ajudasse na criação de uma atmosfera mais

concentrada, ele acabaria por esconder, maquiar e poetizar a crueza hospitalar.

(SILVA, 2008, p. 99)

O que antes criava perda de referencial, ajudava a esconder o aparato técnico e criava a atmosfera onírica e religiosa almejada, agora tornava-se um impedimento para a construção da relação do público com o espaço. Relação que necessitava de aproximação, visibilidade. Era necessário que o público conseguisse ver o hospital nos seus mínimos detalhes.

É preciso levar em consideração que esse conflito é parte constitutiva do processo de criação artística, que está sempre em movimento. É como tirar uma fotografia de uma pessoa andando. A foto nos permite ver somente um passo da caminhada, como um único frame de uma película cinematográfica. Esse passo é somente uma parte, outros passos foram dados antes, outros serão dados depois.

A criação não ocorre de forma linear, a partir de uma sequência de ações assertivas. Pelo contrário, são as tentativas de construção da obra permeadas por erros e acertos. “É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso” (SALLES, 2013, p. 35).

Diante do processo criativo, não existe julgamento daquilo que cotidianamente percebemos como erro. A utilização da fumaça foi uma tentativa de Bonfanti de execução de sua obra. Essa tentativa possibilitou o confronto de ideias, entre direção e iluminação, na busca daqueles elementos que melhor trabalhariam a favor dos conceitos que estavam em construção.

Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. [...] Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio a continuidade – geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador.

(SALLES, 2017, p. 133)

Quando o espetáculo estreou, o uso da fumaça permaneceu somente em um momento específico, na cena final. Após seu encontro com Eliú, Jó se reconcilia com Deus, abre a porta da sala cirúrgica e sai. Quando ele abre a porta, uma luz

intensa e uma grande quantidade de fumaça, vindas do corredor, invadem a sala. Ao caminhar para fora, cria-se a impressão de que Jó desaparece em meio a fumaça branca.

Após o entendimento entre direção e iluminação sobre o problemático uso da fumaça no espetáculo, Guilherme seguiu em busca de opções, mesmo após a estreia, de outros recursos que pudessem ser utilizados nessa cena.

GB E a fumaça na saída do Jó, tinham duas coisas. Um artifício que cria uma cena esteticamente bonita dele sumindo na luz. Não é cinema, portanto eu não consigo fazer aquela passagem dele para luz naquele lugar, naquela distância. [...] E a ideia é que ele fosse desaparecendo. Então fumaça entra ali como um apelo estético. Muito bem casado, muito bem explicado, muito bem justificado. Mas eu brinco chamando de “*Ghost*”. [...] Então... mas aí o que aconteceu na Dinamarca? Eu descobri os HMIs de 5.000 com *shutter*, eletrônico, que tem uma luz tão intensa, tão intensa, que você não consegue olhar. [...] Então a hora em que abre a porta, que acende aquele negócio, que aquela luz invade. O Matheus dá dois passos e eu dou o blecaute. Porque ele não pode se aproximar da luz, porque ela queima. E a plateia não consegue olhar para aquilo. Então ele está indo para a luz de qualquer maneira, mas não tem a fumaça, não tem aquele invólucro noventista.

(Entrevista disponível no apêndice)

Assim como no caso das lâmpadas dicróicas, o uso da fumaça foi substituído por outro elemento que fosse mais condizente com as premissas internas estabelecidas para o trabalho: o uso de refletores equipados com lâmpadas HMI, muito utilizados no cinema. Este recurso produzia uma luz tão intensa que era possível criar o mesmo efeito sem o recurso da fumaça. Mesmo que ela funcionasse, e fosse condizente com aquele momento específico, Guilherme seguiu buscando outra solução que atendesse os parâmetros estabelecidos entre ele e o diretor Antônio Araújo. Este comenta como é inerente ao processo que surjam embates e discordâncias internas, que vão sendo debatidas e acordadas entre os integrantes do grupo.

AA [...] nosso caso folclórico clássico é o do final do *Jó*, com o uso da fumaça. Que era uma questão, assim, por que a fumaça não funciona ali? A fumaça funciona em muitas situações, mas por que não ali? Ela era um

problema. Aí você vai discutindo isso. Na verdade, essa foi uma conversa de meses. E da própria temporada, esse problema só foi ser resolvido muito tempo depois. Mas eu acho que tem uma coisa do Guilherme propor alguma coisa, e a partir daquilo que ele propõe, eu consigo aí estabelecer um diálogo com ele e poder apontar “isso é super bacana, tem tudo a ver”, ou “isso não está rolando, isso é problemático”.

(Entrevista disponível no apêndice)

Assim, este momento do processo da iluminação d’*O Livro de Jó* é significativamente revelador da natureza do diálogo entre a direção e a iluminação neste projeto teatral. A partir de proposições materiais, as trocas de ideias e o debate de pontos de vista se estabelecem.

Imagem 36- Cena final do espetáculo, registrada durante ensaio, sem a presença da fumaça



Fonte: Claudia Calabi

3.6. Revelar e esconder

Em *O Livro de Jó* o processo criativo da iluminação se afasta de algumas questões estéticas elaboradas no espetáculo anterior – como a utilização da fumaça

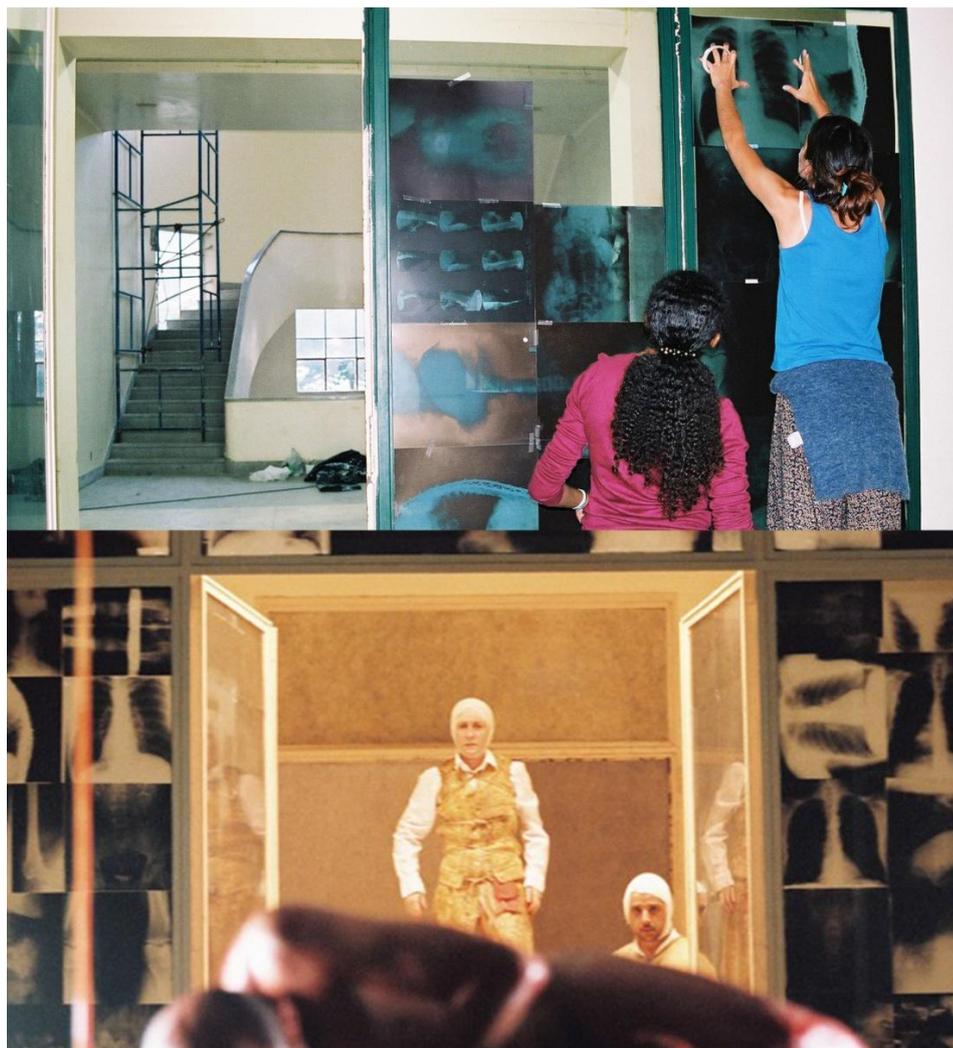
– e radicaliza a utilização de fontes luminosas não pertencentes ao escopo dos equipamentos teatrais convencionais. No entanto, permanecem aprendizados construídos a partir da lida com o espaço da igreja. A luz segue sendo importante elemento cênico na condução do público pelo espaço. Seu acender e pagar não só orienta para onde se deve olhar, mas conduz os espectadores revelando cômodos e ambientes, permitindo que avancem na itinerância do espetáculo.

O princípio de esconder as estruturas técnicas da iluminação segue sendo utilizado. Todos os equipamentos de natureza teatral – refletores convencionais, cabeamentos de eletricidade, estruturas de fixação de fontes luminosas, o console de iluminação, o operador de iluminação – deveriam estar fora do campo de visão dos espectadores. Observamos novamente aqui que Guilherme estava em busca de impedir que a presença desses equipamentos no campo visual do espectador pudesse interferir na experiência sensível e concreta com o espaço hospitalar.

Todavia, neste espetáculo esse procedimento segue sem o auxílio do recurso da fumaça e em um ambiente de proporções muito menores, quando comparado aos amplos salões das igrejas. Portas, parapeitos, janelas, painéis, móveis hospitalares foram elementos da arquitetura e/ou pertencentes a aquele ambiente que foram explorados como meios para ocultar essas fontes luminosas.

Nesse processo, é significativa a parceria entre Guilherme e o cenógrafo Marcos Pedroso, que assina a ambientação cenográfica do espetáculo. Além do uso de móveis e objetos hospitalares pela cenografia, que dialogavam diretamente com as luminárias utilizadas em cena, Pedroso fez uso de materiais translúcidos, turvos ou espelhados aplicados sobre vidros, janelas, painéis etc. que permitiam serem iluminados por diferentes ângulos, alterando a percepção destes materiais. Um exemplo que já citamos aqui anteriormente, e que faz uso deste procedimento, é uma porta de vidro repleta de chapas de raio-x, presente no espaço da cama hospitalar de Jó. Guilherme trabalha com esse elemento cenográfico iluminando-o por trás e pela frente. Ao jogar com a forma como o material é iluminado, assim como sua intensidade, o iluminador cria diferentes leituras e composições visuais da personagem com a cena.

Imagem 37 - Instalação das chapas de raio-x na vidraça e elemento cenográfico no espetáculo



Fonte: Claudia Calabi.

Outro elemento arquitetônico que ganhou particular destaque nesse processo de ocultar os refletores teatrais foram as janelas do edifício. Assim como na igreja em *O Paraíso Perdido*, onde os vitrais iluminados por fora eram um elemento da presença do divino, no hospital de *O Livro de Jó* a luz que entrava por algumas janelas, em determinados momentos do espetáculo, cumpre a mesma função. As Janelas do edifício foram todas cobertas por Marcos Pedroso com TNT (tecido-não-tecido) branco, buscando eliminar a paisagem exterior e concentrar a atenção do público para o interior do hospital. Quando iluminadas por fora, criavam um grande rebatedor difuso.

Após a primeira cena na cama hospitalar com os negatoscópios, onde ocorre o diálogo entre Elifaz e Jó, este se levanta da cama e caminha até uma grande janela. Ali ele conversa com Deus, pedindo pela morte que interromperia seu

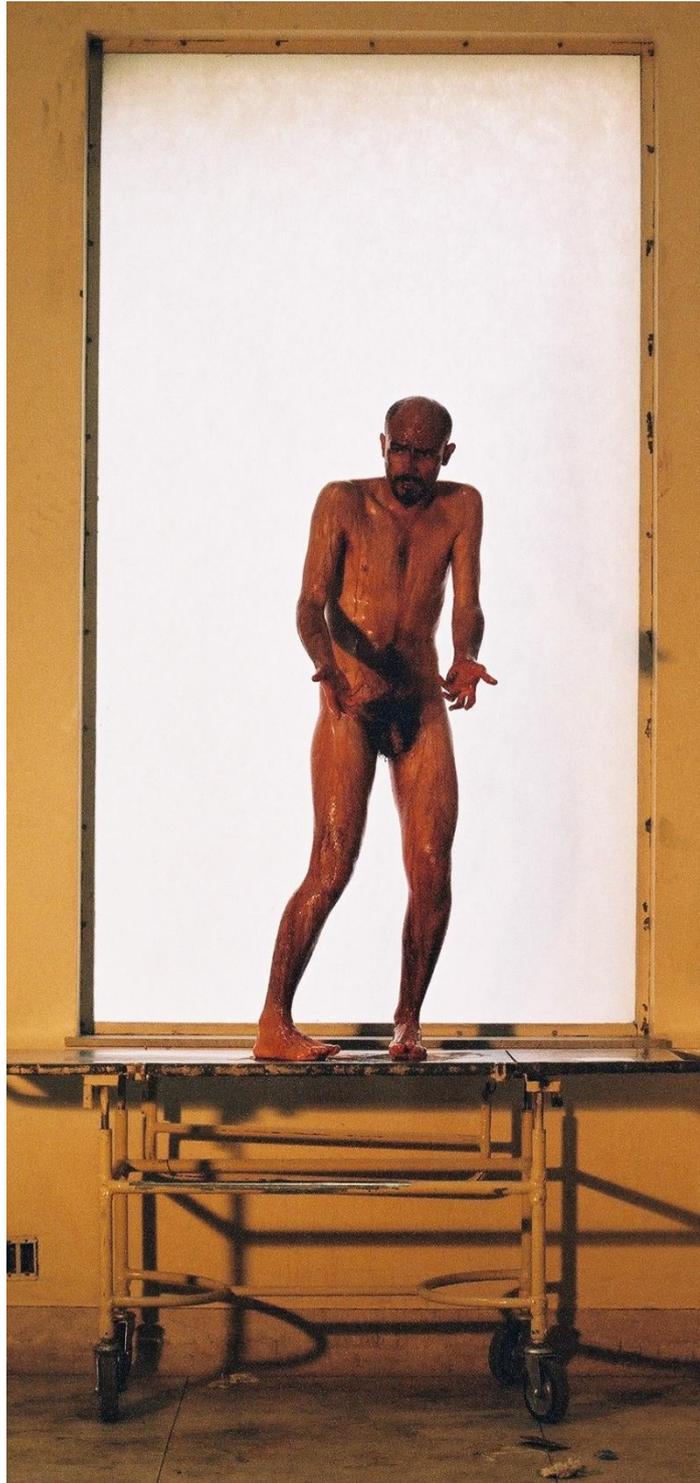
sofrimento e questionando quais seriam os propósitos das desgraças que o abatem. A luz que entra pela janela é associada à presença do divino, signo que se repetirá em outros momentos do espetáculo em que Jó busca diálogo com Deus.

Ah, se o Senhor me concedesse o que espero
Se se dignasse esmagar-me.
Se soltasse a mão que me ampara
E como eu quero,
Me deixasse cair na morte,
Seria melhor sorte que essa tortura.
Vê! De novo meu corpo se cobre de chagas,
Vermes, pústulas.
A pele avermelha, incha, rompe e sutura.
Dentro de mim consumes meus rins,
Meus dedos definham como sombras.
Meus ossos são consumidos
Pela febre.
Que a morte fosse minha cura!
Que forças me sobram para resistir?
Que destino espero para ter paciência?
Olha atentamente:
Minha vida é um sopro
E meus olhos não voltarão
A ver a felicidade.
Por isso não calo minha língua!
Deixa-me, pois meus dias são brisa,
Breve chama.
Que é a espécie humana
Para que te ocupes dela,
Para que a inspeciones cada manhã
A examines a cada momento?
Por que não afasta os olhos de mim
E me deixa respirar um segundo
Na paz entre meus tormentos
Até que eu tenha engolido a saliva?
Meu Deus,
Se eu pequei,
Se eu pequei que mal te fiz com isso,
Sentinela de homens?

Por que me tomas como alvo?
Como prato de tua fome?
Por que não perdoas meu delito,
Não deixas passar minha culpa,
Não volves teus olhos ao meu olhas aflito?

(Trecho do espetáculo O Livro de Jó)

Imagem 38 - Jó conversa com Deus diante de uma janela iluminada por trás.



Fonte: Claudia Calabi.

Ainda sobre as formas com que Guilherme oculta as fontes luminosas teatrais, há uma passagem do espetáculo interessante de ser analisada. Em determinado momento, Jó se retira do cômodo em que está e avança por um longo

corredor do hospital, seguido por Elifaz, Baldad, Sofar e o público. O corredor é atravessado por uma passarela de macas. Enquanto o público está de pé, posicionado ao longo da passarela, no nível do chão, o elenco anda sobre as macas, em um nível mais elevado. Neste ponto de sua trajetória, após ser afligido pela peste, Jó passa a questionar os motivos de seu sofrimento e as vontades de Deus. Seus amigos o repreendem, afirmando que não deve questionar, mas sim aceitar sua condição. Jó não aceita, e exige silêncio. Nesse momento, as lâmpadas fluorescentes tubulares que estavam iluminando o ambiente se apagam, ao mesmo tempo em que uma série de refletores escondidos sob os móveis hospitalares se acende. O espaço muda completamente para o texto de Jó. A luz sai de baixo das macas, iluminando o ambiente, sem que seja possível ver os refletores que a produzem. Uma segunda luz direta vinda de um corredor lateral ilumina Jó, colocando sua figura em destaque. Jó diz:

Agora sou eu quem fala.
Venha o que vier,
Ele pode me matar
Mas não tenho outra esperança,
A não ser defender diante d'Ele meu caminho.
Silêncio.
Deus, quantos são meus pecados
E minhas culpas?
Quais foram as provas dos meus delitos?
Responde a meu grito
Com tua própria voz!
Segui no teu caminho sem me desviar
Guardei no peito as palavras da tua boca.
Mas o apelo a ti não me respondes!
Insisto e não te importas comigo!
Não me deixe perguntar
Se não te vejo,
Porque sou cego
Ou se de fato aqui não estás!

(Trecho do espetáculo *O Livro de Jó*)

Imagem 39 - Monólogo de Jó, iluminado por refletores escondidos.



Fonte: Cláudia Calabi.

Na imagem abaixo, podemos ver como os refletores foram posicionados no chão, com seu cabeamento elétrico transpassado junto à parede. Depois, os mesmos foram fixados na parte de baixo das macas hospitalares posicionadas pela

cenografia, para que somente sua luminosidade interferisse no ambiente. Deste modo, a aparência física dos refletores permanecia escondida das vistas do público.

Imagem 40 - À esquerda, refletores posicionados no chão durante montagem de luz em Moscou. À direita, cena com os refletores acessos, ocultos sob macas hospitalares, no Hospital Humberto I.



Fonte: Acervo do Grupo (esq) e Claudia Calabi (dir).

3.6.1. O operador de Iluminação

Outro elemento de grande importância para a realização do espetáculo, mas que não deveria estar visível para o público, era o operador de iluminação. Em *O Paraíso Perdido*, o espetáculo acontecia dentro de uma igreja, de modo que a pessoa que operava a luz ficava escondida no mezanino do edifício. Por mais que o técnico perdesse parte da visibilidade de algumas cenas, ainda assim conseguia ver e estar em contato com boa parte do espetáculo. No hospital, era preciso considerar que os corredores estreitos e a utilização de três andares distintos produziam significativos novos desafios a ser enfrentados. Novamente aqui percebemos os

desafios da realização de um trabalho em espaços *site specific*. Em uma caixa cênica convencional, normalmente já existe um espaço designado para tal função, a cabine de operação, onde o operador de luz não está visível para o público, mas de onde ele possui boa visibilidade da cena.

Em seu relato, disponível na entrevista (apêndice), o iluminador Marcos Franja, que foi operador das primeiras temporadas do espetáculo, conta como na

MF [...] montagem aqui em São Paulo, optou-se em usar uma mesa por andar. O espetáculo começava no térreo, ia para o primeiro e terminava no último andar onde tinha a Teofania, que era a sala cirúrgica. Em cada andar o processo foi mais ou menos o mesmo. A gente foi assistindo as cenas e já tentando mapear onde poderiam ser os locais prováveis para gente ir montando nossas bases.

(Entrevista disponível no apêndice)

Além da dificuldade técnica para definir onde o console de operação de iluminação poderia ficar, havia de se considerar como o operador de iluminação faria para estar em contato com as cenas. Diante do fato de que muitas cenas aconteciam em espaços pequenos, com o público muito próximo dos atores, não ser visto pelo público significava ter grandes dificuldades para poder ver a cena.

FT [...] E o operador escondido? O operador está sempre escondido e ele opera pelo som?

GB No caso do *Paraíso*, o operador tinha uma certa visibilidade. No caso do *Jó*, o Franja, que foi quem mais fez, era impressionante a qualidade que ele tinha de operação, a precisão e o quanto ele enxergava ou não. Ele enxergava 20% da peça.

FT Então era o quê? Áudio? Ouvindo?

GB Ele via por frestas. Então ele, numa fresta, ele via que o Matheus passava. Ele sabia quantos passos o Matheus daria para chegar na cama, para ele ligar a cama. O Mateus era preciso e ele era preciso. Mas o que aconteceu para isso ser construído, né? Porque isso foi construído. A gente ensaiou durante um tempo com ele vendo. A mesa tinha uma rodinha, uma mesinha. Passava um tempo, eu distanciei ele alguns metros da cena. Aí ele ia operando. Passava um tempo, eu distanciei um pouco mais, até que eu escondi ele completamente. Então ele foi construindo essa distância da cena. E ele ia memorizando tudo aquilo que ele via, ele sabia que a Mariana ia falar tal coisa, ia caminhar para tal lugar, tinha uma sintonia dele com a

cena que era muito forte. Mas isso foi construído a partir da visão e da memória que ele tinha da cena.

(Entrevista disponível no apêndice)

O relato de Guilherme revela como, diante da dificuldade técnica de operação deste espetáculo, a presença do operador de luz nos ensaios, com o projeto de iluminação montado, foi de grande importância para a precisão dos movimentos de iluminação. Ao ir afastando gradualmente o operador da cena, permitiu-se que este fosse assimilando o jogo e os tempos cênicos dos atores. Como descreve Franja:

MF Essa era a generosidade do elenco. De eles irem repetindo a cena para mim, para eu ir sentindo a cena. Tinha um movimento de luz que eu fazia por ver o Serginho passando por uma fresta. Então eu sabia que se ele estava passando pela fresta, dali tantos segundo ele iria abrir uma porta, e tinha uma luz atrás dessa porta. Então eu tive que ir descobrindo onde estavam essas deixas, dos movimentos.

(Entrevista disponível no apêndice)

É importante ressaltar como a necessidade de que a operação fosse precisa não dizia respeito somente a uma busca de qualidade. Deve-se levar em consideração que a luz não só iluminava as cenas e o elenco, como o público e o espaço como um todo, que estava constantemente em movimento. Um erro de operação na luz poderia fazer com que o delicado jogo de condução visual – e física – do público pelo espaço fosse prejudicado. O trabalho do iluminador não reside somente no posicionamento dos refletores e escolha das fontes luminosas, mas na articulação dessas fontes com o movimento da cena, a partir de quando e em que velocidade elas acendem e apagam.

Dentro da lógica do espetáculo, a operação de luz tinha uma importância fundamental. Como já vimos, todos os elementos da luz que visualmente remetesse à natureza teatral do acontecimento cênico foram omitidos da vista do público. No entanto, a lógica da luz, no seu acender e pagar, conduzindo o olhar, dialogando com a cena, construindo a cena, era fortemente permeada por uma lógica de construção teatral, cênica. A precisão com que os elementos da luz acendiam e apagavam, sem que o público visse a ação humana do operador de luz, provocava e intensificava a sensação vertiginosa e visceral almejada pela direção.

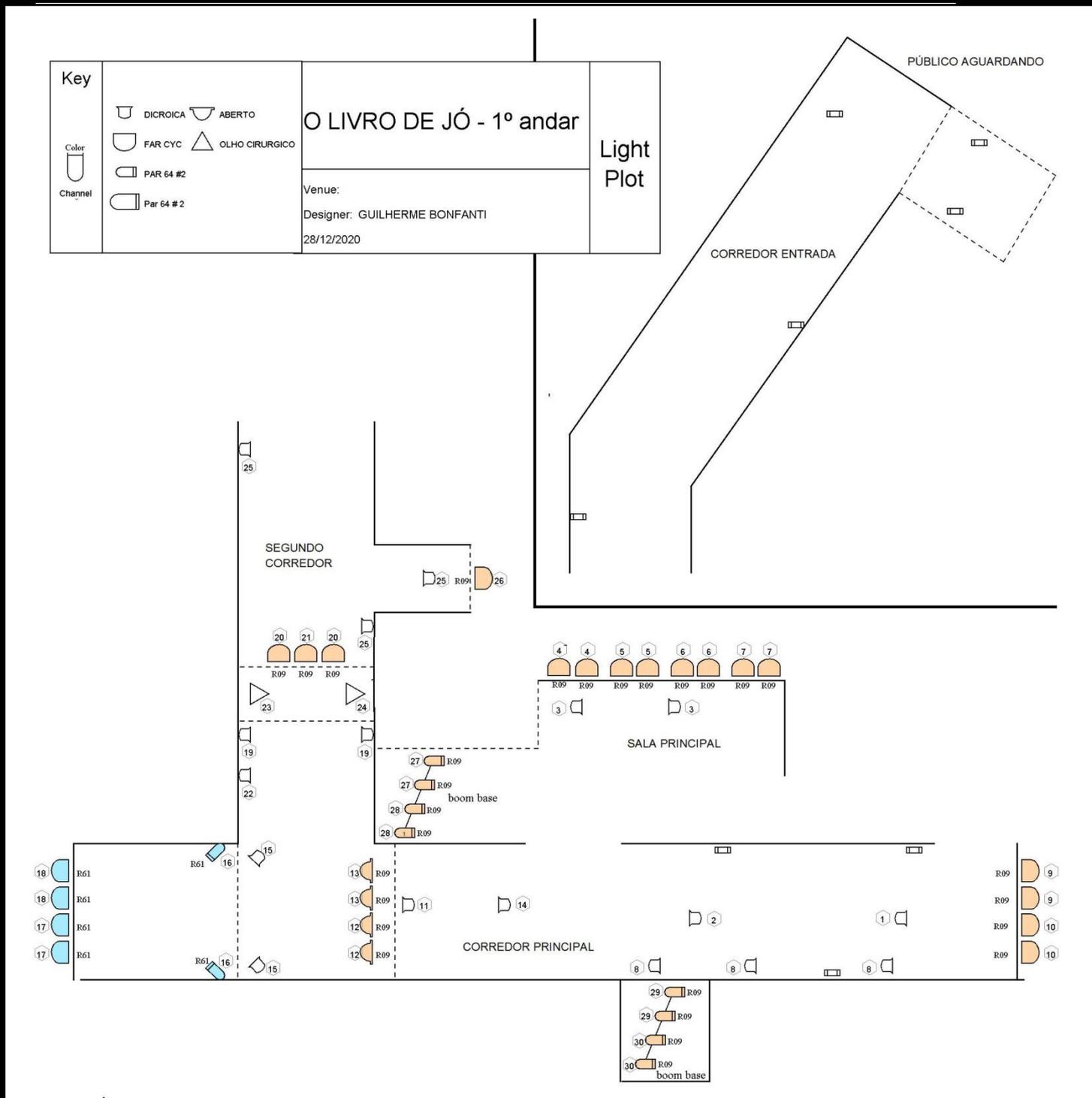
3.6.2. A planta e o roteiro de iluminação

Reproduzimos abaixo as plantas de iluminação de uma das montagens do espetáculo. Apesar de não ser possível identificar exatamente a qual espaço se refere – essa informação sobre o documento se perdeu – a estrutura base do espetáculo está presente, dividida ao longo de três andares de um edifício hospitalar. A estrutura base dos deslocamentos pelo espaço se iniciava no primeiro andar e terminava no terceiro, apresentando um movimento de subida. Os vãos abertos das escadarias eram utilizados para gerar relações entre os andares. Por vezes o público era requisitado a olhar para cima ou para baixo, quando cenas aconteciam em andares diferentes daquele onde o público estava.

Do ponto de vista da história narrada no espetáculo, no primeiro andar (primeira planta) o público acompanha a primeira aposta entre Deus e o Diabo, a apresentação de Jó e sua Mulher, o momento em que perdem seus filhos, a consequente revolta da Mulher de Jó, a segunda aposta entre Deus e o Diabo e o adoecimento de Jó. No segundo andar (segunda planta), acontece todo o encontro de um Jó adoecido com seus amigos Elifaz, Baldad e Sofar, o conflito entre eles, a cena da procissão e o momento em que os três amigos deixam Jó sozinho. No terceiro andar (terceira planta) acontece o encontro de Jó com Eliú, e a finalização do espetáculo.

Entre os documentos preservados por Guilherme Bonfanti, está a cópia do roteiro original de operação. Reproduzimos também, a seguir, as folhas referentes ao primeiro andar do edifício. As folhas do documento foram presas com fita adesiva em três blocos separados, referentes a cada andar do espetáculo. Desse modo, podemos presumir que, quando o operador subia de um andar para o outro, não carregava consigo o roteiro, mas já o deixava ao lado na mesa de operação em seu respectivo andar. O roteiro tem vários sinais de rasura e revelam o processo de modificação das deixas de luz durante os ensaios, e até mesmo após a estreia do espetáculo.

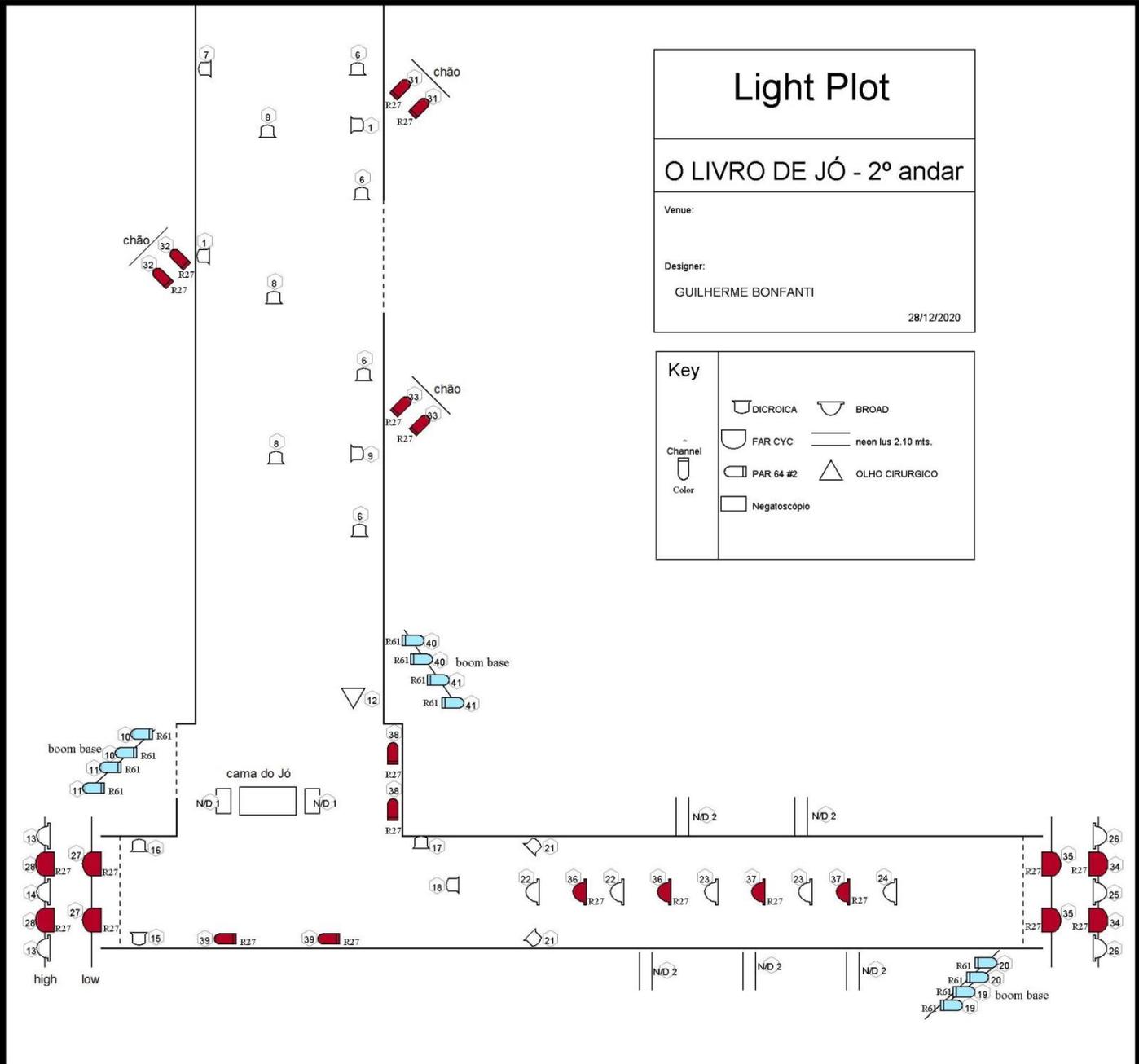
Imagem 41 - Planta de iluminação do primeiro andar do hospital



1	MESTRE	DICROICA	N/C	16	Maternidade	PAR 64 #2	R61
2	CONTRA MESTRE	DICROICA	N/C	16	Maternidade	PAR 64 #2	R61
3	Primeira aposta	DICROICA	N/C	17	Contra Maternidade	FAR CYC	R61
3	Primeira aposta	DICROICA	N/C	17	Contra Maternidade	FAR CYC	R61
4	CAOS	FAR CYC	R09	18	Contra Maternidade	FAR CYC	R61
4	CAOS	FAR CYC	R09	18	Contra Maternidade	FAR CYC	R61
5	CAOS	FAR CYC	R09	19	Segunda aposta	DICROICA	N/C
5	CAOS	FAR CYC	R09	19	Segunda aposta	DICROICA	N/C
6	CAOS	FAR CYC	R09	20	Contra segunda aposta	FAR CYC	R09
6	CAOS	FAR CYC	R09	20	Contra segunda aposta	FAR CYC	R09
7	CAOS	FAR CYC	R09	21	Contra segunda aposta	FAR CYC	R09
7	CAOS	FAR CYC	R09	22	DEUS fala	DICROICA	N/C
8	Entrada JÓ/MATRIARCA	DICROICA	N/C	23	DOENÇAS	OLHO CIRURGICO	N/C
8	Entrada JÓ/MATRIARCA	DICROICA	N/C	24	DOENÇAS	OLHO CIRURGICO	N/C
8	Entrada JÓ/MATRIARCA	DICROICA	N/C	25	Cantores	DICROICA	N/C
9	Janela JÓ	FAR CYC	R09	25	Cantores	DICROICA	N/C
9	Janela JÓ	FAR CYC	R09	25	Cantores	DICROICA	N/C
10	Janela JÓ	FAR CYC	R09	26	Escada	FAR CYC	R09
10	Janela JÓ	FAR CYC	R09	27	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
11	Frente MATRIARCA	DICROICA	N/C	27	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
12	Janela MATRIARCA	BROAD	R09	28	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
12	Janela MATRIARCA	BROAD	R09	28	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
13	Janela MATRIARCA	BROAD	R09	29	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
13	Janela MATRIARCA	BROAD	R09	29	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
14	MATRIARCA briga	DICROICA	N/C	30	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
15	Frente maternidade	DICROICA	N/C	30	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09
15	Frente maternidade	DICROICA	N/C	30	Fresta CAOS	PAR 64 #2	R09

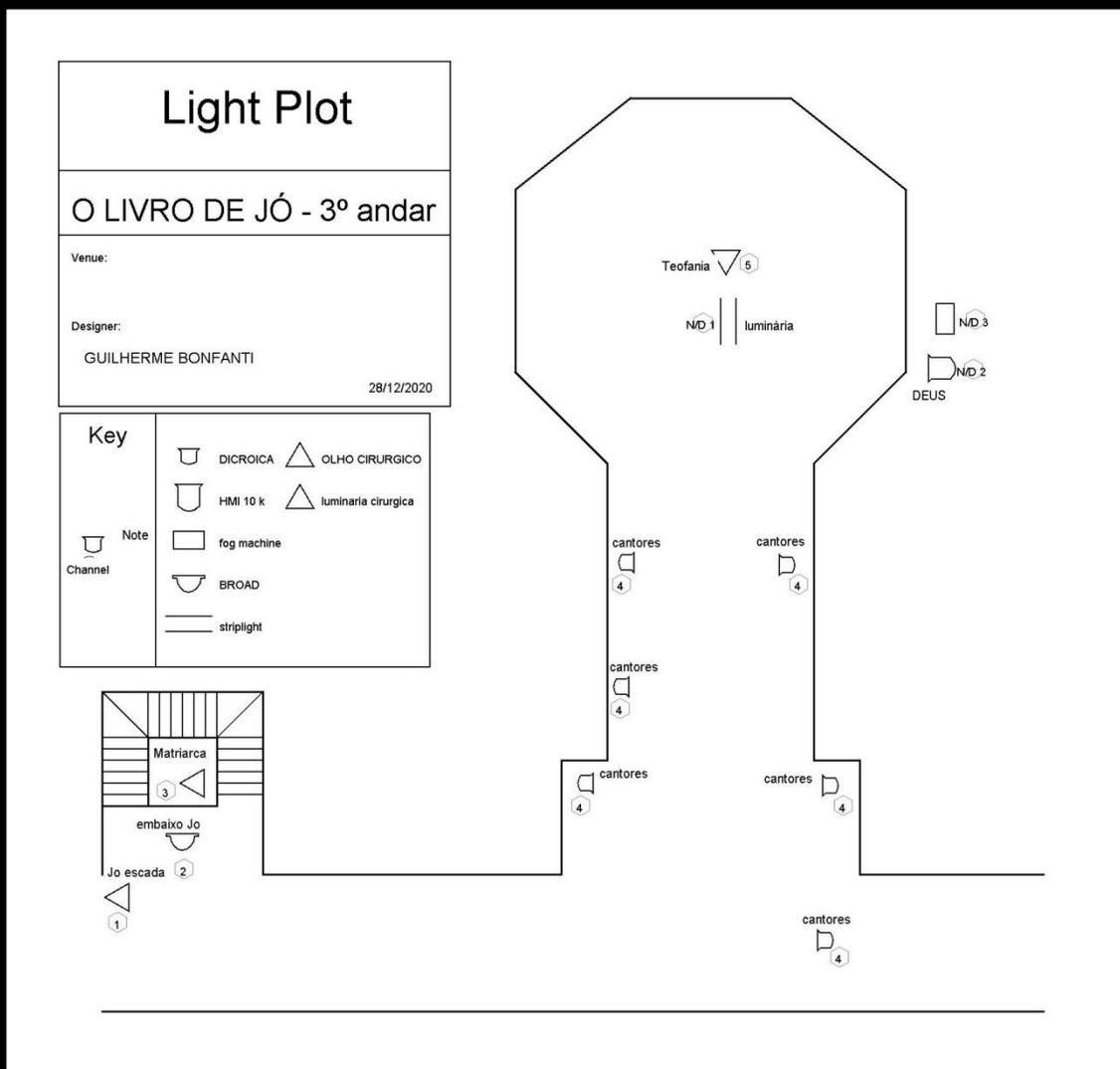
Fonte: acervo do iluminador.

Imagem 42- Planta de iluminação do segundo andar do hospital



1	Cantores	DICROICA	NC
1	Cantores	DICROICA	NC
2	Parede	DICROICA	NC
2	Parede	DICROICA	NC
3	Parede	DICROICA	NC
3	Parede	DICROICA	NC
4	Radiografias Baixo	BROAD	NC
4	Radiografias Baixo	BROAD	NC
5	Radiografias Alto	BROAD	NC
5	Radiografias Alto	BROAD	NC
6	Entrada amigos	DICROICA	NC
6	Entrada amigos	DICROICA	NC
6	Entrada amigos	DICROICA	NC
7	Sofar	DICROICA	NC
8	Caminho	DICROICA	NC
8	Caminho	DICROICA	NC
8	Caminho	DICROICA	NC
9	Sofar	DICROICA	NC
10	Contra janela	PAR 64 #2	R61
10	Contra janela	PAR 64 #2	R61
11	Contra janela	PAR 64 #2	R61
11	Contra janela	PAR 64 #2	R61
12	Frete janela	OLHO CIRURGICO	NC
13	Janela JÓ 2	BROAD	NC
13	Janela JÓ 2	BROAD	NC
14	Janela JÓ 2	BROAD	NC
15	Col JÓ 2	DICROICA	NC
16	Col BALDAD	DICROICA	NC
17	MATRIARCA	DICROICA	NC
18	SOFAR	DICROICA	NC
19	Julgamento	PAR 64 #2	R61
19	Julgamento	PAR 64 #2	R61
20	Julgamento	PAR 64 #2	R61
20	Julgamento	PAR 64 #2	R61
21	MATRIARCA corredor	DICROICA	NC
21	MATRIARCA corredor	DICROICA	NC
22	Macas	BROAD	NC
22	Macas	BROAD	NC
23	Macas	BROAD	NC
23	Macas	BROAD	NC
24	Macas	BROAD	NC
25	Janela macas	BROAD	NC
26	Janela macas	BROAD	NC
26	Janela macas	BROAD	NC

27	Vermelho	FAR CYC	R27
27	Vermelho	FAR CYC	R27
28	Vermelho	FAR CYC	R27
28	Vermelho	FAR CYC	R27
29	Vermelho	FAR CYC	R27
29	Vermelho	FAR CYC	R27
30	Vermelho	PAR 64 #2	R27
30	Vermelho	PAR 64 #2	R27
31	Vermelho	PAR 64 #2	R27
31	Vermelho	PAR 64 #2	R27
32	Vermelho	PAR 64 #2	R27
32	Vermelho	PAR 64 #2	R27
33	Vermelho	PAR 64 #2	R27
33	Vermelho	PAR 64 #2	R27
34	Vermelho	FAR CYC	R27
34	Vermelho	FAR CYC	R27
35	Vermelho	FAR CYC	R27
35	Vermelho	FAR CYC	R27
36	Vermelho macas	BROAD	R27
36	Vermelho macas	BROAD	R27
37	Vermelho macas	BROAD	R27
37	Vermelho macas	BROAD	R27
38	Vermelho	PAR 64 #2	R27
38	Vermelho	PAR 64 #2	R27
39	Vermelho	PAR 64 #2	R27
39	Vermelho	PAR 64 #2	R27
40	MATRIARCA esperanca	PAR 64 #2	R61
40	MATRIARCA esperanca	PAR 64 #2	R61
41	MATRIARCA esperanca	PAR 64 #2	R61
41	MATRIARCA esperanca	PAR 64 #2	R61
ND 1	Cama JÓ	Negatoscópio	NC
ND 1	Cama JÓ	Negatoscópio	NC
ND 2	Corredor de fluorecentes	neon lus 2.10 mts.	NC
ND 2	Corredor de fluorecentes	neon lus 2.10 mts.	NC
ND 2	Corredor de fluorecentes	neon lus 2.10 mts.	NC
ND 2	Corredor de fluorecentes	neon lus 2.10 mts.	NC
ND 2	Corredor de fluorecentes	neon lus 2.10 mts.	NC



Channel: 1			
Type	Color	Use	
OLHO CIRURGICO	N/C	JÓ escada	
Channel: 2			
Type	Color	Use	
BROAD	N/C	Embaixo JÓ	
Channel: 3			
Type	Color	Use	
OLHO CIRURGICO	N/C	MATRIARCA	
Channel: 4			
Type	Color	Use	
DICROICA	N/C	Cantores	
DICROICA		Cantores	
Channel: 5			
Type	Color	Use	
luminaria cirurgica	N/C	Teofania	
Channel: N/D			
Type	Color	Use	
striplight	N/C	Luminária	
Channel: N/D			
Type	Color	Use	
fog machine	N/C	Fumaça	
Channel: N/D			
Type	Color	Use	
HMI 10 k	N/C	DEUS	

Imagem 44 - Roteiro de operação de iluminação do primeiro andar do hospital.

DEIXA	ENTRA	SAI
PORTA ABRE	IML Ab. 180%	SAI
O DESERTO É UMA VASTA NEGAÇÃO (RESUSA NA TAMBOR)		IML
C. MESTRE VAI CHEG. P/ PORTA. MESTRE É JÓII QUE VAI SÓ UMA VEZ DEUS ERRO (E ARRIBA)	MESTRE C. MESTRE	Ab. FUSÃO

DEIXA	ENTRA	SAI
PREPARADOR DO HOSPITAL DE SEU DESEJO		PREPARADOR
É DOS QUE PINTA ERA JÓII DISE. Sobe o Tambor	MESTRE C. MESTRE II	MESTRE C. MESTRE
PORTA ABRE SEGUNDO É MESTRE NA ESTRELA A SUA MÃE CONTRA ELE. KAOS → INICIO brusco	QUARTO E/D. 60%	MESTRE C. MESTRE II
JÓ CHEGOU AO CENTRO	PORTA M 20% →	QUARTO E/D
EM SEGUIDA (9 POSIÇÕES DO TAMBOR)	PORTA M Lent II 70%	

DEIXA	ENTRA	SAI
TIRANDO JÓ DO CENTRO (APÓS JÓ CHEGAR NÃO...) SEGUNDO PASSA O CARRINHO	PORTA L Lento 50%	PORTA M
COMEÇAM A MATAR FILHOS DE JÓ	PORTA L/M → 70% PUXA MESA	BATE VOLTOU
MATRIARCA GRITA NÃO (FIH DA MÚSICA) BATE NO CARRINHO (2 vezes) BRUSCO A SAÍDA ENTRA LENTO	SAÍDA 65% LENTO	PORTA M/L
CARRINHO MATRIARCA APARECE	CT Janela JÓ 100% CT MATRIARCA 60%	SAÍDA
JÓ COMEÇA A FALAR	FR Janela JÓ 90%	

DEIXA	ENTRA	SAI
E OS DIAS DE PROSPERIDADE PROGRAMAR BELECACIO	JANELA MATRIARCA FR./CA 100%	JANELA JÓ FR/CR 40%
MATRIARCA DEUS DEVOLVE MEUS FILHOS	JANELA JÓ 100%	JANELA MATRIARCA 40% FR/CA
JÓ BENDITO SEJA O NOME DE DEUS. "Maldito seja!"	JANELA MATRIARCA 100% brusco	
MATRIARCA FILHOS PRA VOCÊ NÃO SÃO NADA PROGRAMAR DOENÇAS - 50% A MATRIARCA	Bergario INT 60% JAN 50%	JANELA JÓ FR/CA JANELA MATRIARCA FR/CA
	MATRIARCA 30% JAN 30%	

DEIXA	ENTRA	SAI
O Silêncio IMPERA CHEIO DE LEMBRANÇAS DEUS DEVOLVE OS MEUS FILHOS!	Sobe Bergario INT → 80% JAN → 100%	MATRIARCA
JÓ COMEÇA A CANTAR PROGRAMAR JÓ I + JÓ II INT. 100%	CT JÓ MATR 20% DOENÇAS 450% PORTA M → 30%	BERGARIO INT/JAN
WANDER BELE E... CARRINHO MIRIAM PASSA (CARRINHO TROCA DO) O CARRINHO PASSA (WANDER CARRINHO PASSA CARRINHO JÓ)	DOENÇAS 70% CT JAN. JÓ MATR	PORTA M
Abrem ALAS P/ JÓ (± RÁPIDA) MERGULHO NA BANHEIRA	JÓ II CR FR	DOENÇAS FR
Flores malhadas no sangue e DEUS MALHADA DE MURMUR DE MURMUR DE	AMIGOS 90%	JÓ II FR

DEIXA	ENTRA	SAI
MATRIARCA DEUS CAGADOR DE MEUS FILHOS 3 tempos	AMIGOS	JANELA D
MESTRE então, more a murmur ± RÁPIDO ENTÃO A MULHER DE JÓ...	JANELA 100% M	AMIGOS
MESTRE CONSOLE A SUA DOR CONSOLA-LO (2x erro)	JANELA BX	JANELA M
Publico sobiu		JANELA BX

Fonte: acervo do iluminador.



E o quarto Anjo tocou sua trombeta. Uma terça parte do sol foi ferida, e da mesma forma aconteceu com a terça parte da lua e das estrelas. Desse modo se escureceu a terça parte deles. O dia perdeu a terça parte de seu brilho. Aconteceu a mesma coisa com a noite.
(Apocalipse, 8:12)

4. APOCALIPSE 1,11: O PROCESSO DA LUZ OLHA PARA SI MESMO

E o quarto Anjo tocou sua trombeta. Uma terça parte do sol foi ferida, e da mesma forma aconteceu com a terça parte da lua e das estrelas. Desse modo se escureceu a terça parte deles. O dia perdeu a terça parte de seu brilho. Aconteceu a mesma coisa com a noite.

(Apocalipse, 8:12)

4.1. Do Paraíso em direção ao Apocalipse

Após a temporada de *O Livro de Jó*, o grupo passa por um hiato de três anos antes da retomada de seu próximo processo criativo. Os trabalhos que resultariam no espetáculo *Apocalipse 1,11* tiveram início no segundo semestre de 1998, estreando em janeiro de 2000 no Presídio do Hipódromo, no bairro paulistano do Brás. Em cena estavam Joelson Medeiros, Kleber Vallim, Luciana Schwinden, Luis Miranda, Mariana Lima, Miriam Rinaldi, Roberto Audio, Sergio Siviero, Vanderlei Bernardino, e elenco convidado. A direção é de Antônio Araújo e a dramaturgia de Fernando Bonassi. O desenho de luz é de Guilherme Bonfanti, com assistência e operação de Fernanda Carvalho, Luciana Facchini e Claudio Gutierrez.

Diante da proximidade do fim do milênio, a temática do apocalipse bíblico dialogava diretamente com uma “sensação de país muito ruim, o que me remete um pouco ao que a gente está vivendo hoje. Uma certa insatisfação e a percepção de que as coisas estavam absurdas” (ARAÚJO, 2018, p. 208). A teórica Silvia Fernandes aponta como alguns eventos extremamente violentos do período contribuíram para as escolhas temáticas do grupo.

A mobilização para o trabalho aconteceu a partir do testemunho de fatos brutais que, infelizmente, haviam se tornado corriqueiros na sociedade brasileira, ferida pela desigualdade. A crimes hediondos como a morte de um índio pataxó, queimado vivo em Brasília, e o massacre de 111 detentos desarmados no presídio do Carandiru, em São Paulo, vinham se juntar assassinatos que dominavam a paisagem urbana nas últimas décadas do século XX.

(FERNANDES, 2018, p. 106)

Desse modo, as imagens e simbologias presentes no livro bíblico do apocalipse de João operariam como disparadores temáticos de um processo que buscava olhar para uma sociedade brasileira violenta e injusta.

Assim como entre *O Paraíso Perdido* e *O Livro de Jó*, o grupo reavaliou suas relações de trabalho e perspectivas metodológicas. Observar as duas experiências anteriores permitiu ao grupo refazer acordos e repensar dinâmicas de trabalho. Como afirma o diretor:

Em certa medida, ele funcionou como filtro dos procedimentos de ensaio de *O Paraíso Perdido* e *O Livro de Jó*. Talvez, por isso, a unânime percepção grupal de que ele tenha sido o mais equilibrado de todos os processos vividos até então.

(SILVA, 2008, p. 105)

A partir da experiência dos processos anteriores, buscou-se reorganizar os métodos de trabalho, principalmente no que concernem as relações de colaboração na construção dramaturgica. Desse modo, o processo foi dividido em duas etapas, conforme descrito pelo diretor (SILVA, 2008, p. 106). A primeira fase, intitulada “Criação da dramaturgia” (agosto de 1998 a março de 1999), envolveu encontros preparatórios, sequências de *workshops* com as atrizes e atores, intervalos de trabalho do diretor com o dramaturgo, a escritura e avaliação coletiva de duas versões da dramaturgia e terminou com duas leituras dramáticas do texto desenvolvido. Na segunda fase, chamada “Criação do espetáculo” (abril de 1999 a dezembro de 2000) foram realizados ensaios de levantamento do texto, ensaios de ocupação do espaço e ensaios abertos, seguidos da estreia e temporada da peça.

Para além da reorganização da dinâmica do grupo como um todo, esse processo também impõe novos desafios e mudanças metodológicas para o processo criativo da iluminação de Guilherme Bonfanti, dos quais falaremos a seguir.

4.2. Mudanças metodológicas: a iluminação verticalizando seu processo

Neste projeto, a relação de trabalho entre Guilherme Bonfanti e o grupo Teatro da Vertigem se reestrutura. Ao ser questionado sobre o assunto, o iluminador

comenta como, diferentemente dos trabalhos anteriores, passa a estar envolvido de forma mais direta no início das reuniões e atividades referentes ao processo que iria culminar no espetáculo *Apocalipse 1, 11*.

FT Uma pergunta: em que momento você se considera integrante do Teatro da Vertigem?

GB No momento em que a gente começa a se reunir na casa da Miriam (Rinaldi) e eu sou convidado para as reuniões. No *Apocalipse*.

FT Então é aqui que de alguma maneira você começa a entender que “eu sou parte desse grupo”, a minha área tem um... ela começa desde o começo junto com as outras, ou não exatamente desde o começo...

GB Mas ela é parte no processo. Passa a fazer parte do processo.

(Entrevista disponível no apêndice)

Esse aumento na presença durante o projeto vai se refletir nos modos de criação da iluminação dentro do processo como um todo. No espetáculo anterior – *O Livro de Jó* – o iluminador assistiu ensaios da peça mais estruturados, de cenas trabalhadas a partir de uma dramaturgia escrita. Mesmo que esta ainda sofresse modificações ou reescrituras, o que estava vendo já era uma devolutiva do dramaturgo ao trabalho de investigação das e dos atores. Ali, Bonfanti não teve acesso às primeiras experimentações que alimentaram a construção daquela dramaturgia, mas se inseriu no processo em uma etapa em que o texto já estava mais consolidado. No caso de *Apocalipse 1, 11*, ele está presente em sala de ensaio em um momento anterior, na fase de “Criação da dramaturgia”, vendo e acompanhando partes das primeiras investigações do elenco com o tema, como improvisações ou apresentações de workshops, que serviriam de subsídio para alimentar a escrita da dramaturgia.

GB [...] o Tó já tinha trabalhado com os atores e eu sou chamado a cada etapa desse processo de construção dramaturgical para ver o que eles tinham, então eu vou entrando na peça.

FT Você já... no processo anterior você vai chegando para ver e, dando opiniões e etc.

GB Já vou chegando... é, eu não estou vendo como eu vou acompanhar o processo em outros trabalhos depois, eles criando desde o início, levantando possibilidades e tal. Não, eu já vejo uma etapa. Uma etapa X.

FT Mas é mais do que você via antes?

GB Muito mais. Antes eu já via o ensaio da cena... com texto...

FT Entendi. Então você já está vendo partes do processo de criação da cena.

GB Do texto. Não é nem da cena, é do texto.

(Entrevista disponível no apêndice)

Em sua fala, Guilherme ressalta que é nos trabalhos posteriores ao *Apocalipse 1,11* que ele considera que a iluminação se integra totalmente ao processo do coletivo. O diretor Antônio Araújo apresenta, em entrevista, uma visão semelhante. Para ele, é o trabalho seguinte, intitulado *BR-3*, o ponto dessa virada para a presença das áreas criativas – para além da tríade direção-dramaturgia-atuação – estarem totalmente presentes desde o início dos processos.

No entanto, no que concerne especificamente à iluminação, o processo do *Apocalipse 1, 11* já aponta um significativo aumento da inserção dessa área no processo geral do grupo. Não somente no que diz respeito à presença física do iluminador na sala de ensaio, assistindo o processo desde a fase de “Criação da dramaturgia”, mas na experimentação e participação material com recursos de iluminação, propondo diferentes possibilidades de fontes e atmosferas de luz, na fase de “Criação do espetáculo”.

Em *O Paraíso Perdido*, Bonfanti e Bentivegna tiveram aproximadamente vinte dias de trabalho prático. Em *O Livro de Jó* esse período se estendeu para dois meses. Em ambos os casos, a prática de experimentar com a iluminação esteve sempre atrelada à etapa de ocupação do local de apresentação. Neste terceiro trabalho Guilherme ficaria aproximadamente sete meses realizando propostas de iluminação antes da entrada no presídio, totalizando quase um ano de envolvimento prático com o trabalho, do início até a estreia.

No entanto, a reorganização da dinâmica criativa da iluminação não pode ser reduzida a uma mera mudança de cronograma ou presença temporal no processo. Segundo Bonfanti:

GB Então, se você pensar que a gente já tinha uma trajetória construída e já tinha passado por um trabalho altamente intuitivo e aí um outro em que aparecem elementos muito fortes para criação, né, para o processo, e de uma certa forma você vai até... imagina que a prática vai te trazendo um acúmulo de experiência e isso vai se transformando em conhecimento, né.

Então eu tinha um conhecimento, finalmente. Do trabalho... O que era o trabalho? Nessa questão do espaço, luminárias, pesquisa de materiais, construção artesanal. Na hora que a peça começou já sabia qual o caminho que eu tinha que ter, da experimentação...

(Entrevista disponível no apêndice)

Em sua fala, Bonfanti aponta como a experiência dos trabalhos anteriores levou a um gradativo aprofundamento metodológico da criação. O tempo mais estendido para o trabalho experimental e investigativo da iluminação é consequência desse movimento, e não o contrário.

4.3. A equipe de trabalho da iluminação

A residência artística realizada pelo grupo na Oficina Cultural Oswald de Andrade, para pesquisa e desenvolvimento do espetáculo, do qual Guilherme participou, pressupunha a realização de “oficinas de criação com estudantes e estagiários” (SILVA, 2008, p. 114), dentre elas, de iluminação. O iluminador comenta como sua participação na residência e a necessidade da realização dessa oficina que o movimentam a olhar para o seu próprio processo e sua relação com o coletivo.

GB Aí eu tenho consciência de que eu estou dentro de um processo. Porque aí eu tenho que dar uma oficina. Criar um grupo de trabalho. Eu estou dentro da Oficina Oswald de Andrade, em um projeto de residência.

(Entrevista disponível no apêndice)

Nesse contexto, foi criado um grupo de trabalho pedagógico, onde os integrantes, em busca de formação e conhecimentos sobre iluminação cênica, acompanhariam o processo criativo de forma ativa. Sob a função de estagiários, poderiam propor ideias, auxiliar nas montagens e, após um período de formação, ocupar funções técnicas do espetáculo, como a operação de luz. A *Lighting Designer* Fernanda Carvalho comenta como sua primeira formação no campo da iluminação foi justamente a participação nessa oficina.

Era uma oficina com o Guilherme Bonfanti, no processo de criação do *Apocalipse 1,11* do teatro da Vertigem. Então eu totalmente me joguei nessa oficina, achando que iria ser bem legal. Quando eu vi era algo que eu

não podia mais sair. Eu fazia estágio em arquitetura também, mais alguns meses para terminar o que eu estava fazendo e saí, e fiquei fazendo a oficina. E no processo do Vertigem, iria sair alguém que ficaria operando a luz do espetáculo. E aí ficamos três pessoas [...] Fiquei eu, Luciana e Claudinho Gutierrez. E não foi fácil, era um processo onde a gente encontrava muitas encruzilhadas. O Guilherme criando e a gente tentando montar essa luz que acontecia dentro de um presídio. Essa foi para mim uma grande escola.

(CARVALHO, 2020)

Construía-se assim, um campo de troca: se por um lado as estagiárias e estagiários poderiam propor e atuar criativamente no processo, participando da investigação prática de construção da iluminação, por outro eram pessoas com distintos graus de experiência com iluminação cênica, buscando formação na área.

Além das responsabilidades inerentes à criação da iluminação do espetáculo, o iluminador Guilherme Bonfanti passa a agregar a incumbência de, paralelamente e internamente ao seu trabalho criativo, propiciar um processo de formação em iluminação. A forma como Guilherme escolhe fazer isso é abrindo sua criação para essas pessoas, permitindo que contribuam e participem. Fernanda Carvalho comenta que muitos dos aprendizados vieram da possibilidade de “participar do processo criativo com ele, ver como ele foi chegando nas soluções, tentativas e erros, muitos e muitos ensaios” (CARVALHO,2020).

Essa escolha modificará o próprio processo criativo de Bonfanti, criando novos tipos de diálogos internos no processo da iluminação. Além disso, diante das novas responsabilidades, surge a necessidade de entender de forma mais consciente como estava trabalhando e de que forma organizava seu processo criativo.

Guilherme comenta como ao longo dos seus trabalhos junto ao Teatro de Vertigem, o processo pedagógico e o processo criativo se misturam, tornam-se inerentes um ao outro, não sendo possível entendê-los como coisas separadas.

É possível perceber, nessa trajetória, como o aprendizado pedagógico mistura-se à prática e como o trabalho continuado em um grupo de teatro pode contribuir significativamente para a formação de um profissional. Tanto me desenvolvi e fui “descobrir” meu caminho artístico quanto contribuí para a formação de uma série de técnicos e profissionais.

Em última instância, neste trabalho – e nos seguintes – Guilherme propõe para esse grupo que trabalhem e experienciem o processo da mesma forma que ele. Colocam-se em processo e, a partir da experimentação prática com materiais luminosos, deixam emergir as diferentes possibilidades de como iluminar a cena. Ao falar sobre como se desenvolveu dentro do grupo e como “descobriu” seu caminho artístico, ele revela como o processo criativo investigativo é um motor poderoso de formação pedagógica. No início não se sabe aonde se chegará, e é o próprio processo que fornece respostas às incertezas iniciais. Essas respostas geram aprendizados, que se consolidam enquanto método de trabalho artístico. Sob esse ponto de vista, tanto ele quanto as e os estagiários, ainda que de maneiras diferentes, se formam e aprendem através do processo criativo.

4.4. Pesquisa de campo

O processo criativo de *Apocalipse 1,11* radicalizou um procedimento de trabalho que seria fundamental para a criação da iluminação do espetáculo: a pesquisa de campo. Apesar de já ter sido utilizado pela direção com o elenco no processo anterior, para elaboração de personagens, o dispositivo ganhou nesse trabalho uma importância maior na construção da dramaturgia e foi apropriado pela iluminação dentro do seu próprio processo de criação.

O recurso consiste basicamente em “visitas de investigação a determinados locais ou comunidades” (SILVA, 2008, p. 150), buscando realizar uma pesquisa prática através de uma vivência concreta nestes espaços. Assim, é possível utilizar tanto procedimentos mais objetivos, como a realização de entrevistas ou registros fotográficos, como uma aproximação mais subjetiva, de permanecer e vivenciar aquele lugar. Araújo descreve alguns locais que foram eleitos para realização das pesquisas de campo:

Foi realizada uma série de “visitas” a locais pré-definidos pelo dramaturgo e diretor. Entre eles, poderíamos destacar a rodoviária do Tietê; a cracolândia; o Minhocão; as saunas da rua Augusta; os teatros de sexo explícito da Rua Aurora; uma delegacia de polícia no Pari e, ainda, a Rua Amaral Gurgel, com sua mistura de prostitutas, traficantes, travestis e

moradores de rua. [...] Havia também uma regra contraditória: qualquer atividade de campo deveria ser “transformada” em alguma formalização cênica. Ou seja, ela não poderia se restringir apenas à experiência impressiva ou subjetiva dos atores.

(SILVA, 2008, p. 113)

O procedimento da pesquisa de campo passa a ser utilizado nesse processo também pela iluminação, como forma de inspirar e fornecer material criativo para suas proposições. Como o próprio iluminador comenta, em determinado ponto do processo já havia uma base dramática levantada, onde já se sabia quais seriam os espaços ficcionais onde o espetáculo ocorreria. A partir dessa consciência, a equipe de iluminação foi a campo investigar esses lugares específicos.

GB [...] Aí entra uma coisa nova que para mim não tinha para mim no *Jó* e que teve para os atores, que é a tal da pesquisa de campo.

FT Como se deu isso?

GB Como é... a gente sabia que se passava em um hotel, uma boate, no presídio e em um tribunal. Então a gente foi para campo ver esses lugares.

FT Esse grupo da oficina?

GB É. A gente foi nas boates, a gente foi nos hotéis...

FT Os atores também?

GB Eles fizeram o deles... visitaram delegacias e tal... daí a partir da visita nesses lugares, começou a surgir ideias de materiais a serem usados na cena.

(Entrevista disponível no apêndice)

Um ponto importante que a fala de Bonfanti revela é que a pesquisa de campo realizada pela equipe de iluminação ocorreu de forma independente daquela feita pela direção junto da atuação. Podemos supor também que ocorreram em momentos distintos do processo: enquanto a atuação foi a campo investigar materialidades cênicas que pudessem contribuir para o desenvolvimento dramático do projeto, este procedimento, no processo de criação da iluminação, se deu posteriormente, já com um texto mais definido em mãos.

[...] idas a hotéis de alta rotatividade, boates absolutamente precárias, tribunais e delegacias. Desse procedimento trouxemos a fundamentação

conceitual para o projeto de luz e surgiram ideias que foram sendo experimentadas em cena todas as sextas-feiras, durante seis meses.

(BONFANTI, 2018, p. 27)

A partir dessas pesquisas de campo, experienciando, observando e investigando esses lugares, a equipe de iluminação passou a levantar possibilidades de materiais, fontes luminosas, luminárias, ângulos, cores, atmosferas e dinâmicas, que eram preparadas para ser testadas em dias específicos de ensaios, normalmente às sextas feiras.

4.5. A luz propondo na cena em construção

Durante seis meses de ensaios antes da entrada no espaço do presídio, a equipe de iluminação foi propondo diferentes ideias e possibilidades de luzes para as cenas que eram trabalhadas pela direção com a atuação. Nesta etapa, o campo da experimentação constitui-se novamente como o princípio balizador da investigação. Ideias são testadas, podendo ser levadas adiante ou não. São construídas diferentes possibilidades de iluminar uma cena, uma personagem, um espaço. Segundo relato de Bonfanti, o grupo de iluminação

GB [...] se organizava e se estruturava porque sabia que na sexta-feira o Tó ia correr “tal cena”, do hotel (por exemplo). Então a gente preparava proposições para o hotel. A gente sabia que era cena em que ele, o Anjo Poderoso, aparece. Quem que é esse Anjo Poderoso? Qual a atmosfera desse Anjo Poderoso? O que a gente podia propor de.... O Cristo, a gente fez um coração para ele bater a mão no peito e acender o coração, coroa de espinhos de fibra ótica, gelo seco para quando ele surge... Tudo isso foram coisas que a gente foi experimentando e foi jogando fora.

(Entrevista disponível no apêndice)

Guilherme narra mais adiante na entrevista como começaram a surgir ideias para procedimentos e usos bastante inusitados de materiais:

GB Então teve uma época em que a gente discutiu de ir ao hotel, tirar a lâmpada do hotel, doar uma lâmpada para o hotel e utilizar aquela lâmpada do hotel. Pegar a televisão do quarto do hotel, trazer aquela televisão do quarto do hotel. A gente entrou um pouco na mesma discussão da “ficção e

real”, espaço, *site specific*. A gente começou a ir para os materiais. Eu acho que aí tem um.. .sem saber, né? Olhando para isso, tem um dado das artes plásticas muito forte, né. Da presença da memória dos materiais, desse material ter pertencido a uma determinada realidade e está deslocado dela. Sei lá, tem uma série de coisas aí. Essa ideia não foi muito para frente. Não sei porque, mas não foi muito para frente.

(Entrevista disponível no apêndice)

Nesse processo de profusão de ideias, surgem inclusive possibilidades e propostas que acabam não se concretizando, sendo abandonadas, “jogadas fora”, ou que se transformam. Por vezes uma ideia específica era deixada de lado, mas se desdobrava em outras que acabavam por serem incorporadas ao projeto de iluminação. Mesmo que muitas ideias não se concretizem da forma como foram concebidas, essa profusão de possibilidades e investigações desempenha um importante papel de movimentação e impulso criativo. No caso que Bonfanti exemplifica, utilizar lâmpadas e fontes luminosas retiradas de espaços reais não foi um procedimento levado a cabo no desenho de iluminação final do espetáculo. No entanto, podemos notar como ele tem uma forte relação com a ideia de precariedade das fontes luminosas, muito presente no projeto da iluminação como um todo, a qual abordaremos mais adiante.

4.6. Selecionando o material

Como podemos perceber até aqui, o processo de criação do espetáculo *Apocalypse 1,11* representa uma significativa mudança dos modos de produção e criação da iluminação dentro do Teatro da Vertigem.

O crescimento da equipe, a partir da entrada das e dos estagiários, aliado à atuação prática da iluminação no processo antes da entrada no edifício do presídio, produz um aumento significativo na quantidade de materialidades cênicas de iluminação desenvolvidas dentro do processo. A dinâmica prática de criação de luz para as cenas, em que todas as pessoas podem propor e experimentar possibilidades, produz um acervo de fontes, atmosferas, cores, ângulos etc. Torna-se necessário a seleção e escolha deste vasto material, oriundo não somente das proposições de um criador (ou dois), mas de toda uma equipe criativa de iluminação.

Diante deste quadro, o processo criativo da luz passa a lidar de forma mais incisiva com a questão da seleção de material. Esta problemática (mas não um problema) é inerente ao processo colaborativo praticado então pelo grupo, que, desde seu primeiro trabalho, já lidava com este tipo de questão a partir da produção de diversos materiais cênico-dramatúrgicos na sala de ensaio. A área da iluminação antes estava sujeita a estas questões na medida em que participava do processo como um todo; no entanto, a mudança paradigmática neste trabalho ocorre pelo fato de essa dinâmica passar a acontecer internamente ao trabalho criativo da iluminação, que se expande.

O diretor Antônio Araújo aponta como é diante deste tipo de dilema decisório que “a existência de funções artísticas definidas cumpre um papel fundamental” (SILVA, 2008, p. 165). Se em determinados momentos da criação colaborativa as diferentes funções (atuação, direção, iluminação, dramaturgia, sonoplastia) se dissolvem, propondo ideias e materialidades umas para as outras, é no momento de decisão e seleção do material produzido que possíveis impasses podem surgir. Nem sempre será possível chegar, por comum acordo, a determinadas escolhas. Nesses momentos, a palavra final caberia às pessoas responsáveis por cada área e, em última instância, à direção.

Contudo, se faz fundamental que, mais do que atender desejos individuais, busque-se no próprio material pesquisado as balizas necessárias para a realização dessas decisões. Do contrário, cria-se um campo para o exercício de autoridade e despotismo, justamente elementos dos quais o processo colaborativo tenta se afastar. O diretor comenta como

[...] cada obra vai demandar ou criar os seus próprios critérios de seleção. Ou seja, o processo de elaboração do texto – e da cena – gera os seus parâmetros específicos de escolha. Daí a necessidade de se estar atento ao fluxo da criação e de desenvolver uma capacidade de escuta que permita identificar tais parâmetros no seu nascedouro – ao invés, simplesmente, de impor uma visão exógena e desconectada do processo.

(SILVA, 2008, p. 167)

Outro ponto fundamental para a organização do processo criativo a partir da colaboração é a necessidade de que os acordos éticos entre seus integrantes sejam muito bem estabelecidos. Se Guilherme Bonfanti assina a iluminação do espetáculo

isso significa que ele tem a responsabilidade pelo trabalho, recaindo sobre ele todas as demandas, críticas e orientações advindas da direção, durante o processo, e da crítica e público, após sua estreia. Diante dessa responsabilidade, fica ao seu cargo a palavra final do que vai ou não para a cena e, junto desta palavra final, a autoria sobre o trabalho. Uma autoria partilhada, sem dúvida, mas que se centraliza em um vetor, uma figura de liderança. Além disso, deve-se levar em conta o fato de que existe uma concreta assimetria de experiência e conhecimentos, tanto técnicos quanto artísticos, no que diz respeito ao campo da iluminação cênica. Muitos desses estagiários adentram o processo com pouco ou nenhum conhecimento prévio sobre este campo.

Ainda sobre as relações éticas de criação, o fato de que a palavra – e autoria – final do trabalho da iluminação esteja nas mãos de uma pessoa não diminui a fundamental necessidade de que todas as pessoas envolvidas no processo estejam creditadas por sua contribuição e participação nas fichas técnicas e programas da obra.

Quanto a essas características aqui descritas da organização coletiva do trabalho, pode-se fazer um paralelo entre a função de Guilherme Bonfanti como coordenador de uma equipe de iluminação e a própria função da direção geral do trabalho, assumindo responsabilidades dentro da equipe de luz similares à da direção no processo como um todo. Se o conjunto final da obra passa pelo olhar da direção, as proposições de iluminação levantadas pela equipe criativa desta área também passam pelo olhar do iluminador. Existe um espelhamento de funções entre essas duas esferas no que concerne à necessidade metodologia de organização de um coletivo na produção e seleção de material cênico. Naturalmente, na forma como o processo se organiza no Teatro da Vertigem, essa seleção de material da iluminação também passa pelo olhar da direção.

4.7. Apropriação do espaço: presídio

A etapa de experimentação prática nos ensaios, durante a residência na Oficina Cultural Oswald de Andrade, permitiu que uma parte considerável do projeto de iluminação estivesse definida quando o grupo adentra no presídio do Hipódromo, iniciando a etapa final do processo. Segundo o iluminador, duas das quatro ambientações centrais do espetáculo já tinham proposições de luz definidas no que

dizia respeito à escolha das fontes, atmosferas, cores, ângulos e dinâmicas de roteiro.

Conforme aponta Guilherme Bonfanti:

GB [...] o tempo de trabalho na Oswald fez eu sair com a boate definida, com o hotel definido e como julgamento em aberto. Mas para o Tó o julgamento estava em aberto ainda. Ele não sabia muito bem o que era a cena ainda. Ele foi acabar de construir ela lá (no presídio).

(Entrevista disponível no apêndice)

Imagem 45 - O edifício do antigo presídio do Hipódromo.



Fonte: googlemaps.com

No entanto, por mais que a etapa de ensaios anteriores tenha produzido diversas concepções de iluminação mais definidas, a entrada no edifício arquitetônico onde o espetáculo será realizado segue sendo momento de grande importância, tanto para iluminação como para o trabalho como um todo. Aqui, novamente, percebemos como as experiências dos trabalhos anteriores produzem acúmulos e aprofundamentos. O próprio diretor menciona como, nesse espetáculo, houve um grande cuidado e planejamento para o início da ocupação do espaço, desde seus aspectos técnicos, artísticos, corporais e até energéticos ou espirituais.

Cabe-nos ainda tratar de dois momentos importantes na feitura desse espetáculo: a entrada no espaço e o período de ensaios abertos. A ocupação do Presídio do Hipódromo, apesar de inúmeros contratemplos burocráticos e de produção, foi a mais elaborada de todas. Além de aprofundarmos os procedimentos de exploração espacial desenvolvidos em O Livro de Jó, acrescentamos a preocupação com o aspecto “energético” ou “vibracional” do espaço. A entrada no lugar foi preparada com bastante cuidado pelo grupo, contemplando desde uma faxina geral em todas as zonas de circulação até uma limpeza de caráter “espiritual”, realizada por especialistas na área.

(SILVA, 2008, p. 116)

No entanto, o fato de que existiu uma preocupação muito mais consciente e estruturada com o processo de entrada e ocupação do presídio não significa que as condições que se apresentaram para o coletivo eram das mais favoráveis. A atriz do espetáculo Miriam Rinaldi conta como o caso era justamente o inverso, de um espaço totalmente inóspito e tecnicamente desafiador.

Na chegada da equipe, o presídio estava degradado pelo descaso e pela ação do tempo: arquivos espalhados, mobílias destruída, vestígios de frases escritas nas celas, sujeira de todo tipo. O sistema de iluminação e as instalações hidráulicas do presídio eram precárias.

(RINALDI, 2018, p. 29)

Fernanda Carvalho, que não só operava a iluminação do espetáculo como acompanhou o processo desde a oficina de iluminação, conta como a entrada no presídio foi intensa, passando longas horas dentro do espaço.

[...] era nosso camarim no presídio. A gente decorou a cela, com quadro, sofá, a gente até dormia lá. Então foi um processo... Por que é tão importante e por que eu conto essa história? Porque a gente realmente vivia dentro daquele presídio, a gente vivia dentro daquele processo. Tudo que acontecia lá a gente estava completamente por dentro. E foi tudo, foi muito intenso. [...] Imagina, a gente pendurava refletor em tudo quanto era lugar estranho, subia em escadas bizarras, tomava choque, todo tipo de situação, mas com esse aprendizado muito rico.

(CARVALHO, 2020)

Na sua fala, Carvalho aponta também para como as condições de trabalho eram precárias, tanto do ponto de vista de fixação das fontes luminosas, como do acesso a energia elétrica. Já Guilherme, quando perguntado sobre quanto tempo ficou ficaram trabalhando dentro do presídio, lembra como a montagem de toda a estrutura técnica da iluminação foi demorada, chegando a durar um mês.

GB Eu não me lembro, mas não foi um tempo muito curto não. Porque só de montagem foi quase um mês.

FT Jura? Para montar a luz?

GB É. Para montar... Não para montar, porque a gente foi montando dentro das possibilidades. Ainda não tinha dinheiro, né. Ainda não tinha dinheiro, ainda era muito... uma equipe ainda... daqueles que topavam trabalhar comigo, pela grana que tinha... eu trabalhando... quem estava na equipe, estagiando de luz, também trabalhando, também montando.

A demora foi decorrente não só das dificuldades técnicas que o espaço impunha, mas também das limitações financeiras e de recursos materiais e humanos. É preciso levar em conta que a equipe de iluminação formada a partir da oficina de estágio, por mais que estivesse profundamente mergulhada e empenhada no processo, não possuísse a mesma experiência técnica de equipes de iluminação de empresas especializadas, acostumadas a montar plantas de iluminação de grande porte diariamente.

Outra novidade singular desse trabalho foi a possibilidade de realizar diversos ensaios abertos antes da estreia, em um volume muito maior do que havia sido praticado anteriormente. Esse processo foi fundamental para consolidação do trabalho, antes de sua estreia oficial.

Quanto à etapa dos ensaios abertos, ela se constituiu numa experiência-modelo das mais importantes para a companhia. Nunca, antes de uma estreia, tínhamos realizado mais que três ensaios abertos, com a presença do público. Dessa vez, porém, durante o período de um mês e meio, tivemos a oportunidade de nos confrontar com o feedback dos espectadores, o que alterou significativamente as conformações do trabalho.

(SILVA, 2008, p. 117)

Após o período de entrada no presídio e dos ensaios abertos, o espetáculo estreou oficialmente em 14 de janeiro de 2000, realizando temporada de quase um ano no espaço.

4.8. As quatro estações da luz

Apesar de possuir cenas que acontecem durante deslocamentos e transições pelo edifício do presídio, o espetáculo está estruturado fundamentalmente em quatro espaços distintos do edifício, cujas relações espaciais e cenográficas constroem lugares ficcionais bastante específicos. Ao longo do espetáculo, o público é conduzido sequencialmente por cada um desses espaços, que foram nomeados, ao menos nas documentações de iluminação analisadas, da seguinte forma: o Hotel, a Boate, o Massacre e o Juízo final.

4.8.1. Hotel

Dentro da trajetória do espetáculo, o primeiro dos quatro espaços, ou estações, pelo qual a história transita é um hotel no qual o personagem João se instala.

Antes desse momento, durante a entrada no presídio, o público é confrontado com três pequenas cenas, curtas. Na planta de iluminação podemos ver refletores designados para duas delas, onde está escrito “Entrada/criança” e “Guarita/carteiro”

No entanto, é nesta primeira sala do presídio que se criou a ambientação de um quarto de hotel. Trata-se de um espaço de triagem dos prisioneiros que chegavam, com algumas celas anexas onde aguardavam nesse processo. Para poder assistir a cena, o público tinha de se acomodar de forma desconfortável ao longo das paredes para acompanhar uma sequência significativa de cenas, antes de dirigir-se para outro local do edifício.

Segundo relato do iluminador, a sala era um ambiente de triagem do presídio, com uma cela onde os presidiários eram colocados logo que chegavam ao local.

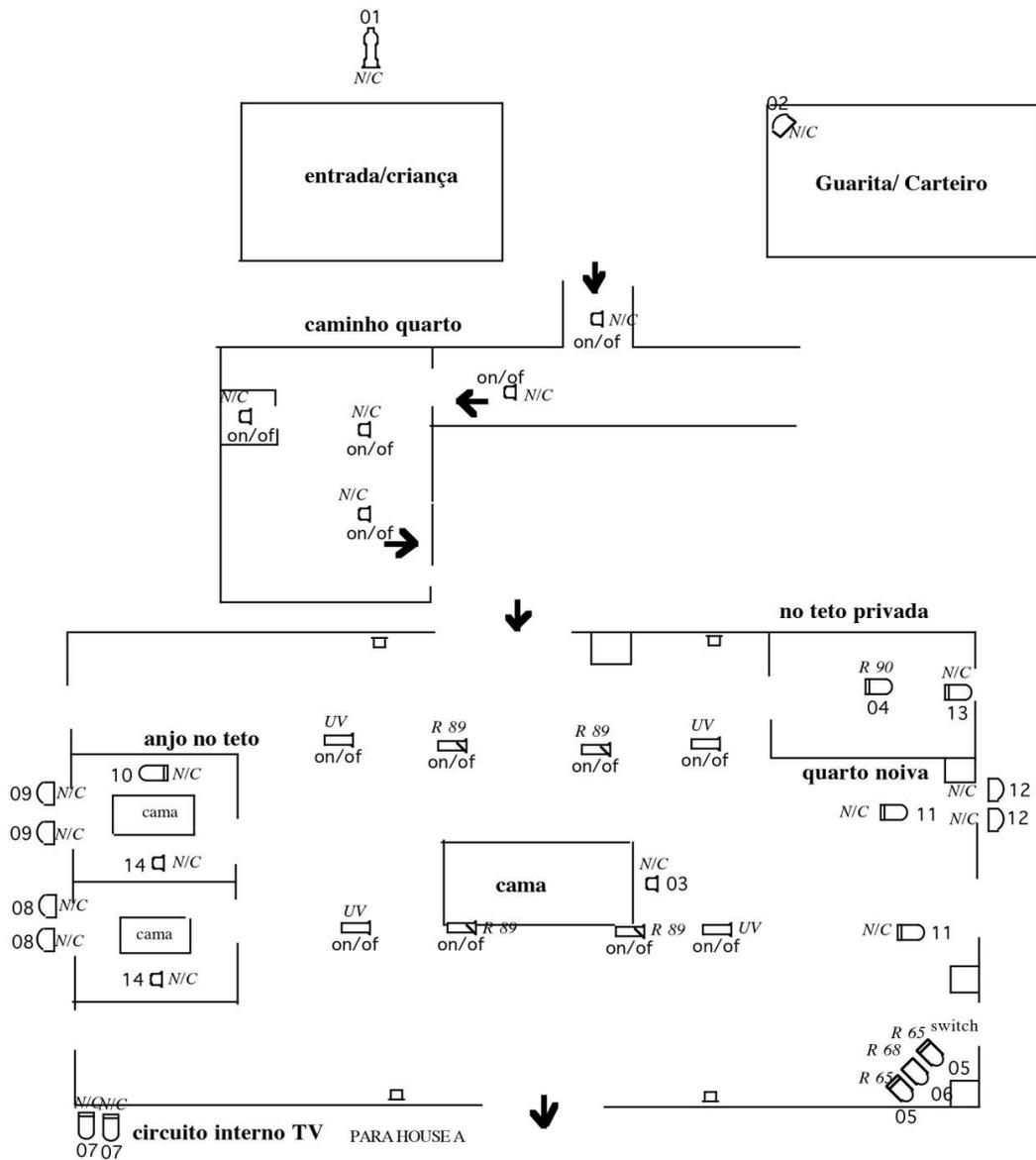
GB O quarto de hotel já não tem uma cenografia, como tem na boate, né. A gente usa uma cela que, quando um preso chega ele fica ali esperando para ser distribuído. Tem um nome, eu esqueci... A gente só usa uma cama,

de campanha, o resto é a própria cela, a própria arquitetura. Mas a minha luz está ligada à ficção aí.

(Entrevista disponível no apêndice)

Como a fala de Guilherme aponta, do ponto de vista cenográfico este ambiente era muito simples, basicamente preservando a estrutural original e concreta do presídio, e fazendo uso de poucos elementos como uma cama, para dar conta da construção do espaço do quarto de hotel.

Imagem 46 - Planta de iluminação do Hotel



Fonte: acervo do artista.

Similarmente, a iluminação também trabalha de forma sintética na construção da luz deste quarto: uma simples lâmpada incandescente (à qual nos referiremos como “lampadinha”, pois assim consta na documentação da iluminação), fixada a um soquete dependurado no centro do espaço, criava a iluminação do ambiente. Guilherme sublinha como era a precariedade das fontes luminosas utilizadas que caracterizava a iluminação do hotel.

O uso de lâmpadas fluorescentes verdes em determinado momento também remetia à ambiência ficcional, representando um neon de fachada aceso, muito comum em motéis ou hotéis de alta rotatividade.

GB É uma instalação precária, pouquíssimos elementos, então a lampadinha era o que sustentava a ação. Basicamente. Aí tinham eventos que aconteciam na peça. O Anjo Poderoso invadia e se transformava a luz ambiente, a chegada dele. Jesus aparecia e se transformavam o ambiente, a entrada de Jesus. E tinha um neon do lado de fora, que era uma fluorescente verde, que a gente tinha ela meio acendendo e apagando, então era, eu acho que era a precariedade mesmo.

(Entrevista disponível no apêndice)

A partir dessa iluminação, que constituía a base do espaço do Hotel, dentro do mesmo acontecia uma série de mudanças de luz ligadas às entradas, saídas e movimentações de determinadas personagens, que transformavam o espaço com sua presença. Bonfanti cita em entrevista especificamente os personagens Anjo Poderoso e Jesus, mas a entrada da personagem Noiva também gera o mesmo movimento. Observando o roteiro de operação desta parte do espetáculo, reproduzido abaixo, fica muito evidente como essas mudanças estão conectadas a cada uma dessas personagens. Abordaremos dois momentos como exemplo: a cena em que a personagem Noiva interage com João e a entrada do Anjo Poderoso.

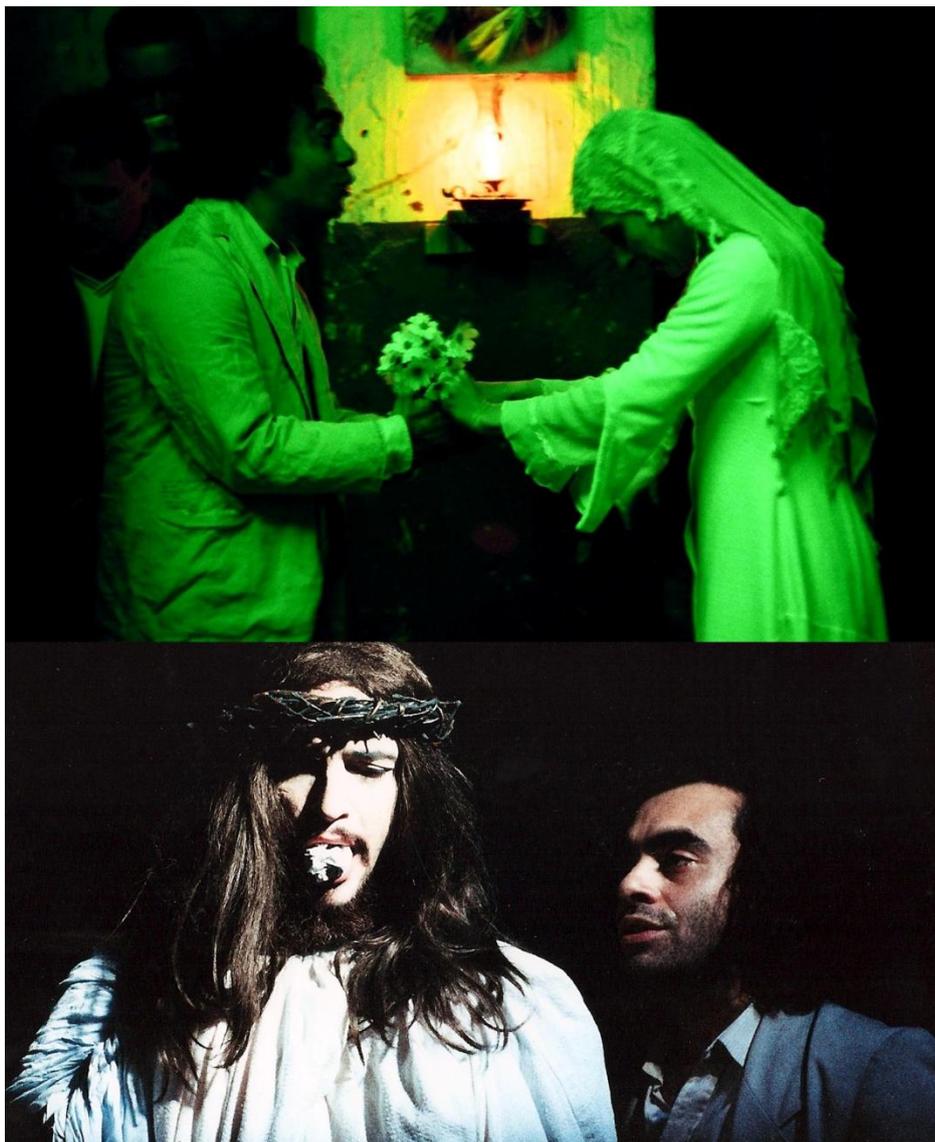
Imagem 47 – Roteiro de iluminação do Hotel

HOTEL		
DEIXA	ENTRA	SAI
Público fora		
Criança	Foco criança 50%	
Carteiro	Foco carteiro 50%	Foco criança
Carteiro sai	Lampadinha 45%	Foco carteiro
Entrada da noiva	Neon	
“eu conforto os aflitos”	Lampadinha 25%	
Música do radinho	Lampadinha 45%	
“clarão de Deus brilhará sobre eles”	Lampadinha 25%	
Noiva sai	Lampadinha 45%	Neon
João derruba cama	Foco Sr. Morto 100%	
“eu não vou desistir”		Foco Sr. Morto
Entram policiais	Giroflex Lampadinha 25%	
“Nova Jerusalém”	Torre lateral 50%	Giroflex
Anjo P. entra pela janela	Anjo Poderoso 50%	Torre lateral
“se liga João”	Giroflex	Anjo poderoso
“aquele que vem” 3ª vez	Lampadinha 45%	Giroflex
“João! Merdal!”	Batismo 100%	
“ou vai ou racha”		Batismo
Sai anjo poderoso	UV Lampadinha 20%	
Subida boate	UV	Lampadinha

Fonte: acervo do artista.

Toda a sequência da cena da Noiva é marcada pelo uso das lâmpadas fluorescentes verdes. No roteiro acima do *Hotel*, logo antes da entrada da Noiva, está acesa a lampadinha a uma intensidade de 45% (acende na deixa “Carteiro sai”). No momento que a Noiva entra, as lâmpadas fluorescentes verdes acendem (no roteiro consta o termo “Neon”), se somando à lampadinha. Durante o tempo em que a Noiva está em cena, a intensidade da lâmpada varia algumas vezes, sempre com as tubulares verdes acesas, que somente irão se apagar quando a personagem sair de cena. Desse modo, cria-se uma relação direta entre a luz verde dessa cena com a personagem Noiva: a luz pontua a presença dessa personagem, transformando o espaço. O mesmo acontece com o personagem Jesus (ou “Sr. Morto”, como consta no roteiro), cuja presença está sempre acompanhada por uma luz branca, de tom mais azulado.

Imagem 48 - Acima: João e a noiva sob o signo da luz verde/Abaixo; João conversa com Jesus sob uma luz azulada



Fonte: Claudia Calabi.

Outra passagem do Hotel que constroi uma relação similar às duas aqui citadas é a entrada dos policiais, que acompanham o personagem Anjo Poderoso. Quando entram no espaço, um Giroflex rotativo vermelho acende, girando e borrando de vermelho o ambiente, e remetendo simbolicamente às luzes de sirenes de carros de polícia, marcando a violência de suas presenças. Durante o discurso do Anjo Caído para João, novamente o giroflex é utilizado. Após a saída desses personagens e do coro de policiais, esse dispositivo luminoso não é mais aceso, ficando assim associado à presença dessas figuras.

Imagem 49 - Giroflex rotativo vermelho



Fonte: <https://www.bhseletronica.com.br>

4.8.2. Boate

Ao fim da cena no quarto de hotel, o público era conduzido por um corredor em direção a outro espaço do edifício. Já nessa transição apareciam elementos da espacialidade da Boate: luzes vermelhas e azuis, luzes estroboscópicas, pinturas neons nas paredes, som de música eletrônica.

Ao adentrar no espaço da boate, o público deparava-se com um palco central, em forma de cruz, rodeado por cadeiras e mesas. O espaço do presídio onde essas cenas aconteciam era um pátio interno, com uma grade metálica no teto. Ao fundo havia cortinas, por onde as atrações da boate entravam e saíam de cena. De todos os momentos do espetáculo, é o espaço onde há uma maior construção cenográfica, com o palco, as mesas, tecidos e a decoração da boate como um todo. Com música eletrônica alta tocando, aproximadamente 20 lâmpadas vermelhas pendentes pelo espaço, balançando, e a sala preenchida de fumaça, o público se acomodava nas cadeiras, como se fossem cliente da Boate New Jerusalém. Ali acompanhavam uma série de quadros grotescos, violentos e absurdos, como atrações de um show de variedades.

GB Na boate a coisa na cor. A gente descobriu a cor, o tipo de lâmpada. Como eu já estava nesse processo de construção artesanal de um material conectado com o espaço... aí vem a ideia de pegar a carcaça da lâmpada PAR para desconstruir, refazer o tubo, furar o tubo para quando ele acendesse ele parecia uma luminária. Não era mais uma lâmpada PAR. Quando a lâmpada PAR acende, que ela tinha azul e tinha vermelho, né. Quando ela acende... sabe luminária abajur que é cheio de furinho? Que constrói uma imagem? Então eu tinha coraçõezinhos, eu tinha arabescos, eu tinha... então na hora que acendia tudo aquilo na boate, você olhava e via um monte de luminária, com uns enfeitezinhas assim. Um monte de lâmpada pendurada, que eram as PAR 30, vermelha. O elemento da lâmpada estava presente nas boates que a gente visitou. O elemento da cor estava presente nas boates que a gente visitou também. Então a gente tentou reconstruir aquele universo, claro que, passando por uma distribuição diferente e tal.

(Entrevista disponível no apêndice)

Além da cor, Guilherme menciona como o uso de lâmpadas PAR 30 e PAR 38 foi outro elemento advindo da pesquisa de campo que foi absorvido pelo desenho de iluminação. Assim como as PAR 64, citadas anteriormente, as PAR 30 e PAR 38 são lâmpadas da família das PAR (*Parabolic Aluminum Reflector*). Contudo, estas possuem tanto tamanhos como potências menores, e são muito utilizadas em contextos de iluminação arquitetural. São vendidas tanto na cor branca como coloridas, através da pigmentação do vidro da lente acoplada à lâmpada.

Imagem 51 - Modelos de lâmpadas PAR 30 e PAR 38



Fonte: SIRLIN, 2005, p.144.

Diversas lâmpadas PAR 30 e 38 da cor vermelha foram distribuídas penduradas pelo próprio soquete pelo espaço, iluminando tanto a cena como o público acomodado ao redor do palco da boate. Mesmo não sendo utilizadas exatamente dessa maneira (dependuradas), estas eram fontes muito presentes em espaços dessa natureza.

Imagem 52 - Lâmpadas PAR 30 vermelhas pendentes pelo espaço da boate.



Fonte: Guilherme Bonfanti.

Outro elemento muito curioso do desenho foi a customização da carcaça de algumas lâmpadas PAR 64 que ficavam aparentes para o público. Diversos refletores ficavam escondidos do campo de visão de quem estava no ambiente, fixados acima de uma grade que cobria todo o espaço. Novamente aqui, Bonfanti faz uso do expediente de esconder fontes luminosas de aparência teatral das vistas do público, de forma similar ao realizado nos dois espetáculos anteriores. No entanto, algumas carcaças de lâmpada PAR 64 foram posicionadas abaixo do gradil do teto, ficando visíveis para os espectadores. Guilherme descreve como, ao fazer furos na lataria, com desenhos variados, criava vazamentos de luz nas carcaças desses refletores, aproximando-os ao ambiente da Boate.

GB Como eu já estava nesse processo de construção artesanal de um material conectado com o espaço... aí vem a ideia de pegar a carcaça da lâmpada PAR para desconstruir, refazer o tubo, furar o tubo para quando ele acendesse ele parecia uma luminária. Não era mais uma lâmpada PAR.

Quando a lâmpada PAR acende, que ela tinha azul e tinha vermelho, né. Quando ela acende... sabe luminária abajur que é cheio de furinho? Que constrói uma imagem? Então eu tinha coraçõezinhos, eu tinha arabescos, eu tinha... então na hora que acendia tudo aquilo na boate, você olhava e via um monte de luminária, com uns enfeitezinhos assim.

(Entrevista disponível no apêndice)

Como o próprio iluminador pontua, o procedimento é um desdobramento da construção e modificação artesanal de fontes luminosas desenvolvidas em *O Livro de Jó*. Por mais que sejam fontes luminosas cênico-teatrais, ao modificá-las artesanalmente o iluminador as integra ao projeto, conectando-as ao espaço como um todo, marcado por uma estética de mau gosto, precária ou mesmo cafona. Além disso, por se tratar de um espaço de shows e apresentações artísticas, a presença de fontes e elementos luminosos teatrais não era totalmente estranha ao ambiente. O Iluminador menciona o uso de canhões seguidores a partir da mesma lógica:

GB O canhão seguidor, a ideia de um lugar de show, de entretenimento, diversão, mas também de precariedade, não tinha nada sofisticado, era tudo o mais próximo, quase, do mau gosto.

FT Tá... De uma coisa “cafona”.

GB Cafona, exatamente. Cafona, precária.

(Entrevista disponível no apêndice)

Do ponto de vista da dinâmica do roteiro, as luzes iam pontuando cada um dos quadros apresentados, combinando de diferentes formas os diversos elementos da planta de iluminação. Ao observarmos o roteiro de iluminação, podemos ver como muitas das cenas eram iluminadas pela combinação de diversos elementos concomitantemente. No roteiro abaixo, a coluna do meio revela quais elementos estavam acesos em cada momento.

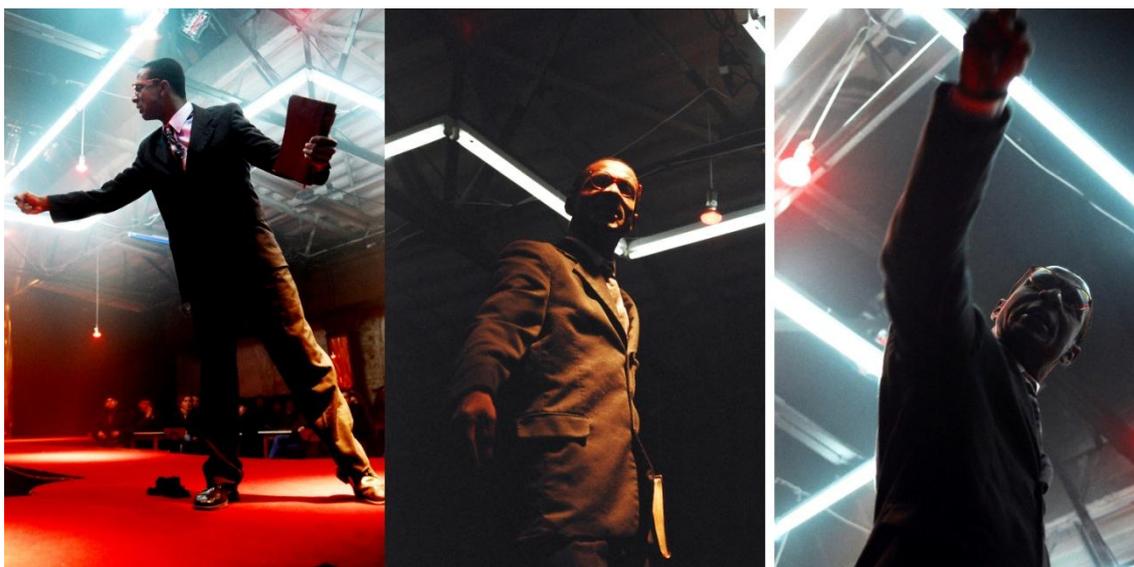
Imagem 53 - Fragmento do roteiro de iluminação da Boate

Cena na cadeira: 7 taças	Lamp palco 50% Seguidor Lat azul 50% Tali 50% Mangueira Elipsos globo Natal 80% MOTOR GLOBO	
"está feito"	Lamp 40% Lamp palco 40% Altar 30% Palco VM 100% Passarelas 100% Pino 50% Mangueira	MOTOR GLOBO
Paramentação		Sai PINO
Aleluia!	Lamp 40% Lamp palco 40% Palco VM 50% Passarelas 50% Lat azul 50% Tali 50% Pino 50% Mangueira	
"Brasil que vocês tanto gostam"		Seguidor Palco BR 100%
Dança negro		Sai Pinos Sai Palco BR
"mais luz"		Pino 50%
"cadê minha bolsa"	Pino 100% Palco BR 100%	
"polícia! 190! 190!"	STROBO	Preset C
"oba!"	Messas 40% Lamp palco 40% Passarelas 50% Lat azul 50% Tali 50% Pino 50% Mangueira	STROBO
Pose no palco		Palco VM 100%
Pô no negro	Pino besta 70% Lamp 40% Lamp palco 40% Mangueira	
"todos de pé"		Mesas 70% Pinos 60%

Fonte: Acervo do iluminador.

Assim, cada cena era fruto tanto de elementos individuais como da recombinação desses elementos. A iluminação jogava com a lógica do show de variedades, inaugurando novos ambientes e visualidades a cada número apresentado. Alguns momentos, no entanto, faziam uso de fontes mais específicas, desenhadas para ser utilizadas de forma mais pontual. Um exemplo disso acontece quando o ator Luis Miranda entrava em cena vestido como um pastor evangélico neopentecostal, carregando uma bíblia em mãos. Nesse momento, todas as lâmpadas e luzes coloridas, características da boate, se apagavam. Ao mesmo tempo, várias lâmpadas tubulares fluorescentes acendiam. As lâmpadas foram fixadas na estrutura gradeada do teto, diretamente acima do palco, disposta de forma a criar o desenho de uma grande cruz luminosa.

Imagem 54 - A cruz de tubulares brancas acesas no teto, durante a cena da pregação religiosa



Fonte: Claudia Calabi.

4.8.3. Massacre

Na sequência do massacre o público era confrontado com o próprio espaço do presídio, de maneira mais direta. Disposto ao longo de um estreito corredor de celas, o público era alinhado à parede e acompanhava uma situação de violência de uma batida policial. Guilherme conta como, ali, foi o próprio espaço do presídio que conduziu a construção da iluminação.

GB E o corredor era uma tentativa da luz do próprio espaço.

FT Então era a precariedade da prisão.

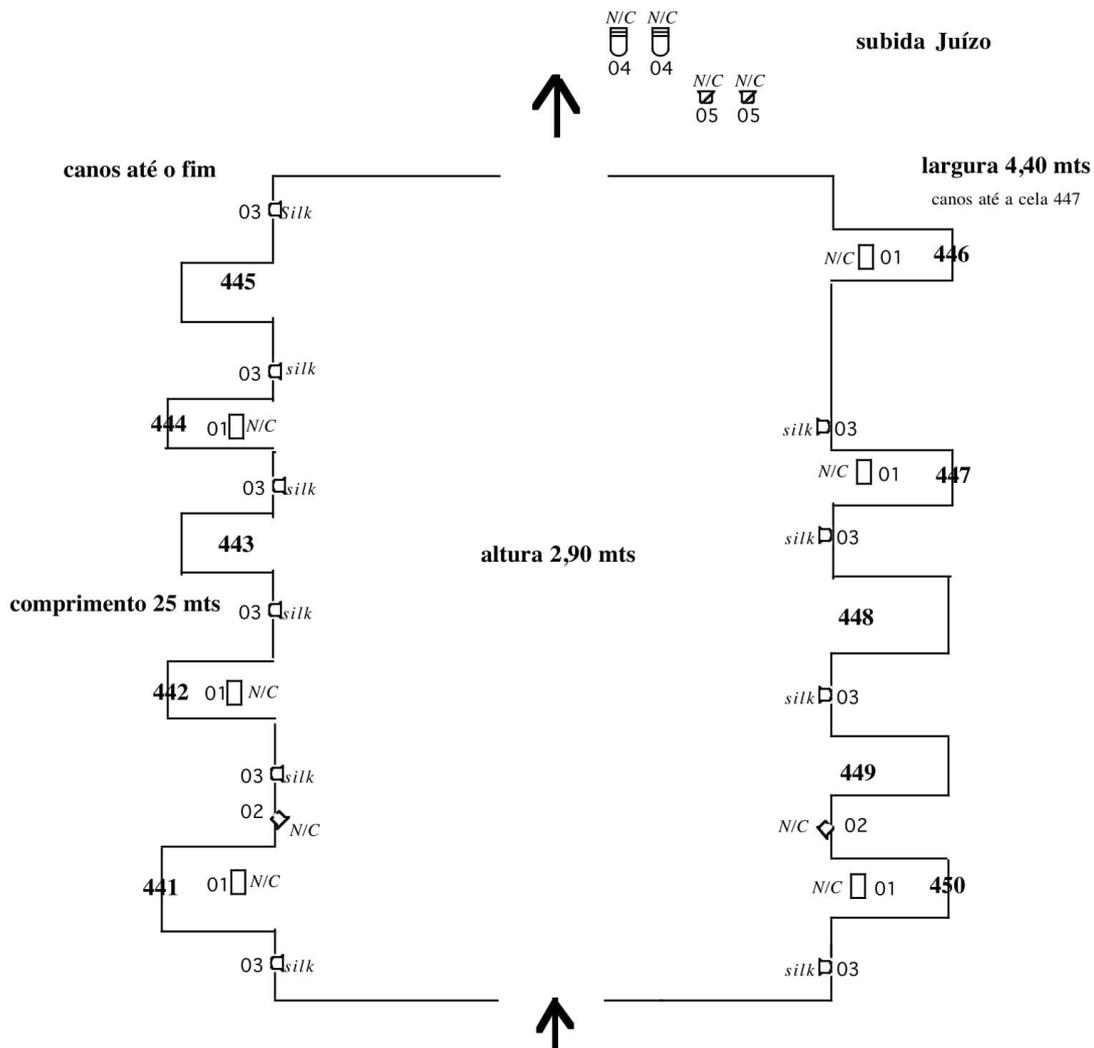
GB Da prisão, a luz que vinha das celas e que invadia o corredor, aí era uma luz que ficava escondida, então era um refletor, para construir esse ambiente dramático. No teto a lâmpada comum. [...] Uma lâmpada comum que eu acho que era com arandela de grade. E o João com um recorte verde lá no fundo.

(Entrevista disponível no apêndice)

Podemos notar no relato de Guilherme como, além do uso de fontes que dialogavam com o espaço arquitetônico, o iluminador colocou refletores convencionais dentro das celas da prisão, cuja luz avançava para o corredor, onde estava o público. Além do efeito de dramaticidade citado acima, novamente vemos aqui a retomada de procedimentos já utilizados anteriormente. No caso, trata-se de

esconder o refletor de natureza teatral, para que o público somente veja sua luminosidade, mas não sua aparência física.

Imagem 55- Planta de iluminação do Massacre.



Fonte: Acervo do artista.

Para além do diálogo com o espaço do presídio, talvez um dos elementos mais significativos para analisarmos nessa passagem seja o uso de um acessório luminoso por parte da personagem Anjo Poderoso. Neste momento do espetáculo, reconstitui-se uma batida policial, realizada toda no escuro. No roteiro de operação consta uma deixa de texto que indica o início de um blecaute, que durará um bom tempo, até a entrada da luz da personagem Chacrinha, a uma intensidade de 60%.

Imagem 56 - Roteiro de operação de iluminação do Massacre.

MASSACRE

DEIXA	ENTRA	SAI
Antes do público entrar	Fosso 1 45% Celas 1 35% Celas 2 30% Chacrinha 30% Cela 61 30%	
"Vinde vagabundos"	Celas 1 e 2 45%	Fosso
"no pescoços"	BLECAUTE	
"pelo amor de Deus o mal é afastado"	Chacrinha 60%	
"Teresinha"		Chacrinha BLECAUTE
"vinde, vinde"	Celas 1 25% Celas 2 30% Fosso 1 e 2 45%	

Fonte: acervo do artista.

A escuridão, que era necessária para o efeito almejado pela cena, impedia que o público visse o Anjo Poderoso, personagem central dessa sequência de ações. Guilherme descreve que a solução veio da construção de um crucifixo luminoso, que a personagem carregava no pescoço.

GB Blecaute para a invasão da boate. A cena leva 7 minutos, 8 minutos. Ele entra, invade, manda todo mundo para o paredão, todo mundo tira a roupa, volta todo mundo em cima da passarela, todo mundo ajoelhado, aquela clássica construção da invasão policial que bota todo mundo sentado com a mão na cabeça. Aí manda todo mundo descer. É uma cena longa. Blecaute. Que luz que ele ia usar? Como é que ele ia aparecer? Aí dentro dessa ideia nosso surgiu a cruz e o crucifixo de fluorescente. Porque como ele usava cruz o tempo todo, então nessa hora ele poderia ficar com o crucifixo de fluorescente que era parte da vestimenta dele. Bateria então, não sei o que... E aí a gente foi achando os filtros NDs, que a luz era muito forte, cegava, você não vi a cara dele. Então a gente foi reduzindo, reduzindo, reduzindo a intensidade para ficar o desenho, e aqui em cima, na parte horizontal da cruz, a gente tirou umas camadas que era para a luz incidir forte no rosto dele. Então quando você olhava ele de frente, ele tinha uma luz que incidia no rosto, de baixo para cima, e o filtro dava o desenho daquela cruz. E não iluminava muito o espaço, porque tinha que ter essa opressão do blecaute. Os policiais, quando invadiam, lanterninha de policial procurando, buscando e tal. E aí a gente construiu essa luz do blecaute.

(Entrevista disponível no apêndice)

A sequência acontecia toda no escuro. Os policiais, que entravam de forma violenta para realizar a batida, portavam lanternas nas mãos, que ora iluminavam pedaços do espaço, ora eram direcionadas para os rostos dos espectadores, intensificando a relação de violência e opressão. Já a personagem Anjo Poderoso se destacava ao carregar em seu pescoço uma cruz luminosa. Como está descrito na fala de Bonfanti, era preciso que a fonte iluminasse bem seu rosto, sem que, no entanto, a luminosidade afetasse em demasia a escuridão proposta no espaço. A solução foi revestir as lâmpadas com um filtro de coloração cinza (ou, como mencionado, filtro ND). Estes são utilizados, principalmente na indústria cinematográfica, para diminuir a intensidade de uma fonte luminosa sem alterar a coloração desta fonte. No caso do espetáculo, o crucifixo foi quase todo revestido, sendo deixada uma pequena parte de cima exposta, por onde a luminosidade mais intensa vazava na direção do rosto do ator.

Imagem 57 - O Anjo Poderoso portando um crucifixo luminoso na sequência do Massacre.



Fonte: Jorge Etecheber.

4.8.4. Juízo final

A sequência do Juízo final, quarta e última estação dentro do espetáculo, acontece toda dentro do espaço ficcional de um tribunal. Aqui, como em momentos anteriores, o espaço do presídio está presente, e a relação com o tribunal de constrói a partir de poucos elementos espaciais, como a cadeira do juiz ou a distribuição do público, sentado em bancos de ambos os lados da cena.

Guilherme aponta este momento como a parte mais frágil da sua criação de luz para o espetáculo.

GB Foi no caso do tribunal, do julgamento final, foi o mais difícil, assim.

FT Por quê?

GB Para eu achar... A luz... Eu de novo voltei a tentar fumaça...

FT Me lembra como é a luz desse bloco.

GB Eu não gosto.

FT Você não gosta?

GB Eu não gosto. Porque tinha um grau de elaboração no hotel, na boate, que no tribunal eu diria que eu fui... Eu pendurei um monte de lâmpada PAR no teto.

FT É, tem uma geral de PAR.

GB Virada para baixo, à pino. Era o que eu tinha para fazer para continuar na lógica de esconder o equipamento. Eu botei um monte de filtro CTB, uns pontos de CTO, a cadeira do réu, a cadeira do juiz.

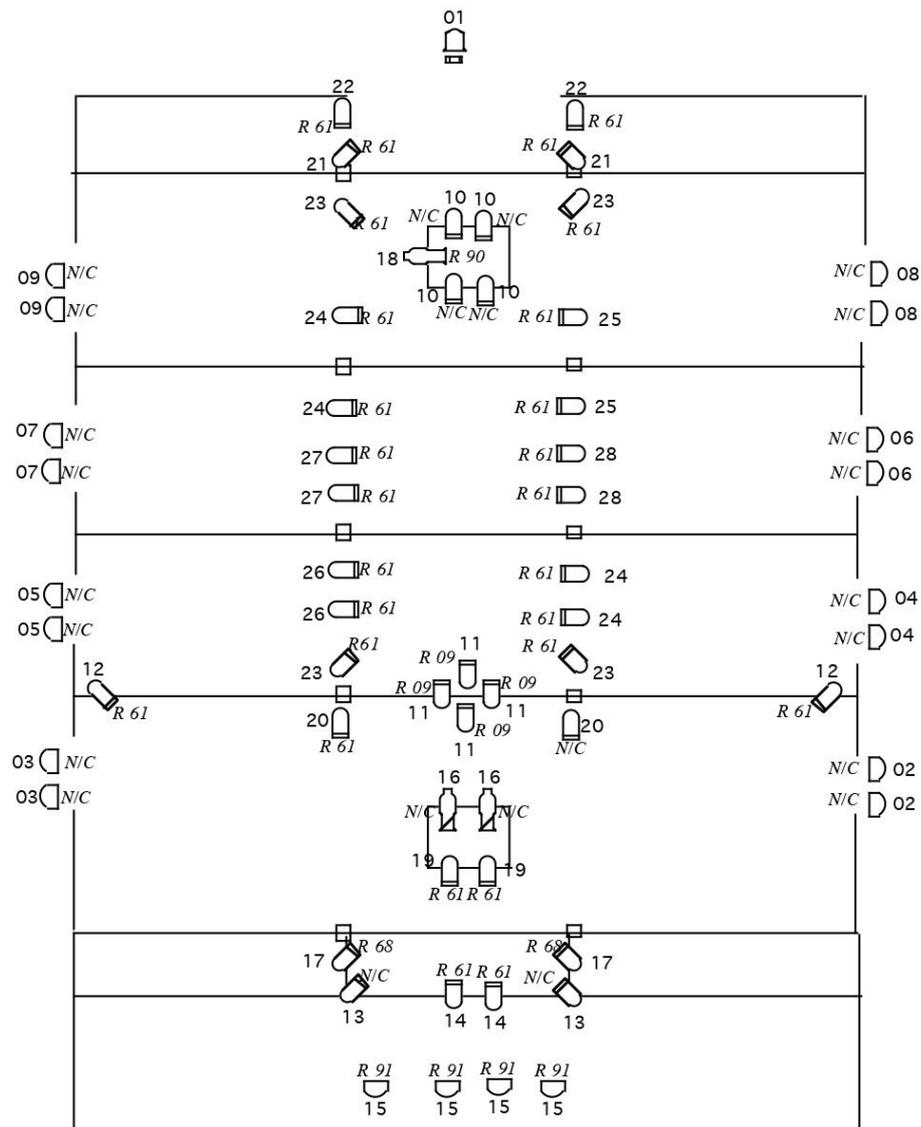
(Entrevista disponível no apêndice)

Ao observar a cena e a iluminação proposta, percebemos que Bonfanti não está se referindo à qualidade técnica ou capacidade de condução visual da luz em articulação com a cena. A luz desempenha seu papel de forma muito consistente, pontuando os elementos da cena e conduzindo o olhar do público pela cena. No entanto, o próprio artista cria um grupo de parâmetros específicos para sua obra e, quando não consegue atingi-los em sua totalidade, se sente frustrado. Guilherme comenta como não vê o mesmo grau de elaboração da iluminação do resto do espetáculo nessa passagem.

A base da iluminação da cena eram refletores PAR 64 dispostos a pino pelo espaço, de forma a ficarem escondidos das vistas do público – novamente aqui utiliza-se do esconder os refletores convencionais para que não interfiram na

visibilidade. Interessante notar como um procedimento tão basilar do espetáculo *O Paraíso Perdido*, central na proposta de iluminação como um todo, aqui já não satisfaz os anseios criativos do iluminador.

Imagem 58 - A planta de iluminação do Juízo Final



Fonte: Acervo do artista.

Para criar variações e volumes na luminosidade da luz do espaço, Guilherme coloca filtros de correção em parte dos refletores. Estes filtros não possuem cores tão saturadas, a ponto de colorir totalmente a luz, mas somente corrigem a coloração da luz branca. Na planta de iluminação, podemos notar o uso de dois filtros específicos, do fabricante Rosco: o R61 – Azul Cinzento (Mist Blue) e o R09 –

Ouro Âmbar Pálido (Pale Amber Gold). Enquanto o primeiro produz uma luminosidade de coloração mais fria e azulada, o segundo corrige a luz para o tom mais alaranjado e quente.

Imagem 59 - Descrição de catálogo do fabricante dos filtros utilizados na cena.

		<p>Supergel #09: Ouro Âmbar Pálido (Pale Amber Gold) Tom palha escuro. Cair da tarde e pôr-do-sol em ciclорamas. (Trans.=74%).</p>			<p>Supergel #61: Azul Cinzento (Mist Blue) Excelente tom para áreas gerais. Tom azulado levemente frio. (Trans.=66%).</p>
---	---	---	---	--	--

Fonte: Rosco do Brasil.

Além do uso de filtros, a iluminação trabalha pontuando e criando planos para cada um dos elementos em cena. Assim, determinados refletores iluminam somente a cadeira do Juiz, outros somente a cadeira do réu, e assim por diante. Isso permite que a iluminação possua controle sobre quando e com que intensidade acender cada um dos elementos da cena de forma individualizada, conduzindo o olhar do público pela cena.

Imagem 60 - O Juízo final: ao fundo a cadeira do Juiz, no primeiro plano a cadeira do réu.



Fonte: Edouard Fraipont.

4.9. A trajetória de João

Após observarmos a construção da iluminação ao longo do espetáculo, podemos notar como o projeto de iluminação constrói, em cada um dos quatro espaços, qualidades de luz distintas, mas relacionadas. Se a luz de cada estação possui características únicas que a define, podemos perceber elementos mais gerais que, em maior ou menor presença, transitam pelo trabalho como um todo. A ideia de precariedade (não do ponto de vista técnico, mas enquanto visualidade), por exemplo, aparece de maneira recorrente, nas escolhas das fontes, na forma como são fixadas, no tipo de acabamento feito nas fiações. O uso de cores intensas e marcantes também é um elemento muito característico desse espetáculo, que não estava presente nos trabalhos anteriores.

No entanto, um elemento que foi retrabalhado e incorporado ao desenho de luz apenas posteriormente foi a iluminação da personagem João. Guilherme comenta como esse elemento somente foi introduzido quando da remontagem do espetáculo.

FT Não tem uma coisa de um quadrado verde, um quadrado contra-pino...

GB O quadrado verde para o João ele aparece depois, na remontagem. Porque daí percebeu tanto na boate, quanto no corredor, quanto no tribunal e no julgamento, a gente percebe que o João era uma figura que desaparece na paisagem.

FT Na primeira temporada não tinha o verde do João?

GB Não.

FT Isso surge na remontagem?

GB Na remontagem.

FT E aí vira... fazendo um código, né? Como era o Anjo, de certa maneira. Só que agora é só pela cor?

GB É. Pela cor.

Diferente da do espaço do Hotel, onde a figura de João possui uma centralidade maior, no resto do espetáculo existia uma pluralidade de elementos visuais que fazia com que a imagem do personagem se perdesse do olhar do público facilmente na paisagem.

Como João é o fio condutor do espetáculo, fazia-se importante demarcar sua presença mesmo em cenas onde atuava muito mais como um observador dos acontecimentos do que como agente ativo da ação. De certa forma, existe uma

similaridade de função com a figura de Anjo Caído, em *O Paraíso perdido*. Contudo, ao invés de criar um dispositivo autoportante, a iluminação e a direção fizeram com que ele estivesse quase sempre iluminado por luzes verdes, de forma distinta do resto da cena, separando-o de seu entorno.

Imagem 61- João sob o signo da cor verde em cada um dos quatro momentos do espetáculo



Fonte: Jorge Etecheber.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou REFLEXÕES INCONCLUSAS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DA ILUMINAÇÃO

“Totó me perguntou como era que a luz acendia só com a gente apertando um botão, e não tive coragem para pensar no assunto duas vezes. - A luz é como a água - respondi. - A gente abre a torneira e sai”.

(Gabriel García Márquez; *Doze contos peregrinos*)

Ao longo desta dissertação, busquei descrever e analisar não somente o projeto de iluminação de cada um dos três trabalhos da *Trilogia Bíblica*, mas também compreender o próprio movimento criador no qual foram gerados. No decorrer da pesquisa, se apresentou de forma muito evidente como o processo da iluminação não é dissociável do contexto criativo, material e social em que está inserido. Da mesma forma, não podemos lê-lo apartado do processo teatral, de natureza essencialmente coletiva, e do espetáculo de que é parte.

Os três espetáculos possuem alguns anos de distância entre si, ocupando boa parte dos anos noventa. *O Paraíso Perdido* data de 1992, *O Livro de Jó* de 1995 e *Apocalipse 1,11* de 2000. Por mais que cada processo possa ser lido individualmente, podemos notar como sua sequencialidade temporal é geradora de acúmulos, em um desenvolvimento no qual o trabalho anterior influencia o seguinte. Sob outra perspectiva, as questões centrais de cada obra já estavam presentes de forma latente nos processos anteriores. Quando observamos o contexto da criação de *O Paraíso Perdido*, por exemplo, pode-se perceber como os modos de fazer e criar foram se construindo ao longo do tempo e se modificando nos trabalhos seguintes. Ali, a prática da pesquisa e experimentação da iluminação, dentro do processo criativo do grupo como um todo, ainda não estava consolidada enquanto método. No entanto, elementos e procedimentos de trabalho da iluminação presentes nesta obra irão se radicalizar nos espetáculos seguintes.

Cada um dos espetáculos analisados articula diferentes procedimentos e métodos de trabalho. Em *O Paraíso Perdido* se apresenta a relação com o edifício arquitetônico, a condução do olhar e do caminhar do público pelo espaço e o uso de referências visuais. Em *O Livro de Jó* surge a construção e modificação artesanal de

fontes luminosas e uma busca pela relevância cênico-dramatúrgica da aparência dos materiais. Em *Apocalipse 1,11* observamos como a pesquisa de campo, a sistematização da experimentação da luz e desenvolvimento de uma forma de trabalho da iluminação em equipe foi fundamental para o processo criativo.

Em última instância, estamos olhando para um único movimento, da trajetória de um artista na descoberta de seu método, ou métodos, de trabalho.

[...] Estamos nos referindo a método como série de operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra: procedimentos lógicos de investigação.

Essas operações, que acontecem inevitavelmente ao longo do processo, não conhecem na arte a consciência e explicitação da ciência. A arte vive, portanto, um encontro de método que não implica, necessariamente, em busca consciente.

(SALLES, 2013, p. 66)

Contudo, quando apontamos a existência de um movimento de descoberta de um método de criação da iluminação, ao longo da trajetória de Guilherme, não estamos falando necessariamente de um processo racional, premeditado ou planejado.

É importante ressaltar que a ideia de método [...] não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à “bagunça”, nem à ideia de rotina rígida ou fixa. É comum ver uma postura dos artistas, quase radical, quando indagados sobre seu “método”. Enfatizam que não são organizados.

(SALLES, 2013, p. 65)

Os processos conduzidos por Guilherme são muitas vezes marcados pelo caos e pela profusão de ideias, onde a intuição tem papel fundamental no processo decisório. Todavia, por mais que a intuição e a subjetividade persistam na criação, podemos perceber como a cada trabalho os acúmulos são geradores de uma maior consciência do processo, de suas etapas e das maneiras de organizá-lo.

Internamente, a criação segue subjetiva, intuitiva e caótica. Sua estrutura é que passa a ser aos poucos mais organizada e construída de forma consciente. Nesse movimento, conforme o processo se organiza, se aproxima cada vez mais da noção de pesquisa em arte. Silvio Zamboni aponta, em oposição a formas mais

caóticas e desorganizadas de experimentação, como a “pesquisa sempre implica a premeditação” (ZAMBONI, 2006, p. 51). Não se trata da premeditação dos resultados ou, no caso de um processo criativo em iluminação, como será a luz final do espetáculo. Trata-se, no entanto, da premeditação dos métodos e das etapas de trabalho.

Em todo trabalho do Teatro da Vertigem, Bonfanti inicia totalmente sem ideia do que será sua iluminação ao final do processo. No entanto, em trabalhos mais recentes, como no caso do espetáculo *O Filho*, de 2015, o iluminador demonstra uma consciência metodológica muito grande diante de sua criação, no que concerne à forma como organiza e estrutura cada momento do trabalho. Os três espetáculos aqui estudados, quando lidos em sua continuidade, já nos apontavam esse movimento.

Podemos perceber como desde o início, na Igreja de Santa Ifigênia, o princípio da experimentação já está presente de forma muito latente, e segue nos trabalhos seguintes sempre a partir da manipulação prática das fontes luminosas. Em *O Paraíso Perdido* esse movimento ocorre de forma mais conectada com a arquitetura e de que forma explorá-la em seu uso e suas qualidades. Em *O Livro de Jó*, a partir da lida com equipamentos não convencionais e no processo de descoberta de como conectá-los e vinculá-los com as cenas. E em *Apocalipse 1,11* de forma mais estruturada, talvez um pouco mais consciente e mais conectada às proposições ficcionais dramáticas do processo. A cada trabalho, a partir de sua consciência metodológica, a experimentação se fortalece cada vez mais enquanto pesquisa estruturada.

Voltando nosso olhar objetivamente para os projetos de iluminação finalizados, a primeira questão que notamos é como são possuidores de grande coesão interna. Cada elemento possui uma função, não só enquanto fontes luminosas, mas enquanto parte de um todo teatral mais amplo, que dá sentido a cada uma das escolhas. Cada fonte luminosa utilizada existe em função de um conceito maior, que não existia a priori, mas que foi também sendo construído em processo. Como pudemos ver, tanto em *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, mesmo após a estreia dos espetáculos, até mesmo anos depois, Bonfanti buscava dar sentido e modificar elementos que, em sua lógica artística, não atendiam seus anseios de criador. Como Afirma Salles, “o artista, impulsionado a vencer o desafio,

sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação” (SALLES, 2013, p. 37). Quando Guilherme, após a estreia dos espetáculos, substitui o uso de fumaça por refletores HMI, em *O Livro de Jó*, ou cria luzes verdes para acompanhar a personagem João em *Apocalipse 1,11*, ele está respondendo a esse anseio artístico como criador.

Se, nos meios teóricos da iluminação, são muito pertinentes as discussões a cerca de uma “luz ativa” (CRISAFULLI; HANNAH, 2015) ou sobre a “linguagem da iluminação” (SIMÕES, 2008; 2013) na busca por descrever uma iluminação que não só tecnicamente ilumina ou propicia a visibilidade, mas que ativamente constrói o sentido e a estrutura de uma obra teatral, é fundamental lembrar o papel do processo criativo como espaço possibilitador para que essas relações sejam feitas. As escolhas de um projeto de iluminação por si só não significam muito, quando isoladas; somente ganham qualidade e sentido a partir de sua interação e relação com os outros elementos da linguagem teatral.

Aproveito essas considerações finais para levantar três questões decorrentes desta pesquisa, às quais não apresento resposta nem aprofundamento, mas creio ser fundamental fazê-las neste momento. Estudos posteriores permitirão debruçar de forma mais vertical sobre esses temas.

Primeiramente, creio que o trabalho de Guilherme levanta pertinentes discussões sobre como um processo de pesquisa em iluminação pode ocorrer. Antônio Araújo, parceiro de trabalho de Bonfanti há mais de 30 anos, comenta como enxerga a forma como o iluminador desenvolve suas pesquisas em seus processos criativos.

AA Acho que o Guilherme é um pesquisador de luz. Talvez ele não cumpra esse modelo oficial que a gente tem, de alguém ligado à academia, à universidade, de alguém que fez mestrado, doutorado. Ele ainda não fez, né? Pode ser que ele venha a fazer. Mas eu acho que esse é um modo de pesquisador, esse é um modelo de pesquisador. Você tem outros modelos de pesquisador. Pegue o Antunes Filho no CPT. Ele ali não tinha nenhum vínculo acadêmico, né? Em um espaço experimental, em um laboratório. O CPT era um laboratório. No caso do Guilherme, é um outro modelo que não o do laboratório, de ter um espaço laboratorial e tal. Mas é alguém que faz uma pesquisa aplicada. Então a partir de um determinado espetáculo, de uma determinada proposta artística que vai resultar em um espetáculo, ele

aí começa a movimentar... sei lá eu, recursos, meios, desde leituras até filmes, imagens, pensar materiais... E no processo de ensaio de experimentar coisas, então não é só no sentido teórico, na cabeça dele, num período só anterior, mas na sala de ensaio, abrindo ali um espaço de experimentação, de pegar o equipamento, de testar, experimentar coisas diferentes. E evidente que em um processo de ensaio os meios de experimentação são menores né? Aí ainda tem outra fase de experimentação do Guilherme que é quando a coisa vai para o espaço, que é quando a coisa começa a ganhar... que eu acho que talvez seja um terceiro momento da pesquisa dele que lá ele já tem talvez os materiais que ele precisa ter, ou que ele gostaria de ter, ainda que ele não vá ter tudo que ele queira. Mas que pelo menos diferente de uma sala de ensaio que você trabalha com recursos mais limitados. E aí eu acho que é um outro momento de pesquisa dele que ele vai testando, mudando, experimenta uma coisa joga fora, que tem inclusive uma abertura que é... Hoje até mais simples, se você pensar antigamente, mudar uma luz significa subir uma escada, mudar um refletor, é uma coisa que custa trabalho, tempo, não é uma coisa que você vai automaticamente e você muda o desenho. Isso pressupõe um investimento de tempo, de trabalho, de esforço, de grana, que é significativo. E eu acho que o Guilherme sempre teve abertura para isso. Situações como essa, que é o testar e não querer, e mudar e ir para outro lugar, o custo disso, em todos os âmbitos da palavra custo, eu acho que ele sempre teve essa perspectiva. Eu acho que é um pesquisador sem dúvida.

(Entrevista disponível no apêndice)

Se o trabalho de Bonfanti não se enquadra exatamente nos parâmetros tradicionais de uma pesquisa acadêmica, isso não significa que não incorpore, em sua prática criativa, uma série de princípios investigativos bastante complexos. No entanto, essa é uma discussão que necessita de maior aprofundamento sobre a natureza de uma pesquisa em arte, e seus modos de realização dentro e fora do ambiente acadêmico.

Uma segunda questão que considero importante pontuar é sobre como, nos projetos estudamos, Bonfanti lança mão de uma série de expedientes que, em sua essência, são extremamente teatrais, e dialogam diretamente com a tradição da iluminação na caixa cênica italiana desenvolvida a partir da segunda metade do século XIX. Esconder os refletores e o operador de iluminação, por exemplo, opera na mesma mão desta tradição. No entanto, não é o quê, mas sim a forma como,

especificamente e singularmente, o iluminador os utiliza em cada trabalho que lhes confere qualidade.

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados.

(SALLES, 2017, p.35)

É na interação desses procedimentos e métodos de iluminar entre si, com outros elementos da obra e com as arquiteturas singulares de cada edifício que o iluminador inova criativamente e produz uma iluminação profundamente conectada com as obras que está iluminando. Se as experiências cênicas aqui analisadas são notáveis em sua radicalidade na ocupação espacial, é curioso notar como diversos elementos essencialmente teatrais persistem dentro do projeto de iluminação cênica. Essa constatação em nada diminui o caráter radical e original desses projetos.

Um terceiro elemento a ser pontuado diz respeito diretamente a algumas considerações que o próprio artista faz sobre seu trabalho e que acredito levantar questões significativas para pensarmos processos criativos em iluminação. Em diversos âmbitos, levantam o questionamento sobre como podemos pensar a relação entre autonomia da iluminação enquanto linguagem e sua dependência da cena teatral.

Em algumas falas públicas em que estive presente como ouvinte, seja em sala de aula, palestras ou mesas de debate, pude presenciar Guilherme compartilhando a seguinte reflexão: existiria uma contradição entre seu discurso de defesa da autonomia da iluminação enquanto área criativa e a forma como seu próprio processo criativo transcorre.

[...] falo muito em meu trabalho de formação, na importância de pensar a luz como uma linguagem autônoma. Mas é curioso que eu não consiga descolar a luz da cena. Tudo bem que ela tem vida, tem uma expressão, ela intervém no cotidiano da cidade, ela altera, ela modifica a atmosfera, ela propõe um outro jogo, é lúdica em relação à cidade. Mas ela surge em função de uma necessidade da cena.

(BONFANTI, 2018, p. 207)

Bonfanti, quando compara seu processo criativo com o de outras e outros artistas, aponta como algumas destas pessoas têm um modo de criação mais autônomo, no qual a iluminação, por vezes, quase constrói um sentido por si só, ou, ao menos do ponto de vista processual, avança de forma mais independente da cena, por mais que por fim acabe por se ajustar a ela. Para ele, seu processo não acontece dessa forma. Por mais que tenha muitas ideias, pesquise, busque referências, Guilherme percebe em seu trabalho uma necessidade muito grande de conexão com a cena teatral que está iluminando, de acompanhar os ensaios, de entender os problemas e problemáticas da direção.

Imagino que muitas iluminadoras e iluminadores se identifiquem com a forma como Bonfanti descreve sua relação com o processo criativo. Ao longo do programa de Youtube *Lighting Studio* – criado por Guilherme e eu –, em que foram entrevistados mais de 40 iluminadores e iluminadoras brasileiros durante o ano de 2020, muitas pessoas ressaltaram a importância fundamental do acompanhamento dos ensaios no processo criativo da iluminação. Contudo, uma boa parte delas também pontuou uma preferência por estar presente em uma etapa onde as cenas estão mais consolidadas e o desenho de cena está mais definido. Talvez a especificidade do caso de Guilherme, ao menos nos processos junto ao Teatro da Vertigem, seja uma busca por acompanhar o processo de criação da cena desde seu início, desenvolvendo o processo de criação da iluminação em paralelo. São nas idas e vindas, nas tentativas e erros, nas ideias jogadas fora, que a iluminação vai se construindo junto da cena.

Mesmo que esse modo de trabalhar não estivesse dado no primeiro trabalho do grupo, onde a iluminação esteve realmente presente apenas na etapa final do processo, ele foi gradualmente se construindo ao longo dos espetáculos. Como Araújo pontua, é no quarto trabalho do grupo, *BR-3*, que essa relação realmente se consolida.

AA [...] aí você passar a ter a presença do Guilherme, ou de outros colaboradores, de uma maneira – ainda que não seja todo dia – mais frequente, acompanhando o processo. Você veja por exemplo, no *BR-3* a viagem foi feita por todo mundo. Figurino foi, música foi, a luz foi. Sabe assim? Isso já tem uma mudança de perspectiva em relação ao colaborativo.

Na fala de Araújo, ele relaciona a presença dessas áreas (cenografia, figurino, sonoplastia, iluminação) no dia-a-dia da sala de ensaio diretamente a uma mudança de perspectiva sobre a compreensão do que pode ser e de como pode se dar o processo colaborativo. Quando repensamos a oposição apontada por Bonfanti mais acima, entre autonomia da iluminação e dependência em relação à cena, a partir do paradigma do processo colaborativo, podemos perceber como ela é uma falsa contradição. Essa relação de autoria partilhada é justamente o ponto em questão do processo colaborativo, e em nada diminui a autonomia criativa das partes. As autorias se imbricam nas horizontalidades do processo. As áreas, assim como os elementos da cena, se diluem, e passam a não ser mais possíveis de ser dissociadas totalmente. Isso em nada fragiliza a criação, mas a fortalece. Cria-se uma via de mão dupla. Na cena teatral, se a iluminação é dependente da cena, e o processo da iluminação acontece a partir e junto da criação da cena, a obra, quando aberta ao público, é absolutamente codependente da iluminação, e vice-versa.

Ao observar os espetáculos, fica evidente como o processo colaborativo, tanto enquanto princípio ético das relações de trabalho como metodologia criativa, é central no modo de funcionamento criativo da iluminação de Guilherme Bonfanti. Existe um processo de descoberta gradual de como operar em uma lógica colaborativa. Este movimento ocorre tanto externamente, na relação do artista com o todo da obra, passando a se entender como área criativa em colaboração, como internamente, na organização das relações de trabalho dentro do processo específico da iluminação, propondo momentos de horizontalidade e troca criativa entre as pessoas dessa equipe.

Chegando por fim ao desfecho destas considerações, faço referência a uma passagem literária. Em seu livro *Doze Contos Peregrinos*, Gabriel García Márquez conta a história de dois meninos que, todas as noites, quando os pais saíam de casa, navegavam de barco na luz elétrica do apartamento.

Na noite de quarta-feira, como em todas as quartas-feiras, os pais foram ao cinema. Os meninos, donos e senhores da casa, fecharam portas e janelas, e quebraram a lâmpada acesa de um lustre da sala. Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a sair da lâmpada quebrada, e

deixaram correr até que o nível chegou a quatro palmos. Então desligaram a corrente, tiraram o barco, e navegaram com prazer entre as ilhas da casa. Esta aventura fabulosa foi o resultado de uma leviandade minha quando participava de um seminário sobre a poesia dos utensílios domésticos. Totó me perguntou como era que a luz acendia só com a gente apertando um botão, e não tive coragem para pensar no assunto duas vezes.

- A luz é como a água - respondi. - A gente abre a torneira e sai.

E assim continuaram navegando nas noites de quarta-feira, aprendendo a mexer com o sextante e a bússola, até que os pais voltavam do cinema e os encontravam dormindo como anjos em terra firme.

(MARQUEZ, 2018, p. 89)

Se, no conto, todas as quartas-feiras os dois irmãos navegavam em um barco por douradas águas de luz, termino essa investigação com a sensação de ter realizado um verdadeiro mergulho, de máscara e cilindro, pelas mesmas correntezas. Não por acaso assim descrevo esse trabalho no título.

Ao retornar à superfície, permanece, para além das diversas questões levantadas até aqui, a fundamental importância de nomear e investigar a forma como acontecem os processos criativos em iluminação no Brasil. Estudando e analisando as criações luminosas apresentadas nesta dissertação, fica evidente a relação intrínseca entre os modos de produção dos processos criativos e os resultados artísticos produzidos pelos mesmos.

Se reconhecermos que a iluminação constitui uma complexa linguagem dentro da cena, é preciso lembrar que somente assim o é a partir da operação de sofisticados modos de criação e produção. Se almejamos uma iluminação que seja agente na cena, como parte integrante de seu sentido e estrutura, é preciso antes de tudo um processo que possa produzi-la dessa forma. Quanto mais nomearmos e entendermos os procedimentos, estratégias, métodos, modos de pensar e agir, daqueles que criam e trabalham com iluminação, mais verticais serão nossas compreensões desse processo.

Para que a luz, elemento tão importante da cena, transborde e inunde as salas de nossas imaginações, faz-se necessário, antes de qualquer coisa, abrir as torneiras da experimentação e da criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ARAÚJO, A. **A Gênese da Vertigem**: O processo de Criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARAÚJO, A. “Aproximações ao processo colaborativo”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 13-19.

ARAÚJO, A. et al. Entrevista com os integrantes do Teatro da Vertigem sobre os 25 anos de trajetória, realizada no dia 19 de dezembro de 2017, na sede do grupo, com participação de Antônio Araújo, Antonio Duran, Eliana Monteiro e Guilherme Bonfanti. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 205-231.

ARAÚJO, A.; BONFANTI, G.; NESTROVSKI, A. **Teatro da vertigem**: trilogia bíblica. São Paulo: PubliFolha, 2002.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONFANTI, G. “A visão de um projeto aberto”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da vertigem**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. Cap. 1, pp. 24-28.

BRIGGS, J. **Encyclopedia of stage lighting**. North Carolina: McFarland & Company, 2008.

BRINKMANN, S.; KVALE, S. **InterViews**: learning the craft of qualitative research interviewing. 2ª. ed. Thousand Oaks: Sage, 2009.

CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CRISAFULLI, F.; HANNAH, D. **Active light**: Issues of light in contemporary theatre. Dublin: Artdigiland, 2015. Não paginado.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, J. “O flâneus e o cidadão: percurso em site specific”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 133-138.

FERDMAN, B. **Off sites**: contemporary performance beyond site-specific. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2018.

FERNANDES, S. “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 101-114.

FERNANDES, S. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FORJAZ, C. “A Linguagem da Luz: A Partir do Conceito de Pós-Dramático Desenvolvido por Hans-Thies Lahmann”. In: **O Pós-Dramático: Um Conceito Operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARQUEZ, Gabriel García. “A luz é como a água”. In: **Doze contos peregrinos**. 28 ed. Rio De Janeiro: Editora Record, 2018.

KELLER, M. **Light fantastic: the art and design of stage lighting**. 3ª. ed. Munich: Prestel, 2010.

KWON, M. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MILTON, J. **O Paraíso Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

MOODY, J. L. **Concert lighting: techniques, art and business**. Oxford: Focal Press, 1997.

MORT, S. **Stage lighting: the technicians' guide**. Londres: Methuen, 2011.

MOSTAÇO, E. “Vertigem entre ética e estética”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 157-164.

REID, F. **The stage lighting handbook**. 6ª. ed. New York: Routledge, 2001.

RINALDI, M. “O ator do Teatro da Vertigem”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 29-39.

ROSENTHAL, J.; WERTENBAKER, L. **The magic of light: the craft and career of Jean Rosenthal, pioneer in lighting for the modern stage**. Boston: Little, Brown and Company, 1972.

SALLES, C. A. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, C. A. **Redes de criação**. 2ª. ed. São Paulo: Horizonte, 2017.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, C. A. “Um olhar da crítica de processos de criação”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 235-236.

SCHWARCZ, L. M. “1992, o ano que não passou: sobre o mito de fundação do grupo vertigem”. In: ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp. 143-146.

SILVA, M. L. **Luz, lâmpada e iluminação**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2004.

SIRLIN, E. **La luz en el teatro: manual de iluminación**. 1ª. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005.

TUDELLA, E. **A luz na gênese do espetáculo**. 1ª. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

ZAJONC, A. **Catching the light: the entwined history of light and mind**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3ª. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

TESES E DISSERTAÇÕES

SIMÕES, F. C. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível'** (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 232 f. Dissertação (mestrado em artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, F. C. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível'**. 375 f. Tese (doutorado em artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, A. C. A. **A encenação no Coletivo: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo**. 222 f. Tese (doutorado em artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, M. F. **A Poética do Espaço Urbano: A Trajetória da Vertigem**. 179 f. Dissertação (mestrado em artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARTIGOS E PERIÓDICOS

ARAÚJO, A. "O processo colaborativo como modo de criação". **Revista Olhares**, São Paulo, ESCH, n.1, pp. 48-51, 2009.

ARAÚJO, A. "O processo colaborativo no Teatro da Vertigem". **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, pp. 127-133, 2006.

BARRUCHO, L. "50 anos do Ai-5: os números por trás do 'milagre econômico' da ditadura no Brasil". **BBC News Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45960213>>. Acesso em: 03 junho 2019.

BONDÍA, J. L. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, Abr 2002, pp. 20-28.

BONFANTI, G. "A luz no teatro da vertigem: processo de criação e pedagogia". **Revista sala preta**, São Paulo, v. 15, n.2, pp. 10-21, 2015.

BONFANTI, G. "Light designer, ser ou não ser?". **Cadernos de luz**, 2017. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/light-designer-ser-ou-nao-ser.pdf>>. Acesso em: 6 setembro 2017.

BONFANTI, G. "Relato de uma experiência: luz em processo". **Alberto**, São Paulo, v. 1, n.3, pp. 110-121, 2012.

BONFANTI, G. "Relatos do processo de criação da luz do espetáculo O Filho". **Cadernos de luz**, 2015. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/relatos-o-filho.pdf>>. Acesso em: 6 setembro 2017.

BONFANTI, G. "Relato do processo Dire ce qu'on ne pense pas. dans deslangues qu'on ne parle pas". **Cadernos de luz**, 2014. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/relatos-guilherme-2014.pdf>>. Acesso em: 6 setembro 2017.

BONFANTI, G. et al. "Roda de conversa: Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fábio Retti discutem a ideia da iluminação como dramaturgia, sob coordenação de Guilherme Bonfanti". **Alberto**, São Paulo, v. 1, n.3, pp. 47-94, 2009.

GODOIS, I. (2018). O iluminador do teatro Álvaro de Castro e do Teatro de Ilhéus. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, Florianópolis, 1(31), 311-322.

GODOIS, I. (2020). Os caminhos de Wagner da Conceição Pinto na luz cênica. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, Florianópolis, 1(37), 404-422

MENDONÇA, H.; SANZ, B. "O lado obscuro do 'milagre econômico' da ditadura: o boom da desigualdade". **El País**, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html>. Acesso em: 03 junho 2019.

MOREIRA, C. M. G. "A política do grupo: modos de produção como ato político". **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, p. 289-298, 2015.

USITT. "RP-2, Recommended Practice for Theatrical Lighting Design Graphics". **USITT BACKstage: Technical Theatre for High Schools**, 2006. Disponível em: <https://www.dolphin.upenn.edu/pacshop/RP-2_2006.pdf>. Acesso em: 02 maio 2021.

VELARDI, Marília. "Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigações radicalmente qualitativas". **Revista Moringa**, João Pessoa, UFPB, v. 9, n.1, 2018, p. 43-54.

ENTREVISTAS

BENTIVEGNA, M. **Lighting Studio com Marisa Bentivegna** [14 abr. 2020]. Entrevistadores: Francisco Turbiani e Guilherme Bonfanti. 1h 58 min 14 s. Youtube,

2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AQQ1IMVP4ug>>. Acesso em: 26 Abril 2020.

BONFANTI, G. **Lighting Studio com Guilherme Bonfanti** [19 ago. 2020].

Entrevistador: Francisco Turbiani. 2h 21 min 50 s. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KHJoME16MJI&t=3667s>>. Acesso em: 20 novembro 2020.

BRUEL, B. **Lighting Studio com Beto Bruel** [22 abr. 2020]. Entrevistadores: Francisco Turbiani e Guilherme Bonfanti. 2h 14 min 31 s. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=et2m9YUECc0&t=1s>>. Acesso em: 29 abril 2020.

CARVALHO, F. **Lighting Studio com Fernanda Carvalho** [03 abr. 2020]. Entrevistadores: Francisco Turbiani e Guilherme Bonfanti. 1h 52 min 19 s. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tahxb0f54mM&t=8s>>. Acesso em: 28 abril 2020.

NENEN, L. P. **Lighting Studio com Luiz Paulo Nenen** [28 abr. 2020]. Entrevistadores: Francisco Turbiani e Guilherme Bonfanti. 2h 2 min 51 s. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rrLtqVp8z-0&t=5348s>>. Acesso em: 29 Abril 2020.

VÁZQUEZ, R. G. **Lighting Studio com Rodolfo García Vázquez** [22 jul. 2020]. Entrevistador: Francisco Turbiani e Guilherme Bonfanti. 1h 33 min 05 s. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ahTUOgaiG3s&t=418s>>. Acesso em: 24 novembro 2020.

HOMEPAGES

ARCHTRENDS PORTOBELLO. **Cidade Matarazzo**: passado, presente e futuro de um patrimônio histórico. Disponível em: <<https://archtrends.com/blog/cidade-matarazzo/>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2020.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Matriz Paroquial Nossa Senhora da Conceição – Santa Ifigênia**. Pagina informativa da igreja. Disponível em: <<http://www.arquisp.org.br/regiao/se/paroquias/paroquia-nossa-senhora-da-conceicao-santa-ifigenia/matriz-paroquial-nossa-senhora-da-conceicao-santa-ifigenia>>. Acesso em: 27 de novembro de 2020.

CLINRIO. **Negatoscópio 02 corpos**. Loja online de produtos médicos e hospitalares. Disponível em: <<https://www.clinrio.com.br/p/negatoscopio-02-corpos-forca-medica>>. Acesso em 12 de dezembro de 2020.

CONDEPHAAT. **Hospital e maternidade Humberto Primo**. Descrição do processo de tombamento do edifício junto ao CONDEPHAAT, 2014. Disponível em: <<http://condesphaat.sp.gov.br/benstombados/hospital-e-maternidade-humberto-primo/>>. Acesso em: 02 de abril de 2021.

ESPAÇO Off. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao427941/espaco-off>>. Acesso em: 23 de setembro de 2020. Verbetes da Enciclopédia.

GERALD THOMAS. **The Kafka Trology**. Registro fotográfico das peças da Trilogia Kafka. Disponível em: <<http://www.geraldthomas.com/photos/kafka.htm>>. Acesso em 27 de dezembro de 2020.

GOOGLE MAPS. **Rua do Hipódromo, 591**. Registro fotográfico do referido endereço no Google maps. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-23.5448765,-46.6093592,3a,75y,226.39h,94.84t/data=!3m6!1e1!3m4!1sh4M3N81yGzeGINpcsF5d9A!2e0!7i16384!8i8192>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2020.

HOSPITAL HUMBERTO PRIMO (São Paulo, SP). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao401423/hospital-humberto-primo-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020. Verbetes da Enciclopédia.

INSTITUTO ANGLICANO. **Catedral Anglicana de São Paulo**. Site informativo das atividades da catedral. Disponível em: <<https://www.catedral-anglicana.org.br/>>. Acesso em: 27 de novembro de 2020.

QUEEN. **Official site**. Homepage oficial do grupo musical Queen. Disponível em: <<http://www.queenonline.com/>>. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

OSRAM. **Site oficial**. Portfólio de produtos da OSRAM. Disponível em: <<https://www.osram.com.br/cb/>>. Acesso em: 26 de novembro de 2020.

PHILIPS. **Tungsten Halogen Lamps**. Catálogo oficial de lâmpadas halógenas da Philips. Disponível em: <<https://archive.org/details/manualsbase-id-548912/mode/2up>>. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

PRESÍDIO do Hipódromo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao404321/presidio-do-hipodromo>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020. Verbetes da Enciclopédia.

SMITHSON FOUNDATION. **Robert Smithson artworks**. Catálogo das principais obras do artista. Disponível em: <<https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson>>. Acesso em 27 de dezembro de 2020.

WIKIART. **Spiral Jetty**. Verbetes enciclopédico da obra. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>>. Acesso em 05 de janeiro de 2021.

APÊNDICE – ENTREVISTAS

A. Entrevista com o iluminador Guilherme Bonfanti, sobre os espetáculos *O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1,11*

13 de abril de 2018

Sobre o espetáculo *O Paraíso Perdido*

FT Eu queria entender um pouco sobre a trajetória da *Trilogia Bíblica*. Começando pelo *O Paraíso Perdido*. Não foi o primeiro trabalho em parceria com o Tó (Antônio Araújo), certo?

GB Sim, já tinha feito 3 trabalhos. O primeiro foi na Eca, o *Oberosterreich*. Depois teve o *Hiperbórea*, um trabalho feito em uma casa de chá na zona sul, falava um pouco sobre a questão da morte, da espiritualidade. E em seguida teve *Clitemnestra*, com a Marilena Ansaldi.

FT No *Paraíso* você não estava desde o começo no processo, estava?

GB Eu nem sei quando eu estava.

FT Não lembra?

GB Cara, eu não lembro. *O Paraíso* é um trabalho...

FT Do que você lembra?

GB Bom, você falou “você estava com o Tó, lá na faculdade, vocês fizeram esses trabalhos, tal”... Eu acho que eu só tomo consciência de que alguma coisa está acontecendo, e que existe um processo é no *Apocalipse*. De olhar e pensar “eu trabalho com este cara”, “este cara fez teatro assim”, e nem é... No *Apocalipse* que as coisas vão ficando mais claras, que eu vejo o que que eu fiz, como que eu fiz.

FT Até porque no período você estava trabalhando com várias pessoas. Naquele momento era uma parceria entre tantas outras.

GB Sim, eu estava em uma lógica de fazer luz para uma peça.

FT Ok, mas aí ele te chamou para fazer uma luz e te falou: "Será em uma igreja"?

GB Sim... acho que sim (risos).

FT Não tem problema não lembrar, quero entender o que você lembra.

GB Fui eu e Marisa. Nesse momento nós já estávamos juntos e estávamos trabalhando juntos. Então ela foi comigo fazer o trabalho comigo na igreja. Eu sei que o processo desse trabalho é muito nebuloso. Eu lembro de ensaios.

FT Na igreja?

GB Sim, na igreja, na sacristia do padre, na salinha. Nunca falaram comigo *a priori* conceitualmente, não me lembro de conversas como hoje nós temos no grupo, sobre a questão teórica, pesquisa de campo, pesquisa de materiais.

FT Isso são elementos que surgiram depois?

GB Muito depois, não havia... Agora, o que é mais estranho para mim pensar é que apesar disso nesse primeiro trabalho nascem uma série de procedimentos de como a luz se coloca em um determinado espaço, num *site specific*, que eu não sei de onde veio. Eu não consigo te dizer de onde veio isso.

FT Como o quê?

GB Por exemplo esconder os refletores.

FT Sim, que talvez seja o elemento mais claro da relação com o *site specific*, não há uma teatralidade aparente da presença dos refletores...

GB Dos técnicos. Por que eu escondi o técnico operador de luz? Por que eu escondi o refletor?

FT Isso ainda não era consciente naquele momento?

GB Eu não faço ideia. Talvez alguma noção estética, que que aquilo não combinava uma coisa com a outra. Talvez uma intuição de que, para aquela história, para aquela experiência acontecer, essa teatralidade teria que desaparecer. Mas da onde isso? Por quê?

FT Eu estava olhando a planta do espetáculo. Você tinha luz vindo do lado de fora dos vitrais também.

GB Isso já era uma questão de olhar para o espaço e explorar o que que ele tem, o que que ele me dá.

FT Mas o Tó ele tinha algum tipo de orientação sobre isso, como você já me descreveu em outros processos?

GB O Tó não tinha orientação para luz nesse momento.

FT Mas os procedimentos que vocês fazem às vezes, de reconhecer o espaço, ficar com ele experienciando esse espaço, ainda não há nada disso?

GB Nada. (Longa pausa). Eu não me lembro de em momento algum o Tó ter me direcionado alguma coisa em relação a luz. Não me lembro dele ter me pedido algo, ter dito algo, para mim está muito longe.

FT Mas por exemplo, você me diz que suas duas referências principais foram o trabalho do Gerald Thomas e a Bíblia do Doré.

GB Isso.

FT Pela questão da fumaça, dos fachos luminosos...

GB Da presença divina ser dada pela luz.

FT E essa Bíblia... É... você lembra de onde veio? Por que eu sei que ele fez ilustrações para Bíblia...

GB Sim.

FT E que tem uma versão muito famosa das ilustrações dele para o poema do John Milton.

GB Disso eu não sabia... Ou sabia e foi assim que eu cheguei no Doré.

FT Possível, né? Pois tem uma edição do poema toda ilustrada por ele.

GB Então provavelmente isso surgiu. Alguém levantou esse nome e eu fui atrás desse nome. O uso da lâmpada PAR é algo que vem totalmente do trabalho do Thomas.

FT Mas por quê?

GB Por conta da qualidade de luz mesmo, da definição do fecho, o quanto imprimia a luz.

FT E era uma coisa que tinha chego no teatro naquela época no trabalho do Thomas?

GB Foi onde eu vi. Onde eu vi fumaça, fecho de luz branca, intensidades variadas dando colorações diferentes do branco. Eu acho que eu estava absolutamente sob influência dele nesse momento. Dessa estética do claro-escuro.

FT E tecnicamente como era? O que você lembra? Como foi assim montar estrutura pela primeira vez?

GB Foi o caos. Que a gente... tinha uma falta de conhecimento muito grande. Montamos eu, Cabeça, que é um menino que era lá da Bela Vista, um técnico da Bela Vista.

FT E o equipamento era de onde? Da Bonfante?

GB Não era da AHM (Amilton Honório Marin), que era a pior empresa da cidade de São Paulo. Ele nos forneceu equipamentos no *Paraíso* e no *Jó*. Porque era mais barato que tinha, ele tinha sido de cinema. Depois de uma época do *BR-3* ainda ele me deu um monte de lâmpadas, aquelas lâmpadas incandescentes gigantescas que ele tinha lá e tinha muito equipamento lá. Ah... era o pior dimmer, a pior mesa, as carcaças mais fodidas que tivessem, o mais barato que tinha.

FT Tinha gerador?

GB A energia era puxada do quadro. O Vertigem sempre trabalhou com essa coisa de uma cena, depois outra cena, depois outra. Tinham alguns momentos em que a luz se somava, mas não era uma carga que desse problema.

FT Especialmente o *Paraíso* tem uma coisa muito setorizada.

GB Sim, mas tem momentos que explode para o espaço inteiro, quando eles movimentam os bancos, quando eles estão jogando cordas para cima, no final quando ele cai. Agora você falou a técnica, era muito precário, tudo fio paralelo, tudo emenda, e a maneira como eu pendurei a luz dos vitrais e o tipo de equipamento que eu usei. Eu usei setlight para iluminar os vitrais, dois, três por vital. Um vitral que era uma rosácea que devia ter 6m de diâmetro. E com madeira, com sarrafo.

FT Mas em 2000 você já remontou diferente.

GB Sim já tinha trabalhado muito mais tempo, já para Curitiba, que foi no ano seguinte, era tudo mini brut, eu iluminava todos os vitrais da Catedral de Curitiba.

FT Uma coisa que eu já te vi falando em vídeo, por exemplo, é sobre como a estrutura técnica muda, a igreja muda, mas conceitualmente a luz é a mesma.

GB É a mesma. Eu tenho vitrais como elemento cenográfico de luz, de relação dele [o Anjo] com o sagrado, de ele olhar para aquilo, se relacionar com aquilo, eu tenho a coisa de explorar os ângulos mais... a luz vinha do mais alto possível. Essa massa de luz.

FT Isso era uma questão? Que a luz viesse do alto?

GB Ah, sim. Para ter o elemento do Doré, do céu se abrindo, no Divino. E essa coisa do facho desenhado, que é algo que ficou muito usual em show também, né? Mas é... isso é uma coisa que me chamou atenção. Da onde vem a criação? Que se você pensar que você tem que estudar para poder conhecer a linguagem, que você tem que conhecer as artes para ter referências. Eu era cru, absolutamente cru.

FT Mas você já estava criando a alguns anos.

GB Pouquíssimos. 92 é o *Paraíso*. E o meu primeiro trabalho com o Tó é em 90, que eu criei. Só que eu criei na sequência com ele três coisas.

FT Mas você tinha uma trajetória como técnico já desde...

GB Sim, desde 87.

FT Três anos então.

GB Sim, para criar a primeira luz com o Tó. Depois quando chegou no *Paraíso* era 5 anos na técnica, de conhecimento técnico. Digamos que eu até tinha conhecimento técnico. E estava avançando. Como estruturar um espaço, como distribuir a luz. como dimmerizar, como pegar energia para dimmerizar. Mas eu não tinha um domínio sobre lâmpada e escolha de lâmpada e a estética. Conceitualmente eu tenho curiosidade de entender isso. Porque me parece que o *Paraíso* é um campo absolutamente intuitivo, sabe? Eu não consigo... Não tinha um trabalho igual para eu ver. Ninguém estava fazendo isso. O que eu vi do Thomas era dentro da caixa, com os screens, criando corredores onde eles atuavam. Tinha uma coisa de acender e apagar, da imagem ser revelada, a imagem se recolher. Eu acho que isso vem muito forte para o *Vertigem*, a dinâmica.

FT Mas essa questão de que a luz isolava determinadas partes do espaço...

GB A cena me disse isso. A cena acontecia em um canto, para que eu vou iluminar um espaço inteiro? Aí automaticamente eu fui para isso. E aí eu tentava dar uma qualidade para aquela luz, construir uma imagem ali, eu tinha vindo da experiência com a Cibele (Forjaz) com os vapores, eu tinha na cabeça a questão de usar outras fontes, que eram as dicróicas. Porque era uma cena que acontecia bem na entrada da igreja que tem uma antecâmara que abre a porta na rua ela fecha só abre a porta para ir na igreja. Por exemplo, uma cena da Miriam (Rinaldi) chamando o Pai. Abre-se ela está ali no cantinho. Então naturalmente me parecia esquisito colocar um PC ali dentro, né? Aí eu vou para dicroiquinha. Ela é pequena, ela some. Então algumas escolhas foram um pouco já essa inquietação de tentar descobrir outras fontes. E teve uma tentativa de utilizar velas, por que era igreja. Então já tinha uma tentativa de estar conectado no lugar, com o espaço. Na questão da vela, mas aí era uma subida para o coro. O público subia e descia para poder ver a cena de uma outra perspectiva. Aí caiu isso aí. A vela caiu junto não tinha mais, não usava. Aí apareceu a vela lá no fundinho que eles estão andando com a vela na mão.

FT Dois elementos para gente tentar lembrar: um é o uso da fumaça.

GB Esconder a igreja e revelar aquilo que você quer revelar e construir o percurso da luz, essa questão longitudinal, para o fecho aparecer e se mostrar imponente naquele lugar.

FT E ela ajudava esconder a igreja?

GB Totalmente. Que a hora que a luz acende com a fumaça a densidade que tá no ar você não enxerga direito. E aí a gente foi para fumaça em cloreto de amônia, se mostrou a mais eficiente. Que é toxica. O operador ele começou a sentir lacrimejar, a vista começou a queimar. Ele ficava sentado embaixo de uma bandeja de onde saía a fumaça. Mas foi a melhor fumaça e era a mais viável de você conseguir dominar a igreja inteira. Várias bandejinhas espalhadas pela igreja. Você usa uma resistência em uma louça e você joga o cloreto de amônio que é um pó, isso virou uma febre na época. E aí é isso, esconder, revelar aquilo que você quer, como a percepção do espaço... isso tudo o próprio espetáculo foi colocando e minha luz foi desenhando e o Tó muito esperto acho que foi percebendo e foi construindo esse jogo na igreja.

FT Sim, no livro ele cita o uso da fumaça como algo que surge em um determinado ponto como algo muito positivo para cena. Além disso, ele cita as luminárias do anjo. E coloca como quem primeiro trouxe essa ideia teria sido o Matheus (Nachtergaele).

GB Eu acho que foi. Não tenho certeza. Eu tenho certeza é que eu que fui comprar essa luminária, que vendia ali na praça onde fica a biblioteca Mário de Andrade, tem umas galerias que dão para 7 de abril. E em uma delas tinha ela. Que era uma fluorescente.

FT Naquela época não tinha led, nem nada do tipo.

GB Não. E eu não sei se o Matheus trouxe uma lanterna na mão e aí eu falei "ah, tem tal coisa", eu realmente não me lembro. Não me lembro se elemento surgiu do Matheus ou a ideia de ele ter luz surgiu dele. Não me lembro ao certo, mas é uma ideia que eu incorporei e trabalhei essa ideia do uso. Que é o que eu falo por exemplo agora no trabalho que eu estou fazendo lá em Brasília com o Concreto. Apareceu o uso do celular. Faz sentido para peça o uso do celular. Só que é o uso banal, absolutamente banal. Toda vez que eu vejo um elemento desse tipo em cena ele é usado para iluminar o rosto do outro ator ou para iluminar o seu próprio rosto. Ele não tem uso mais complexo. Aí eu fui olhando, a gente colocou aquilo no

Matheus e eu fui conversando com ele, dirigindo ele, falando para ele como usar e ele foi fazendo um uso muito interessante daquilo.

FT E a figura dele é de um narrador, de certa maneira?

GB Então, ele é o Lúcifer, o anjo que cai. E ele olha tudo aquilo, todas aquelas manifestações de dúvida, de questionamento, de apreensão. De tentativa de recuperação da fé. A perda do Paraíso está presente em todas as cenas ali, né. E como ele observa tudo aquilo e comenta tudo aquilo, ele faz uma amarração das cenas. Ele é uma espécie de um do narrador. Não um narrador exatamente que fica narrando, né, mas ele faz comentários sobre aquilo que ele vive e a condição dele como um anjo caído. Então aquela luz entrou, como ele tinha uma cor diferente...

FT A cor foi algo pensado?

GB Aleatória. Aí que está. O que que o Matheus trouxe? O que o Matheus não trouxe? Se o Matheus trouxe a ideia de um personagem com luz e eu fui em busca da lanterna. Eu fui em busca de uma que tivesse uma possibilidade de iluminar algumas coisas. Iluminar ele mesmo, ele não teria canhão seguidor. Então eu fui. Tenho uma proto-pesquisa de materiais, que vai ficar mais consistente depois, eu talvez pelas minhas andanças na cidade e por ser um cara que faz coisa eu sabia que aquilo existia em algum lugar e eu encontrei aquilo em um determinado lugar e trouxe. Ou foi o contrário, o Matheus que trouxe, eu olhei e eu elaborei. Mas a ideia é de uma luz que era mais aberta, que era mais difusa. A escolha não foi pela a cor. A cor surgiu como um elemento muito interessante e reforçou a ideia de ser aquele elemento luminoso.

FT Porque a cor desloca ele.

GB Totalmente. Cria outro plano. Aí a questão dos planos, que não precisam ser com foco. A cor pode ser, né? No caso a cor aí ajudou muito, né?

FT Ele nunca está fundido com a cena. Você vê sempre a cena e ele.

GB Mesmo quando ele está em uma geral, como a hora que abre a igreja, explodia para rodar os bancos, que ele fica louco e tal, sempre você identifica ele no meio daquela paisagem quente, porque ele está com aquela luz dele fria. Então tem dois pontos que estão sempre rodando por ali que você consegue identificar.

FT E aí foi premiada a sua luz, te colocou de alguma forma em evidência. Foi um megassucesso a peça?

GB (rindo constrangido) Foi um megassucesso a peça.

FT E te colocou em evidência?

GB (mais constrangido) E me colocou em evidência. Para o bem e para o mal, né? Acho que chamou atenção. Tanto é que eu fui chamado em seguida pelo Jayme Compri, que é já falecido, estava dirigindo Bete Coelho, Sérgio Mamberti, Renato Borghi... Não me lembro mais quem. Um texto chamado *Rancor*, do Otávio Frias Filho. Bete Coelho era grande atriz do Thomas e era uma produção dela, cenário da Daniela Thomas, mas eu já fui sendo colocado naquele lugar ali. Cheguei com um grande respeito por todo mundo por ter feito o *Paraíso Perdido*, mal sabendo o que estava fazendo. Mas paralelo ao *Paraíso* eu fiz um outro trabalho que era o *Otelo*. Que era uma mistura de Shakespeare e Hitchcock. Um trabalho que pegava o ambiente *noir* do Hitchcock e colocava no texto do Shakespeare. E foi todo um trabalho construído a partir da fotografia. Os cenários eram fotografias, três telas de fundo. Na época não tinha projeção, então eram as torres de projetor de slide que era o audiovisual que se fazia na época. Então, por exemplo, a biblioteca, que era onde o lago conspirava. Foto da biblioteca que foi fotografada, eu fui na captação e a minha luz toda foi construída a partir das imagens. Então eu fui para o Shell com dois trabalhos, concorri pelo *Otelo* e pelo *Paraíso*, e ganhei pelo *Paraíso*. Eu gostava muito do trabalho do *Otelo* onde eu acho que, sim, tinha uma pesquisa muito mais forte. De olhar a locação, estudar as fotografias, ver de onde surgia a luz, qual a continuidade que essa luz tinha na cena. Eu não dominava os filtros, então fiquei misturando os filtros até descobrir algo próximo de um CTB, que era uma mistura de um lavanda com verde, aí eu cheguei em um CTB, por exemplo. Eu acho uma pesquisa muito mais forte do que d'O *Paraíso Perdido*. Porque ali havia o desafio técnico da igreja... E isso é uma coisa que vai acompanhar os trabalhos. Eu acho que os críticos entram para ver não imaginando que aquilo vai acontecer, uma luz teatral com dinâmica, com fade in e fade out. Que não se revela teatral logo de cara.

FT Essa é uma questão importante, de como a luz ao mesmo tempo que ela inova pela relação com o espaço, ela faz uso de expedientes extremamente teatrais, né? A questão narrativa, a condução do olhar, ela é impregnada de uma teatralidade não aparente. Como se os procedimentos e os dispositivos fossem extremamente teatrais, mas numa estrutura não teatral, não sei.

GB Eu acho que a gente observa na encenação, no desenvolvimento das encenações. É que a partir do momento que diretores saem da Universidade como

USP, onde eles estudam a linguagem, se aprofundam... é de um hibridismo total, né? Porque a lanterna no braço de Matheus é um dado performativo, né? Dentro de um espetáculo absolutamente narrativo, do ponto de vista da luz.

FT Com uma função que em última instância é narrativa.

GB Exatamente. Então tem um hibridismo aí, perdido. Que eu acho que é da peça, que eu acho que é... Eu acho que é da linguagem mesmo, que a gente no fim está fazendo teatro. Eu estou contando uma história. Então eu estou em um espaço que ele me coloca uma questão... Como na rua do *Bom Retiro*, onde eu tenho que organizar o olhar do espectador, direcionar o olhar do espectador. Então eu parto de elementos que me ajudem nisso. E sei lá, eu acho que esse mecanismo da construção dos planos é muito significativo.

Sobre o espetáculo *O Livro de Jó*

FT Após o *Paraíso*, vêm o *Jó*. Tem um hiato?

GB Três anos

FT Na época, imagino que não existe ainda essa ideia de criar uma trajetória, de ser um coletivo...

GB Foi só no *Apocalipse* que a coisa se consolidou. No *Jó* ele me chamou para fazer, eu ainda não participava de reunião, eu não tinha grupo. Eu fui para o ensaio.

FT Os parceiros eram mais ou menos os mesmos dos trabalhos anteriores?

GB Tinha gente que vinha do trabalho anterior, o Matheus, a Johana, Cris Lozano, no começo, entre outros.

FT Você estava desde o começo? Você já sabia de cara que seria em um hospital?

GB Não me lembro como que eu fico sabendo. Ensaiaava ali na sala de ensaio do Sérgio Cardoso. Eu fui ver um ensaio lá. Mais um ensaio que você entra para ver em uma sala, sem saber aonde seria, não me lembro em que momento eu fico sabendo disso. Não lembro... nem como se deu a primeira ida no espaço. Engraçado como... não é claro para mim mesmo.

FT Então você vai nesse ensaio e tem essa temática do *O Livro de Jó* etc. Uma pergunta, no *Paraíso* já tinha direção de arte?

GB Não tinha ninguém no *Paraíso*, no *Jó* entra o Pedroso.

FT E vocês têm uma parceria muito grande, imagino.

GB Sim. Mas a gente tinha como único elemento que nos unia, que era o uso dos objetos hospitalares, né.

FT E quando isso surge, você lembra?

GB Eu não lembro, mas eu lembro que a gente chegou lá no espaço, a gente foi fazer aqueles... aquelas... uma visita ao lugar. E aí a gente foi andando, andando...

FT O espaço era Humberto Primo e ele estava desativado alguns anos já.

GB Ele estava desativado a alguns anos. E aí conseguimos o lugar, a gente foi visitar, foi ver e aí a gente foi andando, foi andando, andando aqui, andando ali. Seu Zé, que era o zelador, que era um senhor cego, ou praticamente cego, foi levando a gente para conhecer todos os lugares, até que ele chegou com a gente em um lugar que era um depósito. E aí a gente foi olhar tudo que tinha lá. Foi tirando para fora tudo que tinha lá dentro. E aí a gente descobriu um monte de coisas, um monte de luminárias.

FT E aí você viu essas luminárias e falou “vou usar isso aqui”?

GB É. Vou usar. Automaticamente assim. Não teve nenhum momento “Ah que legal isso daí” ou, depois, no ensaio, “porra, tem aquelas luminárias lá”. Não, foi meio automático, pegar e fazer. Uma coisa natural até, sabe? De pegar e fazer uso daquele material.

FT Um desdobramento daquelas questões que já estavam lá. Mesmo que não conscientes.

GB Talvez.

FT De que aquilo pertencia àquele espaço... Então um desdobramento da questão da vela na igreja, como você falou antes.

GB É, de estar em busca de coisas fora do padrão, fora do equipamento convencional. Eu não me lembro se nessa época eu já tinha passado por algum trabalho que eu visitava aqueles galpões de sucatas industriais. Então isso estava um pouco na minha cabeça, utilizar luminárias que não fizessem parte do universo teatral.

FT E isso foi algo pelo qual você ficou conhecido por muito tempo, não foi?

GB Não, por muito tempo não, até hoje, né? (risos).

FT Você é o cara do não-convencional...

GB (ri) E todo mundo que quer uma lampadinha pendurada pensa em mim na verdade... Ou quando me chama, “eu pensei em você”. Luis Miranda me indicando para fazer o *Irma Vapp*... “Ai falei de você para o diretor, porque eu acho que esse trabalho tem a ver com você”. Aí eu fiquei pensando, o quê que tem a ver comigo? “Não, porque do jeito que você gosta de trabalhar, de construir a luz e tal”... É, eu acho que ficou, marcou, né? Para o bem e para o mal.

FT Mas aí, retomando o *Jó*... Tem essa questão das luminárias. Aí você vai, com o teu conhecimento de elétrica, de lâmpada, você vai trocando as lâmpadas...

GB Botando para funcionar primeiro.

FT Botando para funcionar.

GB Tentando fazer funcionar o que não funcionava. E depois, a peça tinha um... começava a ter um desenho pelo espaço. Eu não tinha equipamento ainda.

FT Vocês conseguiram entrar antes no hospital do que na igreja

GB Sim, muito antes.

FT Vocês conseguiram ensaiar bem mais tempo lá.

GB Muito mais.

FT Você conseguiu ter mais tempo para experimentar sua luz no espaço?

GB E para entender o espaço. Porque o que ele me dava, o quê que ele tinha, o que eu podia fazer nele, e aí o que aconteceu foi que eu peguei os equipamentos e, indistintamente, eu os distribui para as cenas. Conforme as cenas iam rodando eu ia ligando e desligando coisas, para aí ir dando a luz de cada cena.

FT Sempre você ia andando com a cena, chegava em uma sala você plugava, desplugava... Chegava em outra...

GB É... o que eu tinha conseguido pegar de luminária. Mas assim, era um uso indistinto, né? Aí o *Tó* foi vendo a gente ensaiando, foi vendo a gente trabalhando, foi vendo tudo aquilo... E foi também direcionando.

FT Por exemplo, a coisa do olho cirúrgico na personagem *Jó*...

GB Quando ele se vê doente.

FT Imediatamente a partir do momento que ele adoeceu do banho de sangue.

GB Exatamente.

FT Porque essa é uma passagem muito forte.

GB Aqui é o momento onde o elemento hospitalar entra, até então estamos na fábula de quem é esse cara, da onde vem, como ele surge.

FT Isso tem uma orientação da direção muito clara?

GB Tem. Foi... Aí, pode ver que no *Jó* tem o IML, que faz sentido a luz fria, para eles. Na hora do banho de sangue, a luz fria, mais o elemento hospitalar como tal, o olho cirúrgico, depois lá em cima cama. A cama do *Jó*, depois o monólogo das mãos, o olhinho, é... tudo isso vai surgir daí.

FT Qual o monólogo das mãos?

GB Ah... Ele sai da cama, blecaute, aí aparece com a mãozinha embaixo de uma luminária e...

FT Ah... tem aquela luminária cirúrgica grande da última cena também.

GB Exatamente. Aí, é ele agonizando dentro de uma sala cirúrgica e aí...

FT E tudo o que não é essas luminárias, que não é essas luminárias hospitalares, também dialoga com aquele espaço, ou está escondido.

GB Está escondido. Tudo escondido. O que para mim é a grande falha do projeto... (pensa). Ah, não vou falar...

FT Não, pode falar.

GB São duas questões que eu acho que a peça estreia com problemas e que a gente vai ver depois. Uma é o uso das dicroicas. Com um cinefoil branco, "lightfoil", elas estão instaladas pelo teto, fazendo microfocos. Eu ainda pegava e amassava um pouco para tirar a bolinha, para fazer uma mancha de luz, né.

FT Que no fundo não dialoga tanto com o hospital.

GB Não dialoga nada com o hospital. Só que ninguém percebe aquilo.

FT Porque é branco?

GB Porque é branco, é pequenininho, discreto.... Quando chega no Chile, no final da carreira do espetáculo, eu descubro uma luminária que é um pantográfico. Uma luminária que é daquele hospital... E aí eu uso isso para de vez tirar a dicroica. E, quando a gente chega na Dinamarca, sempre me incomodou o "*Ghost*".

FT O que é o *Ghost*?

GB O *Jó* indo para fumaça.

FT Ah... Te incomoda?

GB Muito. Porque, para mim, eu sempre achei um efeito. Uma falha. Conceitualmente falando, tinha uma radicalidade que eu fui percebendo no uso dos materiais. Por exemplo, quando começou os ensaios, eu comecei a trabalhar com a estética da luz do *Paraíso*.

FT Sim.

GB Primeiro ensaio eu encho o hospital de fumaça. Aqui, eu estou na lógica do facho, da beleza, da luz aparecendo. E aí o Tó vira para mim e fala: “Não Guilherme, as pessoas tem que ver hospital, elas têm que entender que estão em um hospital, essa história é contada dentro de um hospital”. Aí elimina-se a fumaça, um artifício. E a fumaça na saída do Jó, tinham duas coisas. Um artifício que cria uma cena esteticamente bonita dele sumindo na luz. Não é cinema, portanto eu não consigo fazer aquela passagem dele para luz naquele lugar, naquela distância.

FT Tem que ele ir andando e desaparecendo?

GB E a ideia é que ele fosse desaparecendo. Então fumaça entra ali como um apelo estético. Muito bem casado, muito bem explicado, muito bem justificado. Mas eu brinco chamando de “*Ghost*”.

FT É que muito se justifica que é a questão do divino finalmente aparecendo e etc.

GB Mas o divino aparece em vários momentos, sem fumaça. Ele fala para janela, a luz cresce, ele está falando com Deus. Deus aparece o tempo todo. Toda vez que se refere a Deus é a luz. Então... mas aí o que aconteceu na Dinamarca? Eu descobri os HMIs de 5.000 com *shutter*, eletrônico, que tem uma luz tão intensa, tão intensa, que você não consegue olhar.

FT Então a hora que...

GB Então a hora em que abre a porta, que acende aquele negócio, que aquela luz invade. O Matheus dá dois passos e eu dou o blecaute. Porque ele não pode se aproximar da luz, porque ela queima. E a plateia não consegue olhar para aquilo. Então ele está indo para a luz de qualquer maneira, mas não tem a fumaça, não tem aquele invólucro noventista, Gerald Thomas na...

FT Que te incomodava.

GB Que me incomodava. E o corredor de macas.

FT Isso que eu ia perguntar, porque na primeira temporada não tinha tubular.

GB Também era uma coisa que me incomodava, era tudo Colortran espalhado pelos quartos. Aliás, eu não resolvi até o fim, o Colortran em baixo das macas.

FT Ah...depois você trocou por tubular, mais embaixo ainda era Colortran?

GB Sempre foi. Que era uma hora que acendia embaixo, que o Jó andava e falava... Isso foi tão forte para mim, eu acho, que é a questão dos materiais, a descoberta desta relação conceitual dos materiais com o espaço, com aquilo que você está...

Onde você está contando aquela história, que eu fiquei nesse espetáculo... Eu tenho até no *Filho*, né. A coisa do uso das duas cores e tal. Que eu fiquei até o final da temporada da peça olhando para isso e tentando verticalizar, a questão conceitual, da escolha dos materiais. Foi uma busca que não parou com a estreia, sabe? Ela não parou. Que eu acho que fazia muito mais sentido HMI no final. Não sei como seria em São Paulo, porque a distância que eu poderia colocar essa luz era muito curta porque, quando abria a porta e ele saía, você já tinha uma parede. Era um corredor. A largura de um corredor é o quê? É um metro e vinte?

FT É... Por aí...

GB Então você já tinha uma parede, era onde estava colocada toda luz. E a luz era de uma precariedade... Era de uma precariedade essa luz do *Jó*... Eram dois ou três tipos de refletores colocados onde dava para colocar, todos virados para a porta.

FT Porque a questão financeira ainda era muito grande.

GB Era muito grande.

FT E era aquela empresa que era a mais barata que tinha.

GB Exatamente. Aí eu peguei cadeiras, móveis do espaço dentro dos armários que tinha nesse corredor, porque eu tinha que construir uma situação de luz e desconstruir, dentro de um blecaute, para que o público saísse por ali. E, estando nessa lógica, estendendo os elementos da teatralidade da luz...

FT Ah, porque o público saía por onde o *Jó* passou?

GB Era isso. Depois, nos festivais, eu passei a usar umas torres com dezoito, dezesseis e vinte e quatro lâmpadas PAR, com rodinhas. Eu entrava e saía com aquilo.

FT Ah...

GB Então sempre era...dessa vez...

FT Porque acabou e ia ser bizarro para o público, porque teve aquela cena incrível, passa, e tem ali as torres de luz...

GB Talvez não se a gente tivesse na chave performática, né...

FT Mas tem um dado...

GB Da experiência.

FT Da experiência pela ilusão muito forte no trabalho.

GB É. Engraçado porque a experiência pela ilusão contrastando com o real que é aquele lugar, né?

FT Sim.

GB Mas aquele lugar ele tinha que ser sempre o primeiro plano, então a luz não podia atrapalhar isso, nenhum elemento, tanto é que toda a construção de elementos cenográficos eram móveis hospitalares, a conexão com o hospital era presente o tempo todo. Eu acho que aí se configura de fato uma clareza da relação conceitual luminária-espço e da necessidade de uma pesquisa de materiais e da experimentação e do processo de construção artesanal. Não que fique neste momento.

FT Mas que é onde isso aparece com mais força.

GB Eu acho. Para mim é aí.

FT Uma chave para a luz conseguir dialogar de uma maneira mais vertical com esse espaço, pensando esse *site specific*, é através do tipo de luz, da aparência da luminária.

GB Em relação ao projeto de luz? Total.

FT E é através de construção artesanal, de uso de pesquisa de materiais que a luz consegue criar um diálogo mais profundo, vertical, com a especialidade.

GB E eu acho que é um olhar sobre a luz que foge completamente da relação com o belo. A luz, ela tem que estar você tem que... (para o garçom). Por favor, pode ver mais um café e uma água com gás para mim?

GARÇOM Água com gás, gelo?

GB Não, só a água com gás gelada. (Retornando). Não sei se eu vou conseguir elaborar uma...

GARÇOM Curto?

GB (Ao Garçom). Não, pode ser normal. (Retomando). Eu não sei se eu vou conseguir elaborar isso, mas depois você elabora. Eu acho que é a construção de um lugar para a luz que foge completamente do lugar de servir só, a cena. E também do efeito, da busca da luz como um elemento narcísico dentro do espetáculo, da luz como um elemento egoico, assim do criador, sabe? Eu acho que é colocar a luz em um outro lugar. Para mim aí está o *start do lighting designer* como um pesquisador, assim como acho que o Tô é um pesquisador. Porque não tem como você fazer um trabalho desse sem pesquisar, sem experimentar, sem um processo de construção artesanal. E eu acho que, pensando no que compõem os eixos lá... que eu cheguei na luz, eu acho que eu vou descobrir procedimentos de

criação, mas eu acho que o cerne, o núcleo duro, do que é a luz do Vertigem, para mim...

FT Se constitui no *Jó*?

GB Eu acho.

FT Passa pelo o material, de alguma maneira?

GB Eu acho. Mas também eu acho que a experimentação é um dado fundamental para a construção disso.

FT Mas ali foi através do material? Mas não só? É também você poder estar lá e estar experimentando com a cena?

GB Porque, por exemplo, se eu pego todo o material, ligo todo esse material, distribuo ele indistintamente, eu estou experimentando. Onde esse material vai? Por quê? Aí eu troco. Ah, esse negatoscópio aqui, acho que ficou bom aqui, acho que ficou bom lá... Uma coisa que você falou hoje em algum momento. Eu posso não saber, mas eu estou lá... é... na pesquisa que você estava falando... Na metodologia científica...

FT Sim... É... não é só o modo de fazer, mas é o modo de pensar, não?

GB É, sei lá. Mas uma hora você falou um negócio que eu achei que foi... É... Eu posso não ter consciência do que eu estou fazendo, mas eu estou ali, eu estou no processo de experimentação, né? Porque eu estou pondo determinados elementos em determinados lugares, trocando eles de lugar. Para quê? Para eu olhar para isso e para eu decidir o que que é melhor em que lugar, né? Para mim eu estou experimentando. A partir do uso dos materiais? Tá ok, mas eu estou experimentando. Eu acho que esses dois elementos, a experimentação, pesquisa e o uso dos materiais, me parece que são fundamentais assim, sabe? Na construção do desenho.

FT Bom, aí estreia e é outro *big hit*... Um sucesso.

GB Ah.. (risos)

FT Eu digo que é outro trabalho que tem muita visibilidade.

GB Muita visibilidade, eu acho que...

FT Mas já tem uma expectativa por conta do trabalho anterior? Na estreia?

GB Não sei, da minha parte eu não sei, mas eu acho que por conta daquilo eu acho que sim, né... Já estreia com polêmica, que o espetáculo, na última hora, um oficial de justiça tenta embargar, proibir a peça...

FT Por conta do Humberto Primo?

GB É. Mas a luz é um escândalo, total. Aí eu fui chamado pela Marina Lima para fazer luz, porque eu tinha feito a luz do *Jó*. Então eu me pergunto o que que tem uma coisa... As pessoas estão, na verdade, em busca daquele nome que surgiu naquele momento.

FT Sim...

GB Não importa se o trabalho dela conecta com o trabalho da pessoa. Não tinha nada a ver. Era um show, era uma cantora, que vende disco... Aí eu chego lá com toda uma proposta mas vertical, mais radical...

FT Não rola?

GB Não rola...

FT Quer parar ou quer entrar no *Apocalypse*? Você vai mais uns... A gente está gastando uns vinte minutos por peça. Vai mais uns... Ah, não, mais uma última coisa sobre *Jó*. Da técnica, da estrutura técnica. É precária e etc., só que tem três mesas?

GB Três mesas.

FT Três andares.

GB: É. Olha o que é (Guilherme enche o copo demais, que transborda) fudeu... Enchi demais...

FT Porra, Gui...

GB (Retomando). Olha o que é a revolução tecnológica, né? Hoje, como que eu faria? Três mesas? É... roteadores... É... *tablets*... A secundária, a master, outra secundária... Porque você tem que ter mesa, não tem como.

FT Não, é lógico.

GB Eu já fiz com a... Como é que chama? Na Bélgica, na bolsa de valores. Era isso. Eu tinha três mesas que iam mandando...

FT Uma rede só, um show só rodando em todas as mesas.

GB É. Conectados, que aí eu mandava com o *tablet*. Aqui eu tinha que ter três mesas porque não tinha...

FT Mesas analógicas... tipo GCB?

GB Mesas analógicas, usando equipamentos 110v, com o dimmer travado com fita crepe a 45%, porque com o multímetro eu achava o 110 volts.

FT Mas por quê? Por que o equipamento era 110v?

GB Porque o que eu usava a dicroica 110v, que era o que eu tinha na época.

FT Ah, entendi. Era o que tinha na mão.

GB E eu tinha que usar uma a uma, porque eram focos individuais. A resolução técnica, o Joyce (Drummond) estava comigo, mas ele nem tinha empresa nem nada, ele sabia tanto quanto eu. Eu sabia mais até de elétrica, nessa época. Eu tinha um certo domínio desse universo que eu tinha à disposição.

FT Então, mas era isso? Você acha que era isso que te permitia poder experimentar? Assim com o material?

GB Eu acho.

FT Porque tinha um domínio do material, das questões técnicas desse material.

GB Bem ou mal eu lidava com lâmpada PAR, então eu sabia que era melhor solução d'*O Paraíso Perdido*. Bem ou mal eu tinha trabalhado um pouco em alguns projetos da Cibele (Forjaz) onde ela demandava o uso de determinados refletores, de equipamentos, e que era eu o técnico que tinha que resolver. Então eu conhecia o efeito que eles me davam. E aí eu fui ganhando conhecimento. Prático, totalmente na prática, né? E a elétrica foi pela empresa, que eu trabalhei na empresa dos meus irmãos e eu era obrigado a chegar no local, montar dimmer, ligar no quadro, então eu sabia mais ou menos a distribuição. E o Chileno, eu acho que ele me ajudou, em alguma coisa, eu não me lembro. Aí eram três mesas, porque o espetáculo andava e eu tinha que ter três sistemas, não tinha como. Aí eu que resolvi tecnicamente, porque eu gastei uma grana para alugar um cabo, então eu consegui fazer tudo em um eixo, para que um cabo descesse para o outro, de perto, descesse para outro. Quer dizer, a alimentação de energia entrava no primeiro dimmer, subia para o segundo e passava para o terceiro. Aí eu que resolvi tecnicamente essa distribuição e tal.

FT Entendi. E o operador escondido? O operador está sempre escondido e ele opera pelo som?

GB No caso do *Paraíso*, o operador tinha uma certa visibilidade. No caso do *Jó*, o Franja, que foi quem mais fez, era impressionante a qualidade que ele tinha de operação, a precisão e o quanto ele enxergava ou não. Ele enxergava 20% da peça.

FT Então era o quê? Áudio? Ouvindo?

GB Ele via por frestas. Então ele, numa fresta, ele via que o Matheus passava. Ele sabia quantos passos o Matheus daria para chegar na cama, para ele ligar a cama. O Mateus era preciso e ele era preciso. Mas o que aconteceu para isso ser

construído, né? Porque isso foi construído. A gente ensaiou durante um tempo com ele vendo. A mesa tinha uma rodinha, uma mesinha. Passava um tempo, eu distanciei ele alguns metros da cena. Aí ele ia operando. Passava um tempo, eu distanciei um pouco mais, até que eu escondi ele completamente. Então ele foi construindo essa distância da cena. E ele ia memorizando tudo aquilo que ele via, ele sabia que a Mariana ia falar tal coisa, ia caminhar para tal lugar, tinha uma sintonia dele com a cena que era muito forte. Mas isso foi construído a partir da visão e da memória que ele tinha da cena. Sem saudosismo, que você sabe que eu não sou saudosista, mas um operador de sistema digital não faria essa peça. Não conseguiria fazer essa peça. Eu acho. Eu pego a Gabriela...

FT Mas em que sentido?

GB A Gabriela Araújo, que operou uma luz simples no *A última palavra é a penúltima*, com o analógico. No analógico você fixa na hora, você constrói e desconstrói a cena na hora, passo a passo, cena a cena. Então, o pensamento digital é construir isso previamente.

FT Sim.

GB E gravar tudo isso. E acionar um único botão. Então, o grau de atenção que o operador analógico tem que ter, e de conexão com a cena...

FT É muito maior?

GB Muito maior. Porque que você tem que ter o olho na cena, o raciocínio na mesa, às vezes você tem que estar olhando a cena memorizando o que é a mesa tateando canal por canal, colocando na porcentagem x, tateando para chegar no *fader* principal e aí fazer a mudança. É um grau de atenção, que acho que essa geração de operadores agora não tem. E olha que eu não sou nada apegado ao analógico.

Sobre o espetáculo *Apocalipse 1,11*

FT Como foi então a transição para o *Apocalipse 1,11*?

GB Então, se você pensar que a gente já tinha uma trajetória construída e já tinha passado por um trabalho altamente intuitivo e aí um outro em que aparecem elementos muito fortes para criação, né, para o processo, e de uma certa forma você vai até... imagina que a prática vai te trazendo um acúmulo de experiência e isso vai

se transformando em conhecimento, né. Então eu tinha um conhecimento, finalmente. Do trabalho... O que era o trabalho? Nessa questão do espaço, luminárias, pesquisa de materiais, construção artesanal. Na hora que a peça começou já sabia qual o caminho que eu tinha que ter, da experimentação...

FT Você entra antes do processo?

GB Entro antes. Aí eu tenho consciência de que eu estou dentro de um processo. Porque aí eu tenho que dar uma oficina. Criar um grupo de trabalho. Eu estou dentro da Oficina Oswald de Andrade, em um projeto de residência, o Tó já tinha trabalhado com os atores e eu sou chamado a cada etapa desse processo de construção dramatúrgica para ver o que eles tinham, então eu vou entrando na peça.

FT Você já... no processo anterior você vai chegando para ver e, dando opiniões e etc.

GB Já vou chegando... é, eu não estou vendo como eu vou acompanhar o processo em outros trabalhos depois, eles criando desde o início, levantando possibilidades e tal. Não, eu já vejo uma etapa. Uma etapa X.

FT Mas é mais do que você via antes?

GB Muito mais. Antes eu já via o ensaio da cena... com texto...

FT Entendi. Então você já está vendo partes do processo de criação da cena.

GB Do texto. Não é nem da cena, é do texto.

FT Uma pergunta: em que momento você se considera integrante do Teatro da Vertigem?

GB No momento em que a gente começa a se reunir na casa da Miriam (Rinaldi) e eu sou convidado para as reuniões. No *Apocalipse*.

FT Então é aqui que de alguma maneira você começa a entender que “eu sou parte desse grupo”, a minha área tem um... ela começa desde o começo junto com as outras, ou não exatamente desde o começo...

GB Mas ela é parte no processo. Passa a fazer parte do processo. E eu acho que por uma coisa de personalidade, eu vou assumindo cada vez mais o trabalho, então eu vou ocupando um lugar né.

FT Que é essa coisa da direção técnica?

GB É... da direção técnica, de dar opinião, de discutir, de falar e de estar junto com os atores... Em reunião de grupo, né. Eu fui me envolvendo desde sempre... mas... Aí eu tinha a oficina que gerou uma equipe de trabalho

FT Tem... Fernanda...

GB Fernandinha Carvalho, Luciana Fachini, Claudinho Gutierrez... e mais algumas pessoa que eu não me lembro agora... E aí a gente tinha encontros... Aí o que acontecia que a gente se reunia durante a semana no nosso grupo e “startava” pesquisas e lia o texto, e lia outros textos, se organizava...

FT O texto da peça?

GB É, o texto da peça. E se organizava e se estruturava porque sabia que na sexta-feira o Tó ia correr “tal cena”, do hotel (por exemplo). Então a gente preparava proposições para o hotel. A gente sabia que era cena em que ele, o Anjo Poderoso, aparece. Quem que é esse Anjo Poderoso? Qual a atmosfera desse Anjo Poderoso? O que a gente podia propor de.... O Cristo, a gente fez um coração para ele bater a mão no peito e acender o coração, coroa de espinhos de fibra ótica, gelo seco para quando ele surge... Tudo isso foram coisas que a gente foi experimentando e foi jogando fora. E aí surge, com essas experimentações, surge a ideia da precariedade, como um elemento deste lugar. As coisas tinham um movimento “fade in”-“fade out”, mas por precariedade elas quebravam, elas paravam de funcionar, então a gente tinha um processo de diminuição de efeitos ali. Começava com TV, com neon, com a lampadinha, com tudo aceso e aí o defeito apagava a TV, aí o defeito apagar neon e o defeito...

FT E isso é algo que vai estar nos materiais, que vai estar esteticamente nos materiais na peça depois. A questão da precariedade.

GB Não, a precariedade estava ligada a esse lugar, a esse ambiente, a gente estava discutindo esse ambiente.

FT Qual ambiente?

GB O Hotel. Aí entra uma coisa nova que para mim não tinha no *Jó* e que teve para os atores, que é a tal da pesquisa de campo.

FT Como se deu isso?

GB Como é... a gente sabia que se passava em um hotel, uma boate, no presídio e em um tribunal. Então a gente foi para campo ver esses lugares.

FT Esse grupo da oficina?

GB É. A gente foi nas boates, a gente foi nos hotéis...

FT Os atores também?

GB Eles fizeram o deles... visitaram delegacias e tal... daí a partir da visita nesses lugares, começou a surgir ideias de materiais a serem usados na cena. Então teve uma época em que a gente discutiu de ir ao hotel, tirar a lâmpada do hotel, doar uma lâmpada para o hotel e utilizar aquela lâmpada do hotel. Pegar a televisão do quarto do hotel, trazer aquela televisão do quarto do hotel. A gente entrou um pouco na mesma discussão da “ficção e real”, espaço, *site specific*. A gente começou a ir para os materiais. Eu acho que aí tem um...sem saber, né? Olhando para isso, tem um dado das artes plásticas muito forte, né. Da presença da memória dos materiais, desse material ter pertencido a uma determinada realidade e está deslocado dela. Sei lá, tem uma série de coisas aí. Essa ideia não foi muito para frente. Não sei porque, mas não foi muito para a frente. Mas aí dessas observações e dessas vivências é que foram surgindo ideias para a luz, da precariedade no motel. Na boate coisa na cor. A gente descobriu a cor, o tipo de lâmpada. Como eu já estava nesse processo de construção artesanal de um material conectado com o espaço... aí vem a ideia de pegar a carcaça da lâmpada PAR para desconstruir, refazer o tubo, furar o tubo para quando ele acendesse ele parecia uma luminária. Não era mais uma lâmpada PAR. Quando a lâmpada PAR acende, que ela tinha azul e tinha vermelho, né. Quando ela acende... sabe luminária abajur que é cheio de furinho? Que constrói uma imagem? Então eu tinha coraçõezinhos, eu tinha arabescos, eu tinha... então na hora que acendia tudo aquilo na boate, você olhava e via um monte de luminária, com uns enfeitezinhos assim. Um monte de lâmpada pendurada, que eram as PAR 30, vermelha. O elemento da lâmpada estava presente nas boates que a gente visitou. O elemento da cor estava presente nas boates que a gente visitou também. Então a gente tentou reconstruir aquele universo, claro que, passando por uma distribuição diferente e tal. E acima, por que era um pátio, né, onde os presidiários tomavam sol, e o pátio tinha uma grade que fechava ele, né, para não dar para os caras fugirem. E aí tinha o teto. Aí entre a grade e o teto a gente colocou refletor comum, sem mexer, fazendo uma série de efeitos que a gente precisava lá.

FT Mas que você não via?

GB Não via.

FT Então é a mesma lógica de...

GB Exatamente.

FT Mas, aqui me parece que é um dado novo nessa relação entre espaço, luminária e ficção que é um pouco mais complexo porque você tem... porque o espaço em si é um presídio, mas dentro desse espaço do presídio tem uma boate ficcional. E aí você começa a misturar as fontes são daquele espaço com as fontes que são da ficção.

GB Aí eu estou na ficção. O que me levou para construir essa relação é... Não era mais o presídio.

FT Mas não me parece que maneira nega o espaço ou nega o *site specific*. Só é uma relação pouco mais complexa da coisa.

GB É, eu não sei te dizer. Pode ser... Eu acho que do ponto de vista do hospital, se você pegar o hospital, parece que eu estou em uma outra lógica, né.

FT Que é um pouco mais direta. Mas é que não é só sua, né, acho que é da peça como um todo.

GB É da peça. Porque a peça, ela, de uma certa forma, se você falar, se você pensar, então nega o presídio. O presídio vai ficar presente no corredor, no massacre e no julgamento. Ele volta a ser presídio como tal, né.

FT Então de uma maneira tem umas ilhas de ficção que vão se formando e a luz contribui para criar esses espaços ficcionais.

GB O quarto de hotel já não tem uma cenografia como tem na boate, né. A gente usa uma cela que, quando um preso chega ele fica ali esperando para ser distribuído. Tem um nome, eu esqueci... A gente só usa uma cama, de campanha, o resto é a própria cela, a própria arquitetura. Mas nem tanto a minha luz está ligada à ficção aí.

FT Está ligada à construção do hotel?

GB É.

FT É, mas isso é interessante. Ok, então você tem o processo de levantamento de material na Oswald.

GB É.

FT E tem uma etapa que é a entrada no presídio e também tem um tempo para trabalhar lá, não?

GB Tem um tempo para trabalhar lá. E o tempo de trabalho na Oswald fez eu sair com a boate definida, com o hotel definido e como julgamento em aberto. Mas para

o Tó o julgamento estava em aberto ainda. Ele não sabia muito bem o que era a cena ainda. Ele foi acabar de construir ela lá.

FT Então, isso é uma coisa que vai ser muito comum depois nos trabalhos do Vertigem, me parece. Que é: os ensaios na sala de ensaio, levantamento de material de luz na sala de ensaio, descobertas de elementos formais na sala de ensaio, até às vezes não usando os mesmos materiais, como a gente vai ver lá no *Filho*, que você faz o canhão seguidor com PAR 64 depois muda para Moving Light. Porque o tempo no espaço não permite fazer todo processo no espaço. Mas você desenvolve uma etapa do processo, e aí você implanta esse projeto, que não está inteiro, mas está, tem descobertas, no espaço real, onde vai se apresentar. Isso surge aqui?

GB Isso surge aí.

FT Tá.

GB Não, na verdade essa lógica já existia, né.

FT Da luz?

GB É, da luz não, da luz eu acho que eu ganho esse lugar e espaço de experimentar com a cena no *Jó*. Isso acontecia já dentro do espaço.

FT É porque lá vocês tiveram deixaram bastante tempo dentro do espaço.

GB É. Um mês, dois meses, talvez.

FT Ah, entendo. Aqui você entra antes no processo. E no presídio vocês tiveram quanto tempo lá também?

GB Eu não me lembro, mas não foi um tempo muito curto não. Porque só de montagem foi quase um mês.

FT Jura? Para montar a luz?

GB É. Para montar... Não para montar, porque a gente foi montando dentro das possibilidades. Ainda não tinha dinheiro, né. Ainda não tinha dinheiro, ainda era muito... uma equipe ainda... daqueles que topavam trabalhar comigo, pela grana que tinha... eu trabalhando... quem estava na equipe, estagiando de luz, também trabalhando, também montando. Foi no caso do tribunal, do julgamento final, foi o mais difícil, assim.

FT Por quê?

GB Para eu achar... A luz... Eu de novo voltei a tentar fumaça...

FT Me lembra como é a luz desse bloco.

GB Eu não gosto.

FT Você não gosta?

GB Eu não gosto. Porque tinha um grau de elaboração no hotel, na boate, que no tribunal eu diria que eu fui... Eu pendurei um monte de lâmpada PAR no teto.

FT É, tem uma geral de PAR.

GB Virada para baixo, a pino. Era o que eu tinha para fazer para continuar na lógica de esconder o equipamento. Eu botei um monte de filtro CTB, uns pontos de CTO, a cadeira do réu, a cadeira do juiz.

FT Não tem uma coisa de um quadrado verde, um quadrado contra-pino...

GB O quadrado verde para o João ele aparece depois, na remontagem. Porque daí percebeu tanto na boate, quanto no corredor, quanto no tribunal e no julgamento, a gente percebe que o João era uma figura que desaparece na paisagem.

FT Na primeira temporada não tinha o verde do João?

GB Não.

FT Isso surge na remontagem?

GB Na remontagem.

FT E aí vira... fazendo um código, né? Como era o Anjo, de certa maneira. Só que agora é só ela pela cor?

GB É. Pela cor. Porque foi a cor. É uma cor que está recorrente no meu trabalho e é uma cor estranha, é uma cor não fazia parte da gama de cores, da paleta de cores.

FT Porque a boate era o dado do vermelho, que era o inferno...

GB Verde até tinha, né, na boate. Vermelho e verde. Isso que é a cor da putaria, né?

FT E o Jesus era o azul. Era um signo dele também, de cor. Tinha essa associação por cores, dos planos?

GB Tinha, no quarto surge Jesus nessa cor e aí tinha dois tons de azul nele e aí depois quando ele surge no julgamento, lá no final, de novo ele está na mesma cor.

FT O que era definidor da luz do hotel?

GB Definidor...

FT É... tipo o hotel é uma luz assim, assim, assado...

GB Acho que essa ideia da precariedade, né.

FT Então é lampadinha...

GB É uma instalação precária, pouquíssimos elementos, então a lampadinha era o que sustentava a ação. Basicamente. Aí tinham eventos que aconteciam na peça. O

Anjo Poderoso invadia e se transformava a luz ambiente, a chegada dele. Jesus aparecia e se transformavam o ambiente, a entrada de Jesus. E tinha um neon do lado de fora, que era uma florescente verde, que a gente tinha ela meio acendendo e apagando, então era, eu acho que era a precariedade mesmo. Na boate a cor, né...

FT A cor, o canhão seguidor...

GB O canhão seguidor, a ideia de um lugar de show, de entretenimento, diversão, mas também de precariedade, não tinha nada sofisticado, era tudo o mais próximo, quase, do mau gosto.

FT Tá... De uma coisa “cafona”.

GB Cafona, exatamente. Cafona, precária.

FT E o João, onde ele senta tem uma PAR 30 verde.

GB Uma PAR 30 verde.

FT E as outras são vermelhas.

GB Todas vermelhas. E o corredor era uma tentativa da luz do próprio espaço.

FT Então era a precariedade da prisão.

GB Da prisão, a luz que vinha as células e que invadia o corredor, aí era uma luz que ficava escondida, então era um refletor, para construir esse ambiente dramático. No teto a lâmpada comum.

FT Com cinefoil em volta, não?

GB Não. Uma lâmpada comum que eu acho que era com arandela de grade. E o João com um recorte verde lá no fundo. Aí tinha uma quebra que era a entrada do Chacrinha, né.

FT Que parte?

GB É uma hora que ele fazia “Alô! Atenção! Atenção!” (imita a voz do ator), entrava os corpos depois de um barulho... sendo jogados...

FT E a luz quebrava junto?

GB Acendia nele lá uma luz que vinha do lado, que você não via. E tinha o anjo poderoso com seu crucifixo. O que acontece? Crucifixo, crucifixo, crucifixo, crucifixo... Blecaute para a invasão da boate. A cena leva 7 minutos, 8 minutos. Ele entra, invade, manda todo mundo para o paredão, todo mundo tira a roupa, volta todo mundo em cima da passarela, todo mundo ajoelhado, aquela clássica construção da invasão policial que bota todo mundo sentado com a mão na cabeça.

Aí manda todo mundo descer. É uma cena longa. Blecaute. Que luz que ele ia usar? Como é que ele ia aparecer? Aí dentro dessa ideia nosso surgiu a cruz e o crucifixo de fluorescente. Porque como ele usava cruz o tempo todo, então nessa hora ele poderia ficar com o crucifixo de fluorescente que era parte da vestimenta dele. Bateria então, não sei o quê... E aí a gente foi achando os filtros NDs, que a luz era muito forte, cegava, você não vi a cara dele. Então a gente foi reduzindo, reduzindo, reduzindo a intensidade para ficar o desenho, e aqui em cima, na parte horizontal da cruz, a gente tirou umas camadas que era para a luz incidir forte no rosto dele. Então quando você olhava ele de frente, ele tinha uma luz que incidia no rosto, de baixo para cima, e o filtro dava o desenho daquela cruz. E não iluminava muito espaço, porque tinha que ter essa opressão do Blecaute. Os policiais, quando invadiam, lanterninha de policial procurando, buscando e tal. E aí a gente construiu essa luz do blecaute.

FT Legal. E a operação, a mesma chave? Escondida?

GB Totalmente escondida, ninguém via a operação.

FT Quem operava?

GB A Fernanda. O hotel ela operava do... tinha um corredor central no presídio quando você entrava que era quase 2 metros de largura. O hotel estava de um lado e ela estava do outro lado, fora, completamente fora da cena, ela operava muito mais pelo que ela ouvia, porque ela conhecia a cena, e via por uma janela, um pedaço da cena.

FT Você acha que você termina esse terceiro trabalho com os elementos fundantes da tua luz no *Vertigem*?

GB Eu não sei se eu descobri mais alguma coisa ou se eu aprofundei, sabe? Eu acredito que, como processo de construção do trabalho, eu acho que o que foi que eu aprimorei foi o que acontece no *Apocalipse*, que é a entrada dos estagiários. Como um grupo de trabalho. Eu acho que isso foi ganhando corpo e força dentro do trabalho, até chegar na tua, como crítico do processo no *Filho*. Então eu acho que eu fui descobrindo como trabalhar em equipe e como fazer com que meu trabalho ganhasse mais consistência por ter uma equipe, um grupo de trabalho juntos, sabe? Mas, enquanto procedimentos, enquanto eixos da construção do projeto de luz, eu acho que no *Apocalipse*...

FT O *Apocalipse* talvez seja o primeiro trabalho que você começa, eu acho que isso vai ganhar corpo, mas você começa a pensar as etapas do trabalho e as... talvez não conscientemente, mas as metodologias de trabalho? Por estar com grupo, você tem que pensar o que fazer com esse grupo.

GB Sim.

FT Como investigar com esse grupo.

GB Sim.

FT Então talvez seja onde você começa a pensar que você precisa pensar como investigar?

GB Não claro desse jeito, né? Mas eu preciso descobrir aqui um caminho, e o que que eu vou fazer um dia depois do outro, etapa após etapa, para eu construir esse trabalhando. Eu fui fazendo.

FT Porque no *Filho* isso é um pouco... é bem mais racional.

GB É, com mais domínio, eu acho. Agora eu tenho um certo domínio. Tanto que agora eu estou lá no concreto, a primeira coisa que eu fiz foi: não é uma oficina, é grupo de trabalho e eu já distribui função e eu já dividi o espetáculo em quatro espaços e eu já dei um espaço para cada um pesquisar, então eu já tenho mais agora noção e... como é que eu faço esse trem andar, entendeu?

FT O *Apocalipse* ainda era muito intuitivo.

GB Ah, eu acho. Nesse campo eu acho.

FT Apesar do processo começar a ganhar corpo?

GB Exatamente.

FT E... Ah, uma coisa que a gente já conversou mas eu acho que é importante registrar, que é como você tem elementos que são recorrentes nos três trabalhos. Então a questão da relação de espaço, a questão do uso de materiais, a questão da experimentação com materiais, a questão da experimentação com a cena. E no *Apocalipse*, a questão da pesquisa de campo, da pesquisa de materiais de maneira mais vertical com a cena e etc. Mas, os resultados estéticos eles são completamente distintos, né? E no fundo eles estão ligados ao tema e à relação intrínseca do tema com o espaço. Faz sentido isso?

GB Faz total. E a questão dramaturgica, né. A cena propriamente dita, é ela também que vai determinar um pouco disso. É engraçado que eu falo tanto de criação

autônoma, criação autônoma, criação autônoma,... O que que tem de autônomo nisso aí, eu te pergunto?

FT O que tem de autônomo?

GB É... no meu processo...

FT Tudo e nada, né...

GB (ri) Porque eu estou o tempo todo a serviço da cena, mas paralelo à cena, né...

FT Mas eu acho que tem um dado que é... talvez... Porque existe uma força autônoma do espaço, né? E o processo ele está se construindo entre a cena e o espaço. A cena o espaço. Então ele, não é uma luz que está em função da cena como subserviência, né? Ela está o tempo todo buscando criar diálogo, mas ela tem uma autonomia que me parece que tem a ver com o espaço, com a própria *site specific*. Não sei se faz sentido para você, mas a luz ela é absolutamente... Ela surge absolutamente a partir da cena, mas ao mesmo tempo a cena não existiria sem a luz, no final.

GB Eu poderia pôr um foco no Jó.

FT Mas não seria a mesma peça.

GB É, não seria a mesma peça.

FT Em última análise a gente pode falar isso de qualquer peça, mas eu acho que olhando as peças do Vertigem, a luz ela é determinante para o quê é a obra. Não sei... Aí é meu olhar. Eu acho eu acho que a luz, ela... Qualquer outra luz não seria só outra luz, seria outra peça com outra força, com outra relação. Ela tem um papel de articulação entre cena, dramaturgia, ficção e espaço, que é ela que constrói. Eu acho que se fosse olhar onde tá o papel fundamental da luz dentro dessas peças é que ela junta as duas coisas, né?

GB Se você está dizendo... (Em tom jocoso)

FT Mas isso não é pouca coisa.

GB Não.

FT Isso é determinante. Porque ela faz a ponte entre performance e teatro, de alguma maneira, ela faz a ponte entre ficção e espaço.

GB Será que é por isso que o Tó me preza tanto? (risos)

FT Talvez, talvez sem a luz e as coisas não juntava...

GB Claro que juntava, tem o espaço...

FT Tem o espaço, mas...

GB Que faz isso daí...

B. Entrevista com a Iluminadora Marisa Bentivegna, co-iluminadora do espetáculo *O Paraíso Perdido*.

20 de março de 2020

FT Marisa, uma primeira coisa que queria ouvir de você é sobre o uso das lanternas do anjo perdido. Você poderia contar um pouco desse processo?

MB Havia uma necessidade espacial de conseguir isolar o Matheus, isolar o Anjo. Isso era uma questão pois ele andava muito pelo espaço. A cada ensaio ele se colocava em locais mais improváveis. Em cima de um púlpito, em cima de outra coisa. No próximo ensaio eram locais mais inusitados ainda. O próprio Matheus – eu me lembro que foi uma ideia dele – trouxe a ideia de uma luz que fosse portátil, que ele pudesse carregar com ele. Por que haviam questões como o fato que ele fazia a condução do público, dentre outras coisas. Então ele conduzia o público para a posição da cena. A cena acontecia ele muitas vezes desligava a lanterna. Ele virou um signo para o público, de que podemos ir por aqui, podemos subir esta escada, podemos nos colocar atrás desse banco, temos que ficar atrás dessa grade. O Matheus fazia um pouco essa condução do público, por que era um espaço completamente aberto, você podia ir para qualquer lugar. Era também um espaço perigoso - haviam movimentações de banco, tinham cenas fortes - para quem pudesse estar perdido pelo espaço. Então essa coisa de ele ter essa luz veio um pouco a partir disso. Sempre que ele acendia aquela luz e saía caminhando as pessoas já entendiam logo no começo do espetáculo que era para segui-lo. Como também dependia um pouco de como o público ia se acomodar no espaço, era difícil muito difícil saber que ele sempre iria parar em um determinado lugar por que na hora podia ter uma pessoa naquele lugar. Por isso também de ele ter uma luz portátil, que ele onde quer que estivesse, as pessoas poderiam entender este signo. Eu acho também que o Tó estava experimentando a questão do espaço não convencional, do público em cortejo. Para gente, para mim principalmente que foi o único trabalho que fiz com o Tó, mas mesmo para o Guilherme que já trabalhava com ele, era um pouco também entender como isso ia funcionar e isso veio um pouco como solução. Aí eu lembro que o Matheus, ele tinha a coisa da asa, o figurino dele era pouca coisa, não dava muito para conseguir esconder nada no figurino. Ele usava uma espécie de sunga com elásticos amarrados pelo corpo e um

par de asas. Então veio a ideia de ele ter umas lanternas, mas nós começamos a pesquisar que tipo de lanterna, como esconder, se esconde, se assume. Aí eu achei em uma loja coreana, uma lanterna que até hoje existe, que é uma lanterna vermelha meio retangular que tem na lateral dela uma fluorescente pequena e na outra face menor tem uma lampadinha amarela. Uma lanterninha de pilha que foi super usada. A gente comprou algumas lanternas, mas eu me lembro bem de ter comprado essa. Por que ela tinha um tamanho que o Matheus conseguiu prender aqui no antebraço. Por que tinha muita movimentação, ele subia em coisa, descia. Precisava ser algo que não atrapalhasse a movimentação dele. De todas que ele experimentou ele achou que aquela cabia bem no braço e era fácil de prender com os elásticos que ele já tinha no corpo, por que era um figurino com elásticos. E era de um jeito que ele conseguia ligar e desligar. Às vezes com as duas mãos cruzadas ele conseguia ligar e desligar as duas ao mesmo tempo. A partir daí ele começou toda uma pesquisa corporal para se iluminar com aquilo. Então ele usava muito os abraços aqui para iluminar o rosto, ou aqui em baixo para iluminar para cima, ela fazia umas posturas cruzadas. Ele foi pesquisando como lidar com isso. Claro que tem uma necessidade de ele estar sendo visto, as ele desenvolveu uma pesquisa de partitura corporal a partir do uso de um acessório, um objeto luminoso. Isso foi bem legal por que ele realmente embarcou nessa pesquisa e criou uma figura estranha, mas muito interessante. A história da lanterna é um pouco essa.

FT Como foi o processo de entrada no espaço da igreja? A entrada, montagem, afinação, ensaios...

MB Eu me lembro de ter ficado bastante na igreja, Chico. Eu não sei quanto tempo. Tem uma coisa que é importante eu dizer... Isso foi em 92, né? A primeira temporada do *Paraíso*. A primeira luz que eu assinei foi em 92. Eu estava muito começando. Eu já estava casada com o Guilherme fazia uns dois anos. Eu fiz algumas coisas junto com ele, aí eu fiz um espetáculo sozinha. E logo em seguida o Guilherme me propôs de a gente fazer junto. Provavelmente, se eu não fosse casada com ele, ele teria me proposto uma assistência, algo assim. Mas naquele momento ele abriu para gente assinar juntos. Eu para mim acho que foi um processo muito diferente do que foi para o Guilherme, que já vinha fazendo luz há muito tempo, que trabalhava com o Tó já. Mas na minha lembrança, voltando a sua pergunta, eu lembro de a gente ter trabalhado bastante na igreja. Havia uma

peculiaridade, pois a condição de que a gente pudesse trabalhar lá era que a igreja pudesse funcionar normalmente durante o dia. Então a gente só ensaiava parte da noite. A gente entrava na igreja umas oito da noite. E ficava até umas duas da manhã. Eu lembro que a gente saía de madrugada. Que a região ali da Santa Ifigênia era um lugar muito esquisito ali a noite. Deserto. Eu não sei quanto tempo foi, mas pelo menos um mês a gente ficou lá, entre ensaiar, descobrir muitas coisas, descobrir possibilidades lá dentro. É um espetáculo que ensaio em sala de ensaio é muito difícil. Até por que o *Paraíso* era um espetáculo que não tinha texto convencional, era um espetáculo de imagens. Então era muito difícil você ensaiar em sala de ensaio, dependia muito da igreja. Eu lembro que teve um longo processo para conseguir uma igreja, esse sim foi um período bem longo, por que nenhuma igreja queria acolher. Aí o padre Paulo, que era o padre dessa igreja lá de Santa Ifigênia, que é um cara incrível, que ainda é próximo do Teatro de Vertigem até hoje. Que foi um cara que acolheu, com algumas condições: que a igreja funcionasse o dia inteiro e que os ensaios, a montagem e a própria temporada não atrapalhassem em nada o dia-a-dia da igreja e da paróquia. Você sabe que foi muito polêmico... a estreia do *Paraíso*, foi até violento para gente, de ameaças e tal. E o padre Paulo bancou o tempo todo, em momento nenhum ele pensou em desistir, foi muito legal. E eu lembro que quando a gente entrou na igreja, eu lembro de bastante tempo. Teve toda uma pesquisa musical acústica, para entender que tipo de som funcionava na igreja, em que local funcionava melhor, os corais todos, os cantos todos, se era lá em cima onde fica o órgão, que não lembro como chama essa parte da igreja, se era lá embaixo. Eu lembro de todas as áreas pesquisando muito durante um bom tempo. O próprio Matheus tentando muito entender, os próprios atores tentando encontrar lugares, dentro do confessionário, no altar, nos cantos de uns lugares específicos, algumas salinhas da igreja, porta principal, porta lateral, que que faz com os bancos, tira banco, gira banco, coloca banco. Eu me lembro de muita investigação, eu me lembro de eu e Guilherme ficando muito lá em observação, e só depois que a gente começou com a montagem, depois que o espetáculo começou a ganhar um pouco mais de confirmação. Então, te digo que pelo menos no mínimo um mês a gente ficou nesse processo.

FT E nesse período o espetáculo chegou perto da estreia muito aberto? As coisas demoraram para se definir? Como foi?

MB Acho que não, A gente ensaiou bastante. Até por que a estreia acabou sendo adiada por conta dos protestos todos, então nesse período de adiamento a gente ainda continuou trabalhando, ensaiando, a gente não parou. Então a gente acabou ensaiando bastante mesmo. Talvez tenha acontecido alguma adaptação depois que o público entrou. Primeiro por que a gente tinha estimado uma quantidade de público, não lembro se eram 30 pessoas, era pouca gente. A procura começou a ficar imensa. Essa quantidade de público teve que aumentar. Tudo teve que ser um pouco adaptado a isso. O tempo de subir uma escada todo mundo era mais demorado, então a música tinha que ser maior, a fusão de luz tinha que ser maior. Eu lembro de adaptações por conta de ter mais gente. Mas a essência do espetáculo era a mesma.

FT Como você mesmo disse, não havia um texto *a priori*. Era um trabalho muito focado em construção de imagens, quadros, cenas isoladas. O Guilherme fala muito sobre a importância da pesquisa imagética, a Bíblia do Doré, o que você lembra disso? Em que momento isso veio? Como isso ajudou?

MB Olha, teve uma pesquisa corporal deles que tinha a ver com a pesquisa física da queda. Então eles ficaram muito tempo com essa pesquisa físico-corporal da queda. Eu lembro que várias imagens que tinham a ver com isso eu fui meio que guardando no meu próprio memorial. Depois sim, eu lembro que o Doré, com as imagens todas. Mas eu vou te dizer uma coisa. Para mim, a grande inspiração da luz, claro que foram essas imagens, mas foi a arquitetura da igreja. Então para você ter aquela luz divina, que tem o faixo, o ângulo, a incidência super angulada. Aí você tem um enorme vitral vertical em um determinado canto da igreja, e a cena você pode puxar para o pé daquele vitral. Eu sinto que o casamento da arquitetura da igreja e aquele acervo de imagens que a gente estava com ele na cabeça acabou definindo. Eu acho que a gente não faria aquela luz só com aquelas imagens, da pesquisa. O espaço da igreja foi definitivo. Por exemplo, aquele balcão da igreja, onde fica o órgão, eu lembro que ele tinha um guarda corpo de madeira todo... era madeira, espaço, madeira, espaço. Muito largo, devia ter uns 20 metros. E a gente enfiou uma lâmpada PAR em cada buraco ali. Aí cria aquele puta contraluz maravilhoso... A gente usava muita fumaça também. Então assim, essa ideia de uma luz divina, maciça, que vem do alto, ela já estava. Mas para conseguir fazer isso lá, de uma maneira que durante o dia essa montagem ficasse invisível na igreja. Havia um

pouco isso também, a gente não poderia deixar nada aparente. Nenhum fiel poderia se sentir incomodado com algo que não fazia parte daquele universo religioso. Mas assim, eu acho que arquitetura para mim foi fundamental, o espaço foi fundamental para definir o desenho.

FT Quando o Vertigem remontou a trilogia, lá em 2002, você estava na remontagem?

MB Eu acompanhei... foi naquela igreja completamente diferente, uma igreja que não lembro agora a linha, mas era uma igreja muito mais moderna, de pé direito baixo, sem vitrais, outra... Eu acompanhei uma parte da remontagem sim, a gente discutiu algumas coisas eu e Guilherme. Eu tive umas fotos dessa remontagem que eu posso até tentar achar, de coisas mais inusitadas. Lembro que tinha um vitral enorme numa torre X, os caras montagem um andaime de 30 metros de altura, completamente torto, umas coisas absurdas que fui fotografando.

FT E como foi nos festivais que ocorreram nos anos 90, logo depois da primeira temporada?

MB A adaptação do festival de Curitiba fui eu que fiz. O Guilherme foi antes. A gente foi antes, fez um VT, eu, Guilherme e Tó. Depois quando foi a montagem eu que fui, eu que fiz essa adaptação. Curitiba ficou muito legal. Era uma igreja muito antiga, muito parecida com a de santa Efigênia, mas maior, com muitas possibilidades, ficou muito legal.

FT E o que muda nessas adaptações? Muda muito?

MB A ideia do desenho é a mesma, “ter um contraluz assim, assado”, Mas onde vai ser instalado, como fazer vai mudando, não tem muito jeito. As igrejas, elas eram diferentes. Tem algumas fotos que eles usam que vendo são de Curitiba. Mas acho que depois de Curitiba não fez mais nenhum festival, só a remontagem, que aí já nem era mais o Matheus, era o Serginho. Acho que foram só essas.

FT Tem algumas coisas que eu percebo no desenho que ele não menciona, mas que me parecem que estão lá. Por exemplo, quando o Anjo joga suas asas, a luminária dele está apagada. E isso me parece muito significativo, que, na cena que ele aceita a queda, aceita que ele agora é parte daquele mundo, a luz dele deixe de ser diferente do resto do espaço. Isso me parece algo consciente do desenho.

MB Com certeza, com certeza.

FT Você se lembra de questões conceituais de escolhas, se a luz vinha de cima ou de baixo? Em relação a roteiro, a tipo de cena?

MB Chico, eu acho que muitas das decisões tinham a ver com como instalar a luz nos lugares. Eu me lembro que tinham algumas portas laterais da igreja. Tem a porta da rua, aí tem uma espécie de um nicho, e em seguida as portas de madeiras que abriam para dentro da igreja. Tinham várias cenas que aconteciam nessas situações. A gente tinha umas dicroiquinhas no chão. A fiação vinha toda escondida e elas ficavam no chão. Eu lembro bem de uma cena da Luciene, tinha uma cena da Dani dentro de um confessionário também, era uma cena do aborto. Agente não tinha muito como sair pregando na madeira, então algumas coisas tinham de vir por baixo. A gente consegui fitar no chão o fio e tirava as lâmpadas para ninguém pisar. Isso era muito claro na minha memória: A cena é aqui, como a gente vai conseguir colocar a luz aqui dentro? O que é possível colocar aqui dentro? Muito mais do que pensar que “este é o refletor ideal, este é o ângulo ideal para essa cena”. Acho que tinha um desafio de montagem muito importante. O mais importante de tudo. A gente teve que trabalhar com os equipamentos mais baratos, a gente só usou lâmpada PAR, setlight, dicroica, acho que não tinha nenhum elipso, nada caro, era uma produção super sem grana. Fumaça a gente usava Cloreto de Amônia naqueles difusores de cerâmica para queimar. Não tinha máquina de fumaça. Era muito precário mesmo. Mesa analógica. O operador que conseguia pagar, que topava aquela grana. E tinha esse desafio técnico muito forte. A gente perseguia algumas imagens, mas o limite era o desafio da arquitetura, do lugar.

FT Outra coisa que o Guilherme fala muito e sobre a influência do Gerald Thomas no trabalho, e das luzes do Gerald Thomas no trabalho. Você lembra disso no período, era algo racional?

MB Eu sou quinze anos mais nova que o Guilherme, então final da década de 80, que o Gerald estava trazendo algumas coisas que a gente nunca tinha visto aqui em São Paulo, Brasil, eu estava na escola ainda. É diferente assim para mim, eu fui começar a ver os trabalhos do Gerald depois, já na época do *Paraíso*. Hoje em dia eu sei assim que o Guilherme acha o Gerald datado, inclusive o Guilherme tem uma questão com fumaça, com efeito, ele não gosta de fumaça. Essa luz muito espetacularizada, que é muito bela, que hoje às vezes não tem conceito, é o belo pelo belo, acho que Guilherme foi se distanciando disso, ele é bem crítico disso. E

mesmo em alguns casos, hoje, tem algumas pessoas que ainda trabalham muito em cima disso, e às vezes fica um pouco descontextualizado, pelo menos como a gente foi se desenvolvendo, Guilherme, eu, os alunos e discípulos do Guilherme. O belo pelo belo já não faz mais sentido. Mas eu acho que sim, a luz do *Paraíso Perdido*, historicamente, ela faz muito sentido depois do Gerald sabe. Visualmente falando. Mas acho que é uma referência um pouco mais forte para ele.

FT Mas eu te pergunto porque eu fico tentando entender o quê que era uma referência consciente na época, e o que ele entendeu como referência daquele trabalho depois.

MB Eu acho que que nem tinha essa consciência. Eu acho que ele fala o Gerald agora, olhando para trás. Eu acho que ele coloca em uma linha do tempo daquele início dos anos noventa.

FT Última coisa que queria te ouvir um pouco. Do ponto de vista pedagógico, o que você acha que apreendeu nesse processo? Olhando para trás, você acha que tem aprendizados naquele processo? Do ponto de vista da criação.

MB Muitas coisas, muito mais fácil lembrar tecnicamente do que as questões mais conceituais. Acho que algumas coisas me surpreendiam muito. Uma delas uma certa comunicação invisível, que é algo que eu reconheço hoje em dia com os meus diretores parceiros. Mas tinha uma coisa entre o Guilherme e o Tó que nunca era muito dita. Era algo que já existia entre eles e que na época era difícil para mim, que eu não conseguia transpor aquilo, porque eles se falavam pouco, mas se entendiam muito. De sentar e conversar sobre um conceito, por exemplo. Então eu sei que o Guilherme já saía fazendo, meio até passando por cima de mim, até natural. Porque tinha uma coisa ali, que já era acordada sem ser dita. Eu não sei como é que a gente explica isso. Por exemplo, eu trabalho hoje com vários parceiros que a gente não parte do zero mais, a gente já parte de algum lugar. E eu estava partindo do zero naquela história. Então eu lembro que eu bati muito braço, sabe, tentando acompanhar tudo que estava acontecendo. Eu me lembro que eu fui também tentando encontrar um lugar dentro disso, por isso essa coisa de fazer plantas, e digo isso com muita tranquilidade, eu acho que esse projeto é muito mais do Guilherme do que meu. Eu acho que o Guilherme teve a generosidade de compartilhar comigo a autoria, mas é um projeto que era naturalmente muito mais dele do que meu. Eu acho que eu fui uma excelente assistente naquele momento.

Cuidar de equipamento, de planta, cuidar do dia-a-dia da peça, porque estava muito junto, cheguei a operar uma época. Eu acho que outros aprendizados é assim... você chegar em um espaço e não saber nada, e saber ficar um pouco tranquilo em relação a isso também. Essa coisa do “deu errado, muda”. Do “remaneja equipamento porque precisa mais luz aqui ou ali”. Eu ainda sou um pouco rígida assim, eu faço a planta e tenho muita dificuldade de mexer nela. Eu trabalho muito em cima dela e pensão muito, calculo muito, aí quando tem que mexer tem uma dificuldade. Melhorei muito, principalmente depois de trabalhar com improvisação. Mas eu era muito mais rígida nesse sentido, e o Guilherme é muito mais maleável em relação a isso. Precisa mudar, muda. Agora vai ter que pendurar uma estrutura com 12 setlights atrás daquele vitral para o ensaio de hoje à noite. E eu falava “não dá, não tem como”. E fazia acontecer, e o negócio rolava. Capenga, uma estrutura de sarrafo amarrada com corda, que podia cair a qualquer momento. Tinha uma precariedade também, que eu não queria muito entrar, mas tinha que entrar, não tinha jeito. Acho que foram uma série de aprendizados ali. Depois a gente logo ganhou prêmio Shell. E eu assim, era minha segunda luz. Eu muito jovem. E isso vai para um lugar meio vaidoso, de achar que então sou muito foda, sei lá. Muitas coisas, assim. E tecnicamente, eu lembro que a gente não tinha uma equipe de montagem. Vários técnicos colaboraram. Davam uma diária de presente. Podiam ficar dois dias. Podiam ficar duas horas para fazer uns rabichos e tal. Então eu fiquei muito próxima da montagem. Por que a pessoa começava algo e eu tinha que terminar. Ou eu começava e ele chegava para terminar. Eu lembro que a gente não tinha nem rack suficiente. Então era um pluga e despluga durante o espetáculo no rack. Então foi uma boa escola para mim, do ponto de vista de desenho, de criação, técnico. Mas é engraçado, porque depois os outros espetáculos do Vertigem, o Guilherme nunca mais abriu, para ninguém. Ele tem uma coisa super... é muito importante para ele esse trabalho, essa parceria com a companhia. Que mais? Eu lembro de algumas coisas. Um dia que o Matheus segurava numas grades, e estava acontecendo uma cena lá dentro. E era o único lugar da igreja que eu não entrava, que eu morria de medo, não sei porque até hoje. E Matheus segurou e pulou para trás porque estava vazando carga, energia, a grade estava toda eletrificada. Tomou um puta tranco na grade. E era uma dicroica com um rabicho no chão. E a gente chegava para fazer o espetáculo e tinha toda uma revisão, assim, correndo, para

colocar todas as lâmpadas de chão. E deu alguma merda nesse dia. Ficou alguma coisa encostando na grade. Eu lembro muito dessa precariedade. Desse lugar do risco, que o tempo todo a gente tinha que ficar olhando, “tá saindo uma fumacinha ali”. Uma correria.

C. Entrevista com o Iluminador Marcos Franja, operador de luz do espetáculo *O Livro de Jó*.

FT Bom dia Franja. A partir das minhas conversas com o Guilherme Bonfanti, ele me sugeriu que eu te procurasse. Você era o operador de luz da primeira temporada do *Jó*?

MF Sim, e também trabalhei na montagem da iluminação. Desse modo, eu acompanhei o processo bem do início mesmo, de toda a parte física. Toda a parte de criação no espaço do Guilherme com o Tó (Antônio Araújo) e o Marcos Pedroso e tal. Mas desde a época da montagem eu já estava dentro do hospital, então todo o processo de levantar a luz, de experimentações, eu já participei como técnico dessa fase. O que eu acho que tem de muito peculiar do trabalho do *Jó*, como era um espaço não-convencional, um espetáculo onde havia toda uma peregrinação deste personagem, a luz tem um componente de guiar o público. A luz vai revelando os espaços onde as cenas vão acontecendo. Era uma operação onde qualquer erro dela, direcionava o público para uma região onde nada estava acontecendo, e a cena acabava acontecendo no escuro. Era um trabalho que exigia uma perfeição muito grande. Além disso era preciso ficar (o operador) sempre escondido do olhar do público, o que causava uma dificuldade na operação da luz.

FT Então, pelo que você fala, havia uma questão muito forte da operação ser precisa.

MF Sim, por que era a operação que guiava esse público, a gente ia revelando corredores desse hospital, lugares para onde a luz ia se abrindo, direcionando. Então, um erro nessa operação você iria direcionar o público para uma área onde nada estava acontecendo, enquanto a cena aconteceria em outro lugar no escuro. Era muito comprometedor um erro nessa operação. E a construção da operação foi algo muito trabalhoso, tive de contar muito com a generosidade dos atores. Que repetiam algumas cenas dentro do espaço, onde eu ia fugindo do espaço do público, tentando encontrar esse lugar onde o público não me via, mas que de alguma forma eu conseguia ter as referências para a operação. Normalmente você tem muitas deixas de texto, mas eu tinha muito deixa visual ali.

FT O Guilherme me narrou muito que vocês ficavam ensaiando a mesma cena. Primeiro com você ali muito próximo dos atores, depois reensaia um metro mais para trás, aí depois novamente mais um pouco afastado.

MF Essa era a generosidade do elenco. Deles irem repetindo a cena para mim, para eu ir sentindo a cena. Tinha um movimento de luz que eu fazia por ver o Serginho passando por uma fresta. Então eu sabia que se ele estava passando pela fresta, dali tantos segundo ele iria abrir uma porta, e tinha uma luz atrás dessa porta. Então eu tive que ir descobrindo onde estavam essas deixas, dos movimentos. Mesmo em situações onde havia muita cenografia no caminho dos vidros por onde eu via, então minha sensibilidade com as intensidades ficava muito comprometida. Então a teofania, por exemplo, uma cena que acontecia na sala cirúrgica que ela muito rodeada por esses filtros, Matheus ensaiou dezenas de vezes comigo dentro da sala, para eu entender como era a respiração desse movimento e poder repetir mesmo tendo minha sensibilidade visual prejudicada no momento do espetáculo. Isso teve que ser treinado muito antes, para que na hora eu conseguisse fazer essa movimentação mesmo sem ter referência visual. A construção era essa mesmo. A gente começava de dentro da cena, para conhecê-la nos seus detalhes, nas suas movimentações, o que acontecia no passo seguinte. E aí se escondendo dessa cena, se escondendo até sumir. E conseguir encontrar essas referências que eram a passagem de alguém, o barulho de uma tampa que fecha, o barulho de osso. Uma tampa fechava, ou ouvia, eu sabia que um ator iria sair por uma outra porta, e isso era a deixa para eu abrir uma outra luz. Então as deixas eram algo que iam sendo encontradas. Então foi uma construção de campo da operação. Vendo as formas de conduzir da melhor maneira. Para outros espaços por onde a peça circulou ajudou esse tempo de pesquisa inicial da primeira temporada, porque muitas referências de sons, movimentos, passagens eu já sabia. Mas nesse primeiro momento de levantar tudo isso. Depois de um tempo eu comecei, quando já estava muito confiante com a operação de luz, eu comecei também a passar deixas do som. Por que em algumas situações, a luz mudava exatamente junto com o som, em outros não. Existia, por exemplo, um toque na pele de um ator, e junto desse toque vinha um acorde. Então eu acho que o espetáculo, com o tempo em que fui ficando maduro nessa operação, foi possível melhorar essa técnica entre som e luz. Isso também foi um aspecto interessante da operação, em que eu fui em alguns momentos os olhos dos músicos também. E acho que isso são os elementos mais impactantes desse processo.

FT Você operava de mais de uma mesa, como funcionava isso?

MF Sim, a montagem aqui em São Paulo, optou-se em usar uma mesa por andar. O espetáculo começava no térreo, ia para o primeiro e terminava no último andar onde tinha a teofania, que era a sala cirúrgica. Em cada um desses andares o processo foi mais ou menos o mesmo. A gente foi assistindo as cenas e já tentando mapear onde poderiam ser os locais prováveis para gente ir montando nossas bases. E isso já ia determinando essa relação de ir se afastando da cena e já se posicionando nesses lugares.

FT Em temporada você ficou quanto tempo operando esse espetáculo?

MF Eu acho que a gente ficou em cartaz em São Paulo, uns dois anos talvez, talvez um pouco menos. Depois fomos à Rússia, no festival Tchekhov, fizemos uma temporada no Rio de Janeiro, de uns dois meses, algo assim. Em cada um desses lugares a luz se desenhava de acordo com a própria caminhada do espetáculo. Eu lembro que na Rússia eu tinha mais de uma posição de mesa. Eu trabalhava em um andar que era acima do andar em que acontecia o espetáculo, e eu corria de uma janela para outra com ajudante que ia recolhendo o cabo enquanto eu andava com a mesa. Eu ficava de máscara para não aparecer. No Rio de Janeiro tinha uma posição que eu ficava trancado dentro... Eu tinha que chegar antes dos atores, antes do público antes de todo mundo naquele andar por que eu me trancava e só podia sair depois que o público caminhava para outro andar. Eu já deixava uma luz preparada antes do espetáculo começar. Então cada lugar teve que receber uma dinâmica diferente para ser possível fazer a operação, dentro daqueles parâmetros que a gente criou no início, porque um erro de operação era realmente bem comprometedor dentro daquele espetáculo.

FT Para além da questão da operação, você me falou que acompanhou a montagem desde o começo. Como foi para você, na época, estar naquela montagem, pela natureza que ela tem, de ser muito atípica, se ela te marcou, se te chamou a atenção. O que te marca do processo do Guilherme que você pôde acompanhar? Acredito que era um processo com orçamento muito reduzido, teve todo um processo de construção das luminárias hospitalares.

MF Vou começar com uma curiosidade. Eu jamais imaginei que eu iria conseguir operar aquele espetáculo. Porque eu passava mal dentro do hospital nos primeiros dias de montagem. O lugar depois recebia cheiros, mas mesmo sem nada disso já havia uma carga emocional naquele lugar, algo que eu não me sentia muito bem

naquele lugar. Mas acho que a gente passou um mês montando mais ou menos dentro daquele espaço. Então a convivência foi fazendo com que eu fosse me acostumando, a vontade de abraçar um projeto com aquelas características, isso foi fazendo eu ter vontade de sobrepor aquela situação inicial de mal-estar que eu sentia. E a convivência no espaço foi riquíssima. O Guilherme foi vendo aqueles aparelhos que estavam no hospital, danificados, sem funcionar, e trouxe aquilo tudo para dentro do espetáculo. Então tinha negatoscópio sendo utilizado como fonte de luz, o olho cirúrgico. Todos aqueles elementos que já existiam naquele lugar o Guilherme teve a ideia de aproveitar tudo aquilo e materializar para o espetáculo. Isso acho que trouxe um dado de realidade que se somou ainda mais um peso, uma carga dramática que o espetáculo por si só já trazia. Então ter utilizado toda essa instrumentação de luz que já era nativa daquele espaço, além da luz cênica que o Guilherme procurava ele conseguiu somar isso um conteúdo de força, de realidade, de espaço, de você se sentir realmente imerso naquele hospital, vendo as chagas daquele personagem. Isso potencializou. E Guilherme um mestre na condução da equipe, na sedução das pessoas ali para abraçar aquele projeto. Então ele faz tudo com muita maestria e o resultado final é este que é conhecido. Para mim *O Livro de Jó* é o trabalho de teatro onde eu guardo uma lembrança especial, um carinho, foi onde conheci minha mulher. Ela tocava teclado, é musicista, a gente dividia cabine nos andares. É um trabalho que mudou minha vida em muitos sentidos, até esse de encontrar a mulher com quem me casei. Mas é um trabalho muito rico... desenho... havia um andar todo de dicróica, a gente fabricou os canudos para as lampadinhas, e fazia os araminhos para conseguir afinar de forma totalmente artesanal, um trabalho de qualidade excepcional. Da execução, desse imaginário dos objetos hospitalares, sendo utilizados como refletores.

FT Última coisa, uma curiosidade, você viajou com várias temporadas e festivais. Depois da primeira temporada, essas luminárias mais específicas, hospitalares, isso passou a viajar com o espetáculo?

MF Nacional sim, mas quando fomos para fora não. A gente conseguiu fabricar algumas coisas e o olho cirúrgico a gente conseguiu, alguns equipamentos de hospital eu não lembro como foi a logística da produção. Mas a gente produziu alguma coisa e outras foram fabricadas em cada lugar. Agora quando a gente foi para o Rio de Janeiro a gente pôde levar, nos trabalhos aqui no Brasil.

D. Entrevista com Antônio Araújo, diretor dos espetáculos *O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1,11*

29 de setembro de 2020

FT Boa tarde Tó. Para gente começar, gostaria de ouvir um pouco como você trabalha seu diálogo, como diretor, com a luz? Na entrevista com Marisa ela fala sobre como você e o Guilherme tinham um diálogo silencioso. Conversando com Guilherme, ele comenta diversas vezes sobre uma fala sua, recorrente nos processos, que é “eu preciso ver para saber”. Como você conduz o diálogo com a luz?

AA Assim, esse diálogo com a luz, para mim, é um diálogo – com as suas especificidades – mas que acontece com as outras áreas de criação. Eu acho que a gente entra em um processo sem saber, ou tendo algumas pistas, você vai tateando, né? E aí você vai encontrando coisas. Aquilo que era totalmente amorfo começa a ter algumas pistas, algumas diretrizes. E eu acho que o meu papel como diretor muitas vezes é olhar o que está emergindo do processo. Dando atenção para aquilo, ou talvez questionar aquilo. Né? Dizer: Olha, queremos isso? Isso que está ficando forte, é o que queremos ou estamos nos desviando daquilo que a gente tinha pensado antes? Tem um dado aí, em uma primeira instância talvez mais problematizadora ou mais provocadora no sentido de alertar para algo, chamar para algo. Quase que uma espécie de uma consciência do processo. De chamar o processo a consciência das pessoas que estão fazendo ele. Isso nesse momento que as coisas estão sendo levantadas, que estão surgindo, estão começando a ganhar corpo. Quando a gente vai para um segundo momento, uma etapa mais avançada do processo, onde as coisas já estejam mais definidas, mais desenhadas, mais formatadas, aí a questão de ver, de poder... Porque assim, o mesmo domínio técnico que eu não tenho na luz eu não tenho para o figurino, né? Agora eu sinto que eu, como diretor, eu consigo olhar para um figurino e dizer: puxa, isso tem super a ver, isso não tem a ver. E porque não tem a ver. Ou seja, eu não tenho domínio técnico para talvez propor, olha, usa o tecido tal no lugar do tecido Y, ou usa refletor tal ao invés de refletor Y, mas eu consigo identificar aquilo que não esteja funcionando, que talvez seja um problema. Então, sei lá eu, Guilherme já deve ter falado isso milhares de vezes, mas o nosso caso folclórico clássico é o do final do

Jó, com o uso da fumaça. Que era uma questão, assim, por que a fumaça não funciona ali? A fumaça funciona em muitas situações, mas por que não ali? Ela era um problema. Aí você vai discutindo isso. Na verdade, essa foi uma conversa de... meses. E da própria temporada, esse problema só foi ser resolvido muito tempo depois. Mas eu acho que tem uma coisa do Guilherme propor alguma coisa, e a partir daquilo que ele propõe, eu consigo aí estabelecer um diálogo com ele, e poder apontar “isso é super bacana, tem tudo a ver”, ou “isso não está rolando, isso é problemático”. E quando Marisa fala do diálogo silencioso, talvez dessas parcerias todas, é a parceria mais longa. Minha parceria com Guilherme é da época que a gente era estudante do CAC (Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP). É uma parceria muito longa. E aí eu acho que em parcerias longas, eu acho que você, sei lá eu, talvez essa seja a razão de porque elas ficaram longas, você vai encontrando um lugar, desse diálogo. E aí esse diálogo ele vai se aprofundando de tal maneira que eu sei do outro e o outro sabe de mim, de alguma forma. Então, talvez eu jamais pedisse algo para o Guilherme que eu acho que não tem nada a ver com ele. E ela jamais vai propor algo para mim que ele acha que não tenha a ver com esta relação, né? Relação não pessoal, relação de trabalho, parceria de trabalho. É uma dinâmica que ela vai acontecer... Não é que não tenha conversa, que não precise de conversa, mas talvez ela precise menos, ela precise menos de acerto, de acordos... Eu acho que talvez em algum lugar o Guilherme sabe que não vai propor algo, materialmente, que ele sabe que não tem a ver com o que eu estou pensando para aquele trabalho, ou do que eu penso para teatro. Como também em um feedback para ele eu não vou propor algo que não tem nada a ver com o trabalho dele. E eu acho que isso não é uma concessão. Eu acho que a gente está junto porque existe essa afinidade. Tem algo no trabalho dele que eu me sinto totalmente conectado, e eu imagino que exista algo no meu trabalho como diretor que ele também se sente conectado, representado, sei lá eu a palavra que a gente usa para isso. Então eu acho que talvez isso demande, essa sintonia, que é uma sintonia fina, uma sintonia que acontece no tempo, que eu acho que, talvez, uma pessoa que está começando a trabalhar agora no Vertigem, eu vou precisar construir isso, eu vou precisar de muita conversa, de muita reunião, de sintonização com a pessoa, que no caso do Guilherme isso foi sendo construído ao longo do tempo. Agora, evidentemente, se eu pego a ópera que a gente fez, que é um

trabalho muito difícil, feito com muito pouco tempo. Ali houve um momento onde a gente sentou e “olha, isso rola”, “isso não rola”, “estamos precisando de mais coisa aqui”. E tem uma coisa, que aí tem a ver com essa parceria de longa data, que tem uma coisa da gente, a partir um pouco disso, eu e Guilherme, a gente ter quase virado uma noite ali... Sabe assim, sem interferência de produção, das pessoas, do maestro, do coro, dos cantores, de você poder ficar à noite, pois vai estar todo mundo dormindo, de você poder ficar testando. Agora, eu acho que isso tem a ver com uma relação que foi construída ao longo de muitos anos.

FT Saindo um pouco do Antônio parceiro do Guilherme, e falando um pouco com o Antônio pesquisador acadêmico. Eu tenho lido bastante coisas suas, pois não tem como falar do trabalho do Guilherme sem falar de processo colaborativo. Eu acho que a forma dele pensar a criação dele, seja no *Vertigem*, seja fora, parte da ideia de colaboração e parte desses preceitos da ideia de processo colaborativo. Lendo seus textos, o que pode ser uma impressão minha, eu notei que nos materiais mais antigos existe muito forte a tríade dramaturgia-direção-atores. E eu sinto que em textos mais recentes, você muda um pouco a forma que coloca isso para abranger melhor, de forma mais interessante, outras áreas do processo criativo. Faz sentido isso que eu estou falando?

AA Faz sim. Porque em um primeiro momento o processo do *Paraíso*, por exemplo, quem esteve no processo cotidianamente... assim, a iluminação foi, algumas vezes, e chegou de maneira mais plena no processo final, no ponto de chegada. Então eu acho que nesses primeiros trabalhos... estou falando do Guilherme mas o Fabio Namatame também, na área de figurino, o Laercio até mais do que Guilherme, o Laercio ainda teve uma presença um pouco maior. Mas o processo mesmo, o embate da coisa, acontecia entre dramaturgia, atores e encenação. Então isso vem mais forma em textos que falam desses processos anteriores. Mas eu acho que isso vai mudando, e aí você passar a ter a presença do Guilherme, ou de outros colaboradores, de uma maneira – ainda que não seja todo dia – mais frequente, acompanhando o processo. Você veja por exemplo, no *BR-3* a viagem foi feita por todo mundo. Figurino foi, musica foi, a luz foi. Sabe assim? Isso já tem uma mudança de perspectiva em relação ao colaborativo. Essas pessoa têm que estar desde o início, elas estão junto, elas fazem pesquisa de campo. Agora, isso foi, Chico, foi uma conquista também. Essas pessoas, o modo delas trabalharem, é um

modo mais distante. De chegar ali e resolver o problema mais próximo da estreia. Entendeu, Guilherme trabalhava desse jeito, Fabio desse jeito. Então assim... Eu acho que conseguir ir trazendo as pessoas aos poucos para o processo da criação, para a pesquisa de campo, eu acho que foi uma conquista maravilhosa, acho que é incrível. Hoje, passado tudo isso, eu poderia dizer: que esteja todo mundo desde o começo, isso faz uma diferença enorme. Ainda que as únicas pessoas que vão ter que estar todos os dias é ator e diretor, e talvez não tenha jeito, então tá bom, esses vão estar todos os dias. Mas que os outros membros da criação estejam presentes sempre. Que vá uma vez por semana, duas vezes por semana, que esteja lá, junto. Talvez em alguns momentos até todo dia, em alguns momentos não. Mas que estejam presentes em todas as etapas do trabalho, que estejam sempre presentes, continuamente presente. Eu acho que faz uma diferença enorme.

FT Te ouvindo, acho que faz todo sentido o *BR-3* como uma virada nesse modo de trabalho. Mas acho que, pelo menos para a luz, a experiência do *Apocalipse 1,11* já indica um pouco essa virada, pelo menos para o Guilherme.

AA Já, já. Isso já está mais presente, já começa a ficar mais presente no *Apocalipse*. Ela já está... eu acho que a gente ainda não virou. Mas eu sinto que esse diálogo com os outros criadores. Até porque, de novo né Chico, é tempo. A gente fez um *Paraíso*, onde a equipe talvez tenha estado de maneira muito padrão, profissional de mercado, sabe, chegar ali no final. Aí você tem *O Livro de Jó*, que também, mas ali você tem assim... sei lá eu, vou te dar um exemplo. No caso do *Jó* a gente ficou dois meses no hospital, a gente ficou ali janeiro, fevereiro. A gente ficou um tempo maior. Então a equipe ficou mais tempo junta. Então isso já criou um outro barato, um outro modo de trabalhar.

FT Tem uma coisa da experimentação, né? Se a equipe ficou mais tempo junta, ela teve mais tempo de experimentar na sua própria materialidade.

AA Exatamente. E aí, claro, a experiência é acumulada. Você viveu ali dois meses. Acho que fez sentido aquilo para as pessoas. Então claro que você carrega isso para o próximo trabalho, me parece um pouco evidente que nessa construção de acúmulo de experiência, já tenha havido uma abertura, um interesse, uma vontade maior de estar mais presente no processo. Então isso vai, é um processo que talvez foi acontecendo gradualmente.

FT Eu falo isso do *Apocalypse*, que eu acho muito importante para o trabalho dele, e especialmente no Vertigem, que é o que ele chama de equipe de estagiários, então a partir de um ponto ele precisa organizar um grupo de pessoas, e isso obriga ele a olhar para o que está fazendo e ter que planejar como fazer.

AA Eu acho. Acho que essa coisa dos estagiários, ela também, não acho que só ela, mas ela também auxiliou. Por que a gente não, a gente está sempre lá, ator, diretor. Mas acho que tanto Guilherme como as outras pessoas da equipe a desenvolverem o processo, de discutirem o próprio processo com estagiários, de abrir o próprio processo, uma coisa continuada na Oswald de Andrade, não me lembro se durou um ano, qual foi o tempo exato que ficamos ali na Oswald de Andrade, mas eram oficinas ligadas à Oswald de Andrade, então eu acho que isso também gera outra situação, outra circunstância.

FT Para você, o Guilherme é um pesquisador?

AA Eu não tenho dúvida disso. Acho que o Guilherme é um pesquisador de luz. Talvez ele não cumpra esse modelo oficial que a gente tem, de alguém ligado à academia, à universidade, de alguém que fez mestrado, doutorado. Ele ainda não fez, né? Pode ser que ele venha a fazer. Mas eu acho que esse é um modo de pesquisador, esse é um modelo de pesquisador. Você tem outros modelos de pesquisador. Pegue o Antunes Filho no CPT. Ele ali não tinha nenhum vínculo acadêmico, né? Em um espaço experimental, em um laboratório. O CPT era um laboratório. No caso do Guilherme, é um outro modelo que não o do laboratório, de ter um espaço laboratorial e tal. Mas é alguém que faz uma pesquisa aplicada. Então a partir de um determinado espetáculo, de uma determinada proposta artística que vai resultar em um espetáculo, ele aí começa a movimentar... sei lá eu, recursos, meios, desde leituras até filmes, imagens, pensar materiais... E no processo de ensaio de experimentar coisas, então não é só no sentido teórico, na cabeça dele, num período só anterior, mas na sala de ensaio, abrindo ali um espaço de experimentação, de pegar o equipamento, de testar, experimentar coisas diferente. E evidente que em um processo de ensaio os meios de experimentação são menores, né? Aí ainda tem outra fase de experimentação do Guilherme, que é quando a coisa vai para o espaço, que é quando a coisa começa a ganhar... que eu acho que talvez seja um terceiro momento da pesquisa dele, que lá ele já tem talvez os materiais que ele precisa ter, ou que ele gostaria de ter, ainda que ele não vá ter

tudo que ele queira. Mas que pelo menos diferente de uma sala de ensaio que você trabalha com recursos mais limitados. E aí eu acho que é um outro momento de pesquisa dele, que ele vai testando, mudando, experimenta uma coisa, joga fora, que tem inclusive uma abertura que é... Hoje até mais simples, se você pensar antigamente, mudar uma luz significa subir uma escada, mudar um refletor, é uma coisa que custa trabalho, tempo, não é uma coisa que você vai automaticamente e você muda o desenho. Isso pressupõe um investimento de tempo, de trabalho, de esforço, de grana, que é significativo. E eu acho que o Guilherme sempre teve abertura para isso. Situações como essa, que é o testar e não querer, e mudar e ir para outro lugar, o custo disso, em todos os âmbitos da palavra custo, eu acho que ele sempre teve essa perspectiva. Eu acho que é um pesquisador sem dúvida. Eu não questiono isso.

FT Olhando para todos os trabalhos do Vertigem, especialmente a *Trilogia Bíblica*, existe um lugar da luz para além do seu papel pictórico, de composição de imagens. E eu acho que o Guilherme tem um pensamento muito de composição, ele sempre pensa de forma muito imagética. Mas eu sinto que existe uma importância da luz na relação com o espaço, e na relação do público com o espaço na condução. Não só na percepção do espaço mas de como o público se percebe no espaço e é conduzido pelo espaço, acho que a iluminação tem um papel muito forte.