

Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#3

Primavera 2012

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#3

Primavera 2012

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

Marcelo Mattos Araujo
Secretário de Estado da Cultura

Renata Bittencourt
Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Contardo Calligaris
Presidente

Rachel Rocha
Vice-Presidente

Angela Coelho da Fonseca
Cléo De Páris
Lauro César Muniz
Leandro Knopfholz
Reynaldo Marchezini
Samuel Leon
Sérgio Campanelli
Vilma Eid

CONSELHO FISCAL

Maristela Mafei
Soninha Francine
Vicente de Freitas

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Ivam Cabral
Diretor Executivo

Erika Riedel
Diretora de Comunicação e Ideias

A[L]BERTO
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO

Coordenação
Silvana Garcia

Conselho Editorial
Francisco Medeiros
Guilherme Bonfanti
Ivam Cabral

J. C. Serroni
Joaquim Gama
Lucia Camargo
Marici Salomão
Raul Barretto
Raul Teixeira
Rodolfo García Vázquez

Projeto editorial
Pedro Maia Soares Editorial

Projeto gráfico/diagramação
Negrito Produção Editorial

Produção gráfica
Eric Vecchione

Revisão/preparação de texto
Raíssa Nunes Costa

Jornalista responsável
Erika Riedel (MTB 20.247)

Capa
© Angeli – SP Escola de Teatro, 2009

Endereço
Praça Roosevelt, 222, conj. 101
Centro – Cep 01303-020
São Paulo/SP
Fone: 2292-7988
Site: www.revistaalberto.org.br
Email:
revistaalberto@spescoladeteatro.org.br

Impressão
Gráfica Coktail

Tiragem
3 000 exemplares

Dando sequência à investigação sobre as diversas facetas do fazer teatral, *A/LJBERTO* chega a sua terceira edição trazendo mais uma discussão relevante à cena brasileira.

Há, talvez (e infelizmente), pouco espaço para que sejam fomentadas reflexões sobre o teatro em nosso país – tanto mais se considerarmos a riqueza e potência de nossos palcos. Se pensarmos em iluminação, especificamente, esse território é bem mais restrito. Portanto, devemos celebrar com entusiasmo cada novo número desta revista.

Vale, também, ressaltar a importância da instituição que avaliza este periódico e que propõe, desde seu surgimento, uma formação artística calcada na prática e aliada à reflexão. Na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, projeto que oferece anualmente oito Cursos Regulares em diversas áreas das artes cênicas (inclusive Iluminação) e outros tantos de Extensão Cultural, almeja-se adotar uma pedagogia que une, ao mesmo tempo, a tecnologia de ponta e o artesanal.

E nós, da Secretaria de Estado da Cultura, não podemos ocultar nossa satisfação ao saber que, além de contribuir decisivamente para a formação de uma nova safra de profissionais das artes do palco, estamos incentivando as trocas de ideias entre a classe artística e seu público.

Cientes da tradição e conectados com a contemporaneidade, certamente teremos um futuro teatral (palco e plateia; profissionais e admiradores) ainda mais rico, instigante e promissor.

SECRETARIA DA CULTURA

Setenta anos é um tempo curto, historicamente, porém intenso, se tomarmos como base a velocidade do mundo moderno. Nesse período, apenas para lembrarmos alguns (dos muitos) fatos, vivemos a última Grande Guerra, além de uma série de conflitos globais, vimos o nascimento da televisão, assistimos ao homem pisar na Lua, foram criados o computador e a internet e, por conseguinte, surge uma noção de “vida virtual”, alterando para sempre as inter-relações.

O teatro não ficou alheio a essas vertiginosas mudanças e, assim, no século passado, os palcos do mundo se transformaram ao ritmo da modernidade, ressignificando-se e conduzindo o espectador a novas experiências estéticas.

Por aqui, muitos dirão que o marco do teatro brasileiro moderno foi a montagem, há quase sete décadas – em 1943, para ser mais preciso –, de *Vestido de noiva*, texto de Nelson Rodrigues, conduzido pelo polonês Zbigniew Ziembinski. O espetáculo causou grande impacto, direcionando a cena local para uma renovação ao apresentar apuro estético ímpar – à parte sua potente dramaturgia – e contribuir com uma ideia de encenação àquela altura só experimentada pelos europeus.

Os chamados “três planos” da obra rodrigueana foram destrinchados com minúcia, calcando-se num pensamento psicanalítico em voga. Os cenários de Santa Rosa, descritos por ele próprio como “arquitetura cênica”, dialogavam com as esferas da realidade, alucinação e memória em diferentes níveis. Outro dado, absolutamente inédito para as encenações nacionais do período, foram os 132 movimentos de luz, criados pelo diretor sob acompanhamento do cenógrafo. Eles causaram furor e fizeram com que um elemento da cena considerado secundário até então ganhasse destaque.

Vale salientar que, nesse momento, no país, não se dava muita importância à iluminação cênica. Às vezes, o cenógrafo era obrigado a conceber, executar e ainda criar a luz de um espetáculo. Em outros casos, a luz ficava tão somente a cargo do eletricitista do teatro. De todo modo, não era um elemento representativo: tinha pouquíssimas nuances, resumindo-se a uma luz geral e poucos efeitos, tais como dia e noite, chuva etc.

É forçoso lembrar, todavia, que, apesar do frisson causado pela antológica montagem de *Vestido de noiva*, o profissional da luz, tal como entendemos hoje, só será reconhecido no Brasil, a partir de 1966, com o pioneiro Jorginho de Carvalho. O carioca, egresso do grupo O Tablado, vai redimensionar o sentido da iluminação (elevando-a à categoria de signo teatral) ao assinar, pela primeira vez, numa ficha técnica, o que seria a composição da luz de um espetáculo.

Embora a proposta desta revista não seja a de descrever o processo formativo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco,

é impossível não traçar uma ponte entre o que é discutido neste espaço e nossas práticas pedagógicas. Desta forma, nos sentimos duplamente felizes. Primeiro, por oferecer um Curso Regular de Iluminação, contribuindo com a formação de novos profissionais da luz e, por fim, por abrir, novamente, um espaço à reflexão e à discussão dos caminhos que a luz há de trilhar nos próximos anos.

Boa leitura!

IVAM CABRAL

Diretor Executivo da SP Escola de Teatro

Hoje, a compreensão da dramaturgia cênica como uma rede de interlocuções que vai além do texto dramático propriamente dito valoriza o diálogo com áreas que até pouco tempo eram consideradas apenas subsidiárias ou decorativas. Adquirindo nova relevância, o trabalho do iluminador ganhou até mesmo outras denominações, que ressaltam a natureza autoral de sua presença no processo de construção do espetáculo.

A presença da luz na cena e o papel renovado do *desenhador de luz* estão em debate no primeiro bloco deste número, com as reflexões esclarecedoras de Eduardo Tudella, Valmir Perez, Caetano Vilela e Marisa Bentivegna. Para amplificar o debate dos temas propostos por esses renomados criadores, produzimos uma Roda de Conversa que contou com a participação de Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fábio Retti, estimulados pelas intervenções de Guilherme Bonfanti.

Na seção Ensaio Geral, o diretor executivo da SP Escola de Teatro, Ivam Cabral, discorre sobre o caráter inovador do projeto pedagógico da Escola, abrindo espaço para o pensamento de Maria Lúcia Pupo que explora o terreno da recepção, propondo uma “arte do espectador”. Transitando por caminhos circunvizinhos ao da Educação, Izaías Almada traz-nos uma profunda reflexão sobre arte e política. Na sequência, assentando uma ponte que nos conecta diretamente a Montevideu, o pesquisador Roger Mirza, traça um alentado panorama da produção teatral uruguaia da última década. Finalizando o bloco, em Outro Olhar, Aimar Labaki rememora o período áureo inaugural da telenovela brasileira.

Um dos grupos mais representativos da produção de teatro paulista, o Teatro da Vertigem mereceu neste número dois ensaios críticos: a produção de *Bom Retiro 958 metros*, último espetáculo do grupo em cartaz, foi finamente analisado pela pesquisadora Ana Maria Rebouças, e o livro no qual Antonio Araújo relata o processo de criação de *O paraíso perdido*, em lançamento pela Editora Perspectiva, recebeu uma leitura crítica de Lucienne Guedes, ela mesma uma das fundadoras do grupo. Demos ainda espaço para o Dia Mundial do Teatro para Infância e Juventude, no relato de Ana Luísa Lacombe, que esteve presente no evento Interações da Cena, ocorrido no começo deste ano. O destaque final vai para a nossa capa, que contou com o traço divertido e sugestivo do cartunista Angeli.

O número 3 de *A[L]BERTO* marca o primeiro ano de sua existência. Esperamos sinceramente ter contribuído para ampliar o debate sobre o teatro e queremos agradecer a todos os colaboradores e aos leitores amigos pela generosidade de suas críticas e pelas palavras de incentivo. Continuem conosco!

SILVANA GARCIA

Ponto de Convergência – A iluminação como dramaturgia

Design, cena e luz: anotações – Eduardo Tudella, 11

Linguagem e alfabetismo visual. A pesquisa no campo da estética aplicada a projetos de iluminação cênica – Valmir Perez, 25

Dramaturgia da luz, um conceito operístico – Caetano Vilela, 34

Luz e improvisação na cena. O criador em estado de libertação – Marisa Bentivegna, 39

RODA DE CONVERSA

Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fábio Retti discutem a ideia da iluminação como dramaturgia, sob a coordenação de Guilherme Bonfanti, 47

Primeira Fila

Arte-Cidade-Cultura e as práticas do Teatro da Vertigem – Ana Maria Rebouças, 67

Ensaio Geral

SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco: uma experiência libertária – Ivam Cabral, 79

Por uma arte do espectador – Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, 90

Teatro, cidadania e direitos humanos – Izaías Almada, 97

La generación de dramaturgos y directores uruguayos de los noventa – Roger Mirza, 103

OUTRO OLHAR

A primeira geração de dramaturgos modernos e a invenção da telenovela brasileira – Aimar Labaki, 118

Para Ler

O paraíso perdido e o início do Teatro da Vertigem – Lucienne Guedes, 129

Já Visto

Celebrando o Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude – Ana Luísa Lacombe, 137

PONTO DE CONVERGÊNCIA



Design, cena e luz: anotações

Eduardo Tudella

A recente tentativa de traduzir a expressão anglo-americana *lighting design* para a língua portuguesa, no ambiente das artes cênicas brasileiras, introduziu opções como “desenho de luz”, “*design* de luz” e, em consequência, certos documentos podem apresentar profissionais com o título de “desenhista de luz”, “*designer* de luz” e até “desenhador de luz”, entre outros, interagindo com o processo dinâmico da linguagem falada. Pode-se identificar nestas denominações a intenção de qualificar positivamente a atividade. O objetivo deste texto é apresentar uma suspeita: a expressão *lighting designer* pode abrigar mais que abstrações como charme, *glamour* ou aparente sofisticação. Para formular de outra maneira, pergunto-me: se o programa de um espetáculo me reserva o título de *lighting designer*, ou qualquer outro termo ou expressão que dele sejam derivados, o que devo dar em troca ou qual deve ser a contrapartida?

Aliás, não se observam no teatro brasileiro quaisquer tentativas de utilização de expressões como *set designer* (cenógrafo), *costume designer* (figurinista) ou *make-up designer* (maquiador), entre outros. A ausência dessas expressões desde o momento em que o termo *design* começa a ser relacionado com as artes cênicas no Brasil, provavelmente na década de 1980, pode ser compreensível, basta lembrar que denominações como cenógrafo, maquiador e figurinista já se encontravam em uso na nossa língua para caracterizar funções já estabelecidas no nosso ambiente teatral, dispensando a importação de quaisquer correspondentes estrangeiros.

Início, então, buscando uma compreensão abrangente do tema. Quando se refere ao verbo *to design*, o *American heritage dictionary* estabelece relações com os atos de conceber, criar, projetar, planejar algo, e expande essa ação a diversificadas atividades, inclusive artísticas. Do ponto de vista do nome, do substantivo *design*, a primeira referência é estabelecida com o desenho ou a perspectiva, derivando para a representação gráfica, para projetos de construção ou manufatura. *Design*, neste sentido, tanto pode ser apreendido como a arte ou a prática de projetar, como pode significar o plano em si, o projeto¹. O *The new Merriam-Webster dictionary* traz variações que caracterizam *design* como a ação de conceber e planejar mentalmente, apresentando, para o substantivo, a ideia de um arranjo de elementos ou detalhes num produto ou trabalho de arte². Tal abordagem pode ser decisivamente ligada à atividade do *theatre lighting designer*, ou, *designer* que atua nas artes cênicas aplicando a luz.

O trabalho do *theatre lighting designer*, portanto, pode ser compreendido como uma atividade criativa, um labor artístico. Como tal, inclui tanto uma face estética como outra de natureza técnica que interagem dinamicamente. Para uma aproximação ampliada com o vocábulo *design* cabe destacar o verbo *to draw* – desenhar, no idioma anglo-americano –, ou seja, a ação de

O OBJETIVO DESTA TEXTO É APRESENTAR UMA SUSPEITA: A EXPRESSÃO
LIGHTING DESIGNER PODE ABRIGAR MAIS QUE ABSTRAÇÕES COMO
CHARME, *GLAMOUR* OU APARENTE SOFISTICAÇÃO.

representar objetos ou formas numa superfície, principalmente através do uso de linhas. Esta aproximação permite acrescentar certos elementos que podem contribuir para o

amadurecimento de uma possível discussão do tema, uma vez que se pode destacar o desenho e o ato de desenhar, o que sugere a consideração de outro substantivo, *drawing*, ou desenho.

Outro ângulo dessa mesma questão pode ser vislumbrado registrando-se o termo *drafting*, no mesmo idioma, desenho técnico – ou seja: planta, corte e detalhamentos, em escala –, que caracteriza ou define uma representação sistematizada de estruturas mecânicas e de arquitetura na qual estão incluídas especificações de dimensões (medidas). A relação direta com o desenho técnico merece estudo específico no que concerne à sua aplicação em projetos de luz para as artes cênicas, uma vez que propostas de sistematização desses procedimentos vêm sendo discutidas com regularidade em outros países há mais de meio século, e agora começam a esboçar-se no Brasil. Isso

1. *American heritage dictionary* (Dicionário da herança norte-americana), 3. ed., versão 3.6a SoftKey International Inc., 1994, 1 CD-ROM.

2. *The new Merriam-Webster dictionary* (Novo dicionário Merriam-Webster), Massachusetts, Merry Webster Inc. Publishers, 1989, p. 210.

inclui o desenho técnico para o teatro, tema para o qual alguns autores, como Jean Rosenthal, Rich Rose, William Warfel e Patrícia Woodbridge, entre outros, têm devotado parte substancial do seu trabalho.

Quando se traduz o termo *design* como “desenho”, em língua portuguesa, cabe levar em conta o que está latente nesse “desenho”, como destaquei até aqui (*drawing e drafting*). No caso particular da luz para a cena cabe salientar que determinadas comunidades artísticas fora do Brasil já apresentam significativa sofisticação na

elaboração de projetos específicos, incluindo passos bastante definidos do processo. Acentue-se que a discussão desses procedimentos ocorre

em diversas instâncias na América do Norte, tanto no teatro profissional como na comunidade acadêmica – que abriga cursos nos diversos níveis, incluindo a pós-graduação –, estendendo-se às entidades sindicais, cujas regras para aceitação de novos membros interagem com as normas aplicadas no ambiente acadêmico.

Se considerarmos a prática brasileira, fundamentada na liberdade de cada um, sem normalização que caracterize o projeto como um conjunto de particularidades universalmente reconhecido, os procedimentos aplicados fora do nosso país podem ser interpretados como rigidez excessiva. Excesso de liberdade, neste caso, pode reduzir a função de um projeto como instrumento de comunicação sistematizada. Pode parecer confortável elaborar um “projeto” para o qual se fazem as próprias regras; o seu responsável, contudo, pode estar abrindo mão do direito da comunicação universal das suas intenções, uma vez que a ausência do caráter normativo delineia um código fechado, reconhecido quicá pelo autor e/ou por aqueles mais próximos, tais como assistentes. Desse modo, o projeto pode carecer de precisão, perdendo autonomia no processo de informar, indispensável ao teatro na sua condição exemplar de obra de arte composta que reúne em seu planejamento e execução certo número de artistas, técnicos e artesãos cujos intercâmbio de ideias e interação serão prejudicados, ou até impedidos. O *designer* que atua na cena deve, como qualquer outro, observar a aplicação sistematizada, tanto de *drafting* – desenho técnico – como de *sketches*³, e até de outros elementos da representação gráfica, em projetos de luz para espetáculos, como os autores mencionados anteriormente podem comprovar.

SE CONSIDERARMOS A PRÁTICA BRASILEIRA, FUNDAMENTADA NA LIBERDADE DE CADA UM, OS PROCEDIMENTOS APLICADOS FORA DO NOSSO PAÍS PODEM SER INTERPRETADOS COMO RIGIDEZ EXCESSIVA.

3. Perspectivas, em escala, que podem facilitar a comunicação com o diretor, uma vez que aplicam a estratégia da sugestão da tridimensionalidade do ambiente da cena por meio de uma representação bidimensional.

A expressão *lighting design*, portanto, revela intimidade com habilidades e competências técnicas aliadas a pressupostos estéticos que criam a visualidade de um espetáculo. Esse caráter técnico-estético multifacetado põe positivamente em jogo passos diversificados, cada um deles com objetivos particulares. Tais passos e objetivos representam ângulo particular de pesquisa acerca do projeto de luz para espetáculos, que exigiria mais que um artigo, provavelmente um conjunto de textos ou um título específico para introduzir a questão. Aplicar o termo *design* na cena implica um processo criativo, incluindo questões de estilo, afirmações poéticas, e pode sugerir inventividade.

Stanley McCandless (1897-1967), reverenciado como um dos principais edificadores de uma posição do *theatre lighting designer* – aquele *designer* que aplica a luz no teatro – e que teve entre seus estudantes Jean Rosenthal (1912-1969), na Yale School of Drama, diz: “O *design*, ou mais especificamente o planejamento e a execução da luz de uma montagem, está frequentemente envolvido por um véu de mistério que, sem dúvida, se origina na falta de conhecimento, tanto dos limites quanto das potencialidades do problema”⁴.

Num certo sentido, McCandless, simplifica e coloca de modo direto aquilo que se espera do *theatre lighting designer*. Ainda que pareça fundir planejamento e concepção, ele resume parte do processo. Ao ler sua assertiva, contudo, deve-se ter em mente que sua escrita data do início do segundo quarto

É GRAVE A CARÊNCIA DE DISCUSSÕES QUALIFICADAS NO AMBIENTE ACADÊMICO, DISCUSSÕES QUE ABORDEM A PRESENÇA ESTÉTICA DA LUZ NA PRÁXIS CÊNICA, RELATIVIZANDO O INTERESSE EXCLUSIVO NA TECNOLOGIA.

do século passado e o mistério pode ter se dissipado, em parte devido ao facilitado acesso à informação, na contemporaneidade. O que parece grave, entretanto, é a carência de discussões qualificadas desses limites e

potencialidades no ambiente acadêmico brasileiro, discussões que abordem também a possível presença estética da luz na práxis cênica, relativizando o interesse exclusivo na tecnologia e nos efeitos. Quero dizer, mesmo com a aplicação das “novas tecnologias” e da improvisação que procura desconstruir modelos considerados ultrapassados, enquanto for registrada a presença da luz, será imprescindível sua abordagem como sujeito estético.

McCandless inclui a preocupação com o estabelecimento de parâmetros que apontem para um conjunto de procedimentos orientadores da postura do *theatre lighting designer*. Com o passar dos anos, o seu trabalho ganhou contribuições de outros autores, sublinhando-se a aplicação propriamente

4. Stanley McCandless, *A method of lighting the stage* (Um método para iluminar o palco), New York, Theatre Arts Books, 1984, p. 9-10. Tradução e grifo nossos.



PONTO DE CONVERGÊNCIA
[a iluminação como dramaturgia]

NESTA PÁGINA E NAS SEGUINTES
Carlos Betão em *Sargento Getúlio*,
adaptação e direção de Gil Vicente Tavares,
cenografia de Rodrigo Frota, iluminação de
Eduardo Tudella, Salvador, 2011.
Foto de Rodrigo Frota

dita desses procedimentos na elaboração de projetos, na efetivação de ideias em cena, assim como na avaliação do processo e dos resultados alcançados.

A segunda edição do *The Oxford companion to the theatre*, em 1957, comenta: “Nos EUA, com poucas exceções, o *designer* assume completa responsabilidade do efeito visual final no palco. Na Inglaterra, isso é responsabilidade do diretor (ou produtor). Nos EUA o *designer* trabalha com o eletricista ou, em alguns casos, com o chamado especialista em luz (*lighting specialist*)”⁵.

O termo *designer*, nesse contexto, refere-se ao cenógrafo, como função dominante no tratamento visual da cena. O eletricista fornecia apoio técnico para a construção da narrativa visual do espetáculo. Já se insinua, contudo, a figura de um “especialista” em luz. Em 1961, na Inglaterra, é fundada a Sociedade Britânica de *Lighting Designers* (Society of British Theatre Lighting Designers – SBTLD), revelando uma nova abordagem da contribuição da luz para a cena. Dois anos depois, nos EUA, de acordo com Lee Watson, um passo decisivo é dado pelos artistas que desempenhavam essa função: “A categoria própria para inscrição nos sindicatos na condição de *Lighting Designer* foi criada em 1963, graças (em grande parte) aos esforços persistentes de especialistas em *lighting design* e inscritos como ‘Outros’, particularmente Tharon Musser e Jean Rosenthal [...]”⁶.

Parece tratar-se, então, de uma atividade que alcança agora mais de três quartos de século, tendo o seu reconhecimento oficializado nos órgãos de

5. *The Oxford companion to the theatre* (A companhia do estudioso do teatro – Universidade de Oxford), 2. ed., London, Oxford University Press, 1957, p. 476. Tradução e grifo nossos.

6. Lee Watson, *Lighting design handbook* (Manual de *lighting design*), New York, McGraw-Hill, 1990, p. 370. Tradução e grifos nossos.

classe desde o início da segunda metade do século passado, nos EUA. Ainda assim, se for tomado como elemento para essa análise o testemunho de um dos mais importantes diretores teatrais da América do Norte, Harold Clurman (1901-1980), na década de 1970 pode-se identificar ainda certa imprecisão no que se refere à presença do *lighting designer* nas artes cênicas. No seu trabalho *On directing*, ao mencionar os ensaios técnicos ele afirma: “[...] três ou quatro dias (uma semana para musicais) devem ser devotados a todos os ajustes necessários antes das primeiras sessões prévias nas quais serão cobrados ingressos; a verdade é que durante esses dias o palco é liberado para carpinteiros, eletricitas, aderecistas, ao *designer* e, se o *designer* não faz ele mesmo a luz do espetáculo, ao expert em luz”⁷.

Então, já em 1972, Clurman ainda menciona esse *lighting expert*, e também *lighting specialist*, reservando a expressão *designer* para se referir ao *set designer*, ou cenógrafo: “Diretores ingleses orgulham-se de fazer a luz das suas montagens. Na América do Norte os especialistas em luz tornaram-se predominantes. Alguns cenógrafos – principalmente Jo Mielziner – fazem sua própria luz. Poucos diretores fazem isso. [...] Eu sei o que quero para a luz de uma peça, mas não tenho familiaridade com a designação precisa, a quantidade e a exata disposição do equipamento”⁸.

A assertiva de Clurman explica de modo simples uma das faces do papel contemporâneo do *lighting designer*: identificar a visualidade solicitada pelo espetáculo [nesse caso, provocado pela proposição do diretor], como problema cuja abordagem demanda apropriação técnica de um conjunto organizado que inclui equipamento, acessórios, assim como sistemas de controle, e registro das ideias indispensáveis à efetivação do seu projeto. O depoimento de Clurman também sugere que Mielziner poderia assinar como *lighting designer*, ou dividir a responsabilidade e o crédito com quem porventura tomasse parte na criação e planejamento. Vale sublinhar que as ideias aqui representam parte determinante da instância estético-poética do trabalho desse *designer*.

A presença de um responsável pela luz que traz para o espetáculo a mencionada familiaridade com esse processo é bastante recente quando são levados em conta os 25 séculos do teatro. Na segunda metade do século passado destacou-se a artista norte-americana Jean Rosenthal (1912-1969), com a publicação de um dos mais importantes trabalhos acerca da luz, no teatro norte-americano até aquele momento. Já no primeiro capítulo,

7. Harold Clurman, *On directing*. (Direção) New York, Collier Books, 1974, p. 129. Tradução e grifo nossos.

8. *Ibidem*, p. 130. Tradução nossa.

ela inclui testemunho fundamental para a presente discussão: “Sou uma *lighting designer*. Estou na profissão desde que ela existe. A flexibilidade alcançada pela luz elétrica antes do período do meu nascimento é surpreendente. Penso que simplesmente nunca ocorreu a alguém, até 1930, que a iluminação de alguma coisa pudesse representar a tarefa exclusiva de um artesão, ou que pudesse ser realizada sob a égide artística de um especialista”⁹.

De acordo com seu testemunho pode-se considerar a década de 30, no século XX, como etapa inicial do aparecimento do (*theatre*) *lighting designer*. Rosenthal começou seu aprendizado aos 17 anos, na Neighborhood Playhouse, em Nova York, uma escola voltada para a educação teatral. Ela confidencia que detestava trabalhar como atriz ou dançarina, o que acabou por levá-la à posição de assistente técnica de Martha Graham. Assim começou uma carreira determinante para as artes cênicas norte-americanas. Um ano e meio depois ela ingressou na George Pierce Baker Workshop, em New Haven, onde passou três anos, sem nunca haver testemunhado – segundo ela mesma afirma – qualquer menção à Universidade de Yale, onde estudaria com reconhecidos artistas-educadores como Donald Oeslanger e Stanley McCandless, sobre quem escreveu com atitude crítica e muita admiração: “Eu sempre senti, até onde isso possa interessar nos EUA, que McCandless era de fato o avô de todos nós. Não porque tenha sido o primeiro, mas porque ele estabeleceu um ordenamento específico em relação à luz [em um espetáculo] e determinou o mais importante: uma atitude que exige técnica e método para organizar ideias”¹⁰.

Note-se que tais considerações estão vinculadas ao teatro da América do Norte, o que não exclui a possibilidade de o aparecimento dessa égide artística ter ocorrido antes em outro país. Evito discutir aqui onde foi criado ou quem criou tal enfoque, interessando-me a incorporação pelo ambiente teatral brasileiro da expressão (*theatre*) *lighting designer*, originada na cultura anglo-americana e de relevância particular na atividade daquele que assume a responsabilidade pela contribuição da luz para o espetáculo. As reflexões de Jean Rosenthal, isso importa, podem resultar estimulantes para aquele que se interessa por tal contribuição. Na condição de pioneira da atividade, responsável por passos substanciais no que se refere à natureza do projeto

NUNCA OCORREU A ALGUÉM, ATÉ 1930, QUE A ILUMINAÇÃO PUDESSE REPRESENTAR A TAREFA EXCLUSIVA DE UM ARTESÃO, OU QUE PUDESSE SER REALIZADA SOB A ÉGIDE ARTÍSTICA DE UM ESPECIALISTA.

9. Jean Rosenthal e Lael Wertenbaker. *The magic of light* (A magia da luz), Boston: Little, Brown and Company, 1972, p. 3. Tradução e grifo nossos

10. *Ibidem*, p. 3.



de luz para o evento cênico e, conseqüentemente, pela inclusão de uma ótica artística nesse processo, ela indica um alto grau de responsabilidade para o *lighting designer*, afirmando: “A luz afeta tudo o que toca. Como você vê aquilo que vê, como você se sente a respeito do que vê, como você ouve aquilo que está escutando”¹¹.

O aparecimento da atividade do *lighting designer* tem raízes não somente na especialização técnica exigida pelos conhecimentos de eletricidade, mas principalmente na inauguração de uma maneira inovadora de pensar a cena, vislumbrando-se uma nova face do teatro, incorporadora de uma nova contribuição artística para a efetivação da cena. Um objeto de estudo que apresenta tamanha cumplicidade com a visão, sugere familiaridade do *designer* com a ciência, com a arte e com a filosofia. Assim como em qualquer atividade artística.

Mary C. Henderson destaca outro artista, considerando-o aquele que criou o papel do *lighting designer* no teatro norte-americano: “Se pudermos dizer que alguém criou o papel do *lighting designer* no teatro norte-americano moderno, essa pessoa é Abe Feder”¹². Henderson conta que, assistindo a uma apresentação [*performance*] do mágico Great Thurston, em

¹¹. *Ibidem*, p. 3.

¹². Mary C. Hendersen. *Theater in America* (Teatro na América do Norte), New York, Harry N. Abrams, 1986, p. 232-233. Tradução e grifo nossos.

um teatro de sua cidade natal, Milwaukee, em 1923, Abe Feder (1909-1997) se extasiou com a aplicação da luz e, ingressando no Carnegie Institute of Technology para estudar engenharia e arquitetura, ele dedicou a maior parte das suas horas produtivas trabalhando na luz para espetáculos do Departamento de Teatro. Em 1928, ainda morando em Chicago, Feder foi responsável pela luz no Goodman Theatre e, dois anos depois, estava em Nova Iorque, projetando a luz para os espetáculos do teatro Yiddish, entre outras atividades. Aos 23 anos já fazia sua estreia na Broadway, com o espetáculo *Trick for trick* (Engodo).

Nos anos seguintes Feder transitou livremente entre o teatro profissional e a vanguarda, tendo sido o primeiro a registrar e assumir responsabilidade individual pela luz de um espetáculo, trabalhando tanto para o Group Theatre quanto para o Fe-

federal Theatre Project, onde atuou como Diretor Técnico (*Technical Director/TD*), profissional encontrado nas mais diversas atividades e com

diferentes atribuições. No teatro norte-americano o *TD* é responsável pela supervisão da construção e implantação do dispositivo cenográfico. Seu trabalho inclui a elaboração de desenhos técnicos, a partir do projeto do cenógrafo, para comunicar detalhes da construção à equipe responsável. Feder desempenhou essa função, em projetos dirigidos por Orson Wells (1915-1985).

Na opinião de Henderson, ele dá um passo decisivo: “Quando, em 1934, *Lighting by Abe Feder* (Luz de Abe Feder) começou a aparecer abaixo do título das peças, determinou-se a chegada de um novo tipo de colaborador teatral. Em 1962 o *United Scenic Artists* (sindicato) reconheceu a Luz como uma especialidade separada e distinta, ampliando sua lista de categorias para incluir *lighting designers*”¹³.

A montagem do *Doctor Faustus*, (Doutor Fausto) de Wells, em 1937, revelou uma maneira particular e inovadora da aplicação da luz, criando focos, cortinas e paredes de luz, surpreendendo público e crítica. Importante dizer que já nesse momento Feder aplica o *Light plot* – ou planta de luz – que, ainda incipiente naquele momento, já trazia o indício daquilo que se tornaria conhecido como item decisivo de um projeto sob a responsabilidade de um (*theatre*) *lighting designer*. Ele é responsável, então, por importantes passos no rumo da sistematização.

QUANDO, EM 1934, *LIGHTING BY ABE FEDER* COMEÇOU A APARECER ABAIXO DO TÍTULO DAS PEÇAS, DETERMINOU-SE A CHEGADA DE UM NOVO TIPO DE COLABORADOR TEATRAL.

13. *Ibidem*, p. 233. Tradução e grifos nossos.

Vale lembrar que Jean Rosenthal trabalhou como assistente técnica no Federal Theatre Project – FTP – onde Feder era o *lighting designer*. Henderson registra:

Rosenthal recebeu seu primeiro crédito como *lighting designer* na Broadway em 1943 na montagem de Ricardo III [...]. A partir desse momento ela se transformou na principal *lighting designer* da Broadway. Suas contribuições foram inúmeras e duradouras, mas seu principal legado foi estabelecer a luz no teatro como uma arte precisa e flexível. Ela inventou símbolos para identificar instrumentos e cores e desenhou plantas de luz [*light plots*] nas quais nada era deixado ao acaso. Ela insistia em ensaios para a luz, nos quais cada equívoco poderia ser rapidamente observado, permitindo mudanças.¹⁴

Ainda hoje se tem notícia de espetáculos contemporâneos que estreiam sem um único ensaio para a luz. Em parte, por pressões de natureza econômica que obrigam um diretor e sua equipe a levar à cena um espetáculo por amadurecer. Afinal, pode não ser suficiente ensaiar exaustivamente

fora do teatro – ou local onde o evento vai ocorrer – chegando aí apenas num momento tão próximo da estreia que não permite qualquer amadurecimento da visualidade, o que inclui ensaios de luz. Ao intro-

AINDA HOJE SE TEM NOTÍCIA DE ESPETÁCULOS QUE ESTREIAM SEM UM ÚNICO ENSAIO PARA A LUZ, EM PARTE POR PRESSÕES DE NATUREZA ECONÔMICA QUE OBRIGAM O DIRETOR A LEVAR À CENA UM ESPETÁCULO POR AMADURECER.

duzir mudanças contundentes que incluíam controle e precisão, Rosenthal instituiu relações particulares com o termo *design*, criando uma parceria abrangente com a prática cênica. Parcerias dessa natureza contribuem para expandir e aprofundar os modos de atuação da luz na cena.

Francis Hodge, escrevendo sobre direção teatral, em um capítulo intitulado “Fazer design é dirigir” (*Designing is directing*) deixa uma assertiva que sugere a abrangência dessa atividade: “O *Design* é a fisicalização de uma ideia poética”¹⁵. Publicando seu trabalho em 1971, Hodge estava, provavelmente, familiarizado com o uso do termo *physicallyzation* (fisicalização) no livro da educadora, diretora e atriz Viola Spolin (1906-1994), *Improvisação para o teatro*, de 1963. Esse conceito pode provocar muitas discussões e é usado por Spolin de modo particular no trato com o ator, com a principal

14. *Ibidem*, p. 234. Tradução nossa.

15. Francis Hodge. *Play directing: analysis, communication and style*, New Jersey, Prentice-Hall, 1971, p. 191. Tradução e grifo nossos.

preocupação de: “[...] encorajar a liberdade de expressão física”¹⁶. Amplio sua aplicação para registrar que tal “fiscalização” somente se efetivará, na cena que se conhece hoje, com a atuação da luz e, inevitavelmente, da sombra. Ainda que o público das artes cênicas venha testemunhando propostas muitíssimo radicais ao longo da história, a exclusão da luz só poderia ser discutida, até hoje, como exceção.

Tais considerações emprestam grande liberdade ao *lighting designer* e, simultaneamente, apresentam enormes desafios. “Fiscalizar” uma ideia, uma poética, pode até soar como abordagem romântica se penso no *design* como um processo facilitador da produção em série. Observando, no entanto, o (*theatre*) *lighting design* como ambiente que pode abrigar exaustivas discussões em torno do pensamento visual no teatro, pode-se compreender a necessidade de o artista fundamentar cada decisão no intuito de revelar a “fiscalização” de ideias provocadas

por conceitos particulares em cada evento de natureza cênica.

Relacionando *design* e luz no espetáculo teatral, William Warfel, por sua vez, indica um caminho simples

e direto: “[...] *design* é a aplicação expressiva da luz num texto e no conceito de uma montagem”¹⁷. Ainda que se possa usar a crítica fácil, sublinhando a presença do texto, da dramaturgia como um ponto redutor ou negativo na assertiva de Warfel, o que nela me interessa é a relação entre a expressividade da montagem, os conceitos que a sustentam, e a luz. Compreendo, pois, a atuação da luz como resposta a questões originadas nas especificidades de todas as práticas cênicas e de cada prática cênica em particular, como um pensamento visual elaborado em congruência com características específicas do teatro na sua condição de arte composta.

Discuto, afinal, uma manifestação artística que inclui diversificadas contribuições, originadas no trabalho do ator, do figurinista, do cenógrafo, do músico, do maquiador, do dramaturgo, do diretor, daquele que se responsabiliza pela luz, entre outros, sugerindo uma interpretação mais abrangente para o termo *design*. Tal abrangência pode, inclusive, indicar discussões acerca da aplicação de um conceito específico, não apenas no

A ATUAÇÃO DA LUZ É UMA RESPOSTA A QUESTÕES ORIGINADAS NAS ESPECIFICIDADES DE TODAS AS PRÁTICAS CÊNICAS E DE CADA PRÁTICA CÊNICA EM PARTICULAR, DO TEATRO NA SUA CONDIÇÃO DE ARTE COMPOSTA.

16. Viola Spolin, *Improvisação para o teatro (Improvisation for the theater)*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 14. Tradução e revisão de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos, Coleção Estudos, n. 62, dirigida por Jacob Guinsburg.

17. William B. Warfel, *The new handbook of stage lighting graphics* (O novo manual de procedimentos gráficos no registro da luz para o palco), New York, Drama Book Publishers, 1990, p. 1. Tradução e grifo nossos.

trabalho do diretor de um espetáculo, mas também no trabalho criativo dos *designers*. Esse conceito atuaria como principal alicerce e provocador para o processo de criação.

Pode-se observar, então, que a abordagem da cena como ocorrência de natureza estético-visual demanda reflexões ainda por se efetivar. Isso poderia ser considerado, provavelmente, um dos motivos relevantes para que a teoria e a crítica ainda tateiem quando se trata de investigar os aspectos visuais da cena e, em particular, quando se trata da luz.

As considerações introdutórias de Richard H. Palmer – autor presente nas listas bibliográficas dos principais estudos norte-americanos e já mencionado no Brasil – podem contribuir para o encaminhamento de conclusões, quando ele explicita sua opinião sobre essa discussão:

A palavra *design* pode indicar “uma planta” [um plano] ou uma “estrutura” e um *lighting designer* cria ambos, planejando a estrutura da luz ao manipular determinadas propriedades controláveis da luz para atender a um conjunto específico de funções. O *designer* deve conhecer não apenas os instrumentos e os sistemas de controle, a luz propriamente dita e, finalmente, o que e como o espectador vê. A planta de luz é apenas o meio através do qual se projeta a experiência visual do espectador.¹⁸

Ainda que certas considerações devam ser questionadas, o trabalho de Palmer pode contribuir para a avaliação das diversificadas nuances das atribuições do *designer*, assim como o alcance da sua contribuição para a cena.

PROVOCAÇÕES FINAIS ACERCA DO PAPEL DO *THEATER LIGHTING DESIGNER*

O *design* deve ser apreendido como um princípio dinâmico, que ganha traços diferenciados de acordo com o ambiente no qual se está atuando. E, se o teatro incorpora um *designer*, certamente exigirá dele a postura de um artista-pesquisador que se disponha a conceber, experimentar e planejar, considerando os princípios ativos da cena. Um *designer* responsável pela luz de um evento deve estar habilitado a contribuir para a visualidade do espetáculo.

E, conquanto seja possível encontrar um razoável nível de publicações em língua estrangeira acerca da contribuição da luz para o espetáculo, é difícil

18. Richard H. Palmer. *The lighting art: the aesthetics of stage lighting design*, 2. ed, New Jersey, Prentice Hall, 1998, p. 1. Tradução e grifo nossos.

dizer o mesmo da bibliografia produzida no Brasil, até este momento, apesar do esforço de alguns pesquisadores. Tal situação estabelece dificuldades para o jovem que, ao iniciar uma carreira na área, pretende levar em conta o conhecimento que o antecedeu. Poder-se-ia dizer que tais dificuldades se apresentam até mesmo para o profissional com alguma experiência que, apesar disso, tem reduzido acesso à literatura citada, povoada de expressões de caráter eminentemente técnico e, em alguns casos, de reflexões elaboradas no interior de um universo muito particular. Por outro lado, glossários que reúnem fórmulas, incompletos e imprecisos, podem resultar em cartilhas obsoletas já na sua publicação, ignorando a pesquisa constante que aponta, frequentemente, novos caminhos. Nesse universo, as traduções de manuais de equipamento e/ou acessórios, nem sempre completas ou corretas, ganham *status* de principal item disponível de literatura.

A expressão *theatre lighting designer* parece representar mais do que um título atraente e inclui um processo, com estrutura e objetivos definidos. Identificando tal processo, o interessado poderá decidir sobre a validade da aplicação do título ao seu próprio trabalho, refletindo sobre aquilo que vem sendo considerado como contribuição artística de um especialista. Outra maneira de encarar a questão seria ignorar a discussão e assumir o título, adaptando-o à sua maneira particular. Quaisquer que sejam as escolhas, vale ponderar que o vocábulo sugere uma compreensão que inclui mais que a identificação de técnica e tecnologia, e mais que a abordagem do *desenho* como uma abstração. Talvez não fosse demais lembrar que a luz solicita para si a possibilidade de contribuir efetivamente com os aspectos estéticos das artes cênicas, determinando substancialmente a qualidade artística do objeto que será levado ao espectador. Isso indica, provavelmente, habilidades de caráter muito específico, incluindo a familiaridade com métodos e metodologias sempre em movimento, além do trânsito pelas artes visuais, pela arte em si, pelo conhecimento.

Nesse contexto, interessa-me grifar a necessidade de estudos particularmente voltados para as relações entre a luz e as artes cênicas, sob a ótica da formação de um artista familiarizado com o ambiente dos técnicos. Por outro lado, o *designer* deve construir progressivamente sua própria formação, aproximando-se da natureza estético-poética da sua atividade já que, apesar do esforço de muitos artistas-educadores, até o momento da redação desse texto não há notícia de programas de ensino no Brasil trabalhando especificamente com a formação do *theatre lighting designer*, no nível do terceiro grau.

EMBORA SEJA POSSÍVEL ENCONTRAR UM NÚMERO RAZOÁVEL DE PUBLICAÇÕES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA ACERCA DA CONTRIBUIÇÃO DA LUZ PARA O ESPETÁCULO, É DIFÍCIL DIZER O MESMO DA BIBLIOGRAFIA PRODUZIDA NO BRASIL.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[a iluminação como dramaturgia]



Fica sugerida uma via de mão dupla: a academia pode incorporar a discussão das nuances particulares da pesquisa efetivada pelo *lighting designer*, assim como o iluminador pode ampliar sua apreensão do processo acadêmico, avaliando um possível trânsito nesse ambiente. Parece-me que no estágio atual urge a incorporação da flexibilidade como principal facilitadora desse trânsito, que pode se dar nos dois sentidos.

EDUARDO TUDELLA é cenógrafo (UNIRIO) e *lighting designer* (NYU), e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Linguagem e alfabetismo visual

A pesquisa no campo da estética aplicada a projetos de iluminação cênica.

Valmir Perez

Tem muita gente correndo o dia todo atrás de não sei o quê! É isso mesmo! Tem muita gente ultimamente correndo e correndo atrás de sabe-se lá o quê! Uns dizem que estão correndo atrás da sobrevivência, outro diz que está correndo atrás de um projeto, outro, ainda, atrás de um sonho, fulano, atrás da carreira profissional, e por aí vai. Mas por que correr se podemos caminhar? É que o ritmo da sociedade é mais rápido hoje, afirma a maioria. Mas então, quem é que está ditando esse ritmo? Quem é que está fazendo as pessoas desembestarem dessa forma?

Quando crianças, aceitamos as coisas da vida como elas são, mas é estranho que isso continue depois que crescemos e desenvolvemos satisfatoriamente nosso intelecto, vocês não acham? Por que então vamos aceitando as coisas como elas são sem nos questionarmos, debatermos e enfrentarmos a nossa situação? Será que é para isso que a mídia, as instituições, as corporações etc. criam essa ansiedade e impõem esse ritmo às pessoas? Para que elas não tenham tempo de pensar as suas existências? Talvez...

Se pararmos um pouco e prestarmos atenção à nossa volta começaremos a perceber coisas que quem está correndo não percebe. A maioria fica olhando a vida como se a estivesse assistindo de dentro de um automóvel em movimento: as coisas vão passando rapidamente pela janela e elas não conseguem captar os pormenores. Enquanto outras, as que estão caminhando pela calçada, percebem a vida com mais intensidade e mais detalhamento:

são capazes de entender a profundidade das coisas. Esse tipo de gente geralmente é considerada mais inteligente, mais ligada, pelas pessoas que não se deram a chance de parar, perceber e refletir o mundo.

Ao mesmo tempo que são admiradas, essas pessoas também são, muitas vezes, temidas e odiadas, principalmente por quem de alguma forma se sente no poder, pois geralmente essas pessoas insistem em alertar os demais, no sentido de que a vida não é bem do jeito que elas pensam que é; que existe sempre algo mais e que elas estão enganadas em muitos aspectos.

Isso sempre acontece e aconteceu, em tempos e lugares diferentes, mas para nós, ocidentais, algumas dessas pessoas foram e são ainda muito importantes, como é o caso dos pensadores que viveram na Grécia antes da era cristã, aos quais devemos todo um conjunto de ideias, ideais e conhecimentos que ainda permeiam nossos sistemas político, de pensamento, de leis, científicos, educacionais etc.

Algumas dessas ideias foram deixadas de lado – o que torna interessante inquirir, principalmente, sobre as causas que levaram a isso –, outras são ainda bem atuais. Dentre elas, uma me chama particularmente a atenção, talvez por-

que, se observarmos com cuidado, veremos que foi sendo desprezada com o tempo e isso nos trouxe algumas sérias consequências. Trata-se da maneira como a ideia do Belo era apreendida pelos pensadores da Grécia

NA GRÉCIA, A ESTÉTICA, A LÓGICA E A ÉTICA ERAM
ABSOLUTAMENTE INSEPARÁVEIS: ALGO PARA SER BELO DEVERIA
TAMBÉM APRESENTAR VALOR DE VERDADE E SER CONSIDERADO
UMA COISA BOA PARA A SOCIEDADE.

clássica, assunto discutido dentro de uma disciplina denominada Estética, que compunha conjuntamente com a Metafísica, a Epistemologia, a Lógica, a *Ética* e a Política, o universo do pensamento filosófico ocidental.

Para alguns desses principais filósofos, a Estética, a Lógica e a Ética eram absolutamente inseparáveis, ou seja, algo para ser belo deveria por sua vez também apresentar valor de verdade e ser considerado uma coisa boa para a sociedade. Essas coisas não podiam ser particionadas como fazemos hoje. A visão estética, portanto do Belo, em nossas sociedades modernas deixou de ser vinculada aos outros dois valores. O pensamento do Belo na contemporaneidade é bastante divergente e, por essa razão, bastante confuso também. O que é belo para uns, não é para outros. Como o Belo acabou perdendo a sua conexão com o Bom e o Verdadeiro, qualquer coisa pode ser bela. Uma miríade de fatores concorre para isso, desde fatores puramente histórico-sociais, até aqueles criados artificialmente, como é o caso do mundo da moda e das demais “tendências” empurradas goela abaixo do público através de propaganda, e que visam apenas a “respostas” imediatas.

Definir estética hoje parece algo muito complicado, mas podemos tomar um atalho ao verificarmos que a estética moderna passou a ser o conjunto de valores relativos ao Belo, atribuídos por determinados grupos de agentes criadores e aceitos por determinados grupos de apreciadores dessas criações, em determinado tempo e espaço. A estética já não possui para nós, seres submetidos a um processo de intensa globalização, um caráter universal, no sentido de se fundamentar sob as

mesmas regras e ideais – embora ainda seja assim para o grupo que faz a leitura clássica da estética –, mas apresenta cada vez mais um caráter

universal, no sentido de que as diferenças estão sendo rapidamente niveladas pelo próprio aspecto globalizador da economia, da informação e de outras fontes sociais de interação. Estéticas são criadas e destruídas de um dia para outro. Artistas, suas obras e seus ideais podem aparecer e desaparecer de uma hora para outra. São as estéticas artificialmente criadas para engordar bolsos e realizar projetos de engenharia social. Mas estão aí e temos de estudá-las se quisermos nos manter livres e atuantes e fazer da nossa atividade profissional, algo inteligente e útil.

Agora que já temos pelo menos alguma mínima noção do significado e da importância dessa palavrinha de oito letras que dá tanto o que falar, podemos avançar um pouco mais e nos perguntarmos por que iluminadores e *lighting designers* devem perder o seu tempo realizando estudos e pesquisas nessa área. Para isso, vamos esquecer um pouco a fatia do bolo e tentar realizar um exercício de comparação. Analogias sempre são úteis quando necessitamos, de alguma forma, ser compreendidos através de outros canais, além dos da razão. Os poetas sabem muito bem disso e é por essa razão que adoram as metáforas.

Na atividade técnico-criativa que comumente denominamos “desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica” ou *stage lighting design*, como é mais conhecida fora do nosso país, os iluminadores seguem alguns passos imprescindíveis. Um deles é a pesquisa no universo dos materiais e processos técnicos do fazer. Como qualquer outro artista ou profissional das artes visuais, os iluminadores precisam conhecer profundamente os meios pelos quais as suas obras possam se materializar. Usarão as ferramentas de que dispõem e os processos que conhecem para se expressarem no universo físico.

É aí que, em muitos momentos, colocarão em prática o exercício de pesquisa, buscando encontrar as melhores soluções tecnológicas, de infraestrutura, dos processos de fabricação de determinado equipamento, do melhor instrumento para a criação de determinado efeito plástico-visual, do melhor

A ESTÉTICA JÁ NÃO POSSUI PARA NÓS, SERES SUBMETIDOS A UM PROCESSO DE INTENSA GLOBALIZAÇÃO, UM CARÁTER UNIVERSAL, NO SENTIDO DE SE FUNDAMENTAR SOB AS MESMAS REGRAS E IDEAIS.

sistema de distribuição e controle de iluminação para determinado evento. Às vezes, até mesmo o melhor *software* para realização de simulações desses efeitos durante a fase projetual ou para a fase de execução do projeto. Poderão ainda levantar informações sobre, por exemplo, se o local(is) apresentação possui(em) oficinas para trabalhos de montagem, reparação etc. dos equipamentos para efeitos e instrumentos utilizados. Enfim, ter em mãos as melhores e a maior quantidade possível de informações técnicas.

Tendo isso, esses profissionais terão cumprido uma etapa importantíssima, mas não toda a exigência que nos afronta, quando assumimos a responsabilidade pelo desenvolvimento de um projeto. Temos de entender que todo o conhecimento e arsenal tecnológico hoje à disposição dos iluminadores não é mais do que um conjunto de ferramentas que eles têm às mãos para dar vida às suas criações, que são, e sempre serão, algo maior do que apenas o *show* pirotécnico das últimas invenções e lançamentos do mercado.

Sempre que abordo esse assunto acaba transbordando a minha preocupação quanto à formação profissional dos novos projetistas de iluminação cênica. Parece que o assunto está distante do tema principal deste texto, mas nem tanto, e tentarei demonstrar isso. Peço apenas um aparte e depois retomarei a linha de pensamento anterior.

É interessante notar o quão fascinados com as novas tecnologias nossos jovens estão. Às vezes parece que os “meios” tomaram o lugar e a importância dos “fins”. Quero dizer com isso que é comum notarmos entre os iniciantes na arte de iluminar um certo tipo de vício tecnicista. Como ficam abismados na frente de um console digital ou de um robô transloucado! As discussões entre eles vão desde o sistema de comunicação até o motor uti-

lizado no interior do último *moving light* lançado pela empresa tal.

Será que tudo o que esses profissionais necessitam na sua caminhada profissional resume-se a saber es-

colher a melhor mesa, o melhor instrumento? Sem dúvida não! Toda essa parafernália se resume em apenas uma palavra: ferramenta. São apenas ferramentas que devem ser tratadas como o que realmente são: os “meios” os quais utilizamos para atingir determinados “fins”, que, no caso da iluminação cênica, é ainda muito mais do que apenas aumentar os níveis de iluminância sobre os espaços e sobre as cenas.

Mas qual será o fim maior e que transcende o meio tecnológico? É óbvio que esse fim não pode ser apenas aquele do universo das técnicas, então, conseqüentemente, deverá ser aquele relacionado ao universo sensível, o do universo da estética. Concluimos, dessa forma, que apenas as pesquisas

É INTERESSANTE NOTAR O QUÃO FASCINADOS COM AS NOVAS
TECNOLOGIAS NOSSOS JOVENS ESTÃO. ÀS VEZES PARECE QUE OS
“MEIOS” TOMARAM O LUGAR E A IMPORTÂNCIA DOS “FINS”.

no campo das técnicas não perfazem a totalidade da atividade criativa da iluminação cênica, mas, necessariamente, essa atividade deve estar totalmente impregnada de valores subjetivos. De um lado, então, teremos, como atividade obrigatória dos profissionais iluminadores, a pesquisa das necessidades técnicas que, costumeiramente, acaba se realizando por imposição das necessidades estéticas. A técnica supre a idealização estética e não o contrário. Numa obra de arte a forma é o veículo de seu conteúdo, embora a sua importância enquanto externalização dos valores internos não deva ser rejeitada e nem negligenciada.

Em alguns momentos históricos, as formas sobrepujam os conteúdos das obras artísticas. Essa mesma história nos ensina que, nesses períodos, as sociedades apresentam traços de decadência dos valores éticos. Os exagerados brilhos e floreios exteriores são

considerados mais importantes que a pulsação das harmonias interiores. Talvez seja por isso que o homem moderno esteja tão escravizado pelo medo e pela dor. Se pensarmos bem,

poderemos chegar à conclusão de que, também nesses momentos históricos, a arte é vista por essas sociedades muito mais como meio de entretenimento e não como o que realmente ela também pode e deveria ser: ciência do subjetivo. Um vasto campo de pesquisa do mundo sensível.

Mais uma vez se coloca à nossa frente a questão da Estética, Lógica e Ética como um todo único, inseparável. Essa discussão vai longe e nem cabe desenvolvê-la aqui, mas eu a levantei, juntamente com o questionamento sobre a formação dos nossos profissionais, para que o leitor possa perceber o quanto é necessário o envolvimento de todos nós com o mundo da estética, principalmente pelos profissionais que desejam realizar suas obras com um sentido maior de coesão e harmonia. Com beleza e verdade interior.

A pergunta agora necessariamente deverá ser: de que maneira, qual(is) o(s) melhor(es) caminho(s) a seguir, para o exercício da pesquisa no mundo subjetivo, ou seja, para a pesquisa no campo da estética?

Ora, se a pesquisa no campo da técnica exige um levantamento das demandas e soluções, também no campo da estética essa tarefa é necessária e, de certa forma, na maioria dos casos, premente. Além disso, o mundo subjetivo é muito mais complexo do que o mundo simplesmente físico. Isso é fato. O mundo das nossas sensações e emoções é demasiadamente rico e dinâmico. Não podemos encaixá-lo dentro dos parâmetros apenas da física; então, ao adentrarmos esse campo para realizar uma pesquisa precisamos estar de olhos abertos. Quando digo “olhos abertos”, digo no sentido de

APENAS AS PESQUISAS NO CAMPO DAS TÉCNICAS NÃO PERFAZEM A TOTALIDADE DA ATIVIDADE CRIATIVA DA ILUMINAÇÃO CÊNICA, MAS ESSA ATIVIDADE DEVE ESTAR TOTALMENTE IMPREGNADA DE VALORES SUBJETIVOS.

que artistas visuais devem se preocupar em desenvolver a sua sensibilidade através de um constante trabalho de autoaprimoramento. Se não fizerem isso podem acabar se transformando em “colecionadores de receitas”. Para tudo haverá uma receita e não é bem isso o que consideramos a atividade artística, não é mesmo?

Mas pensemos por ora nos meios pelos quais os iluminadores podem chegar a certas soluções estéticas através da pesquisa. Seria impossível aqui neste espaço discutir todas as formas possíveis de realizar essa tarefa, mas podemos falar sobre algumas, que poderão servir de exemplo e estímulo ao leitor.

A primeira coisa que temos de saber é que toda obra artística traz em seu “corpo” uma mensagem. Ao analisarmos o “modo” pelo qual essa mensagem está sendo transmitida – e isso, no caso específico da iluminação cênica, se dá geralmente através da troca de informações entre iluminador e diretores, encenadores, coreógrafos, maestros etc. – tendemos a entender o mundo mais profundo do pensamento daqueles que estão no comando do navio. Embora uma obra cênica possa ser desenvolvida através de um texto, são esses comandantes que definem seus caminhos expressivos. São eles que definem de que “forma” as mensagens serão oferecidas ao público. A partir daí já temos um bom começo para iniciarmos o nosso processo criativo, mas isso não é tudo.

Mesmo que o iluminador consiga entender perfeitamente as nuances expressivas que estarão em jogo em determinada criação cênica, provavelmente ainda terá de traduzir essa compreensão em linguagem visual. Um exemplo simples seria aquele de um determinado espetáculo cuja direção tenha cunho realista e no qual toda a trama aconteça numa determinada região, em um tempo distante. Por exemplo, na Itália renascentista. Seria possível buscar elementos visuais dessa época para, dessa forma, trazer o mais próximo possível ao público o sentido visual desse momento e lugar históricos. Claro que aí também estarão envolvidos os trabalhos de criação

cenográficos, de indumentária etc.

Mas vamos por ora dar enfoque à iluminação. Não seria apenas possível buscar e encontrar esse material, como seria necessário explorá-

lo. Lembremos que os pintores do Renascimento prezavam o realismo em suas obras. Para isso estudavam os efeitos das luzes. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Caravaggio e muitos outros foram exímios perscrutadores da natureza da luz. Então por que não buscar nos trabalhos desses artistas a luz que o Renascimento encarnava? Não só a luz, mas o espírito de uma época retratado em seus quadros. Não é óbvio que suas obras nos são uma fonte fantástica de exploração da estética visual daquele universo?

PESQUISA NO CAMPO DA ESTÉTICA NÃO SIGNIFICA APENAS CORRER ATRÁS DE REVISTAS DE ÉPOCA E RECORTAR AS FOTOS ANTIGAS, NA TENTATIVA DE REPRODUZIR O PASSADO ATRAVÉS DE JOGOS DE LUZES.

Lembremos também que a luz, ela mesma sobre os palcos, como “matéria” viva e pulsante, torna-se solitariamente veículo de expressão, portanto, de linguagem. No meu modo de ver, uma das grandes tarefas de um profissional da luz, esteja ele desenvolvendo suas atividades no espaço cênico, no espaço público ou no espaço construído, é a de saber exatamente como e quando utilizar determinado efeito e, ainda, saber o que ali está sendo expresso. Conhecer os elementos da sintaxe visual e saber quando e como utilizar esses elementos na construção de frases e textos visuais. Pesquisa no campo da estética não significa apenas correr atrás de revistas de época e recortar as fotos antigas, na tentativa de reproduzir o passado através de jogos de luzes.

Também não é apenas sair de madrugada para observar a luz do luar banhando os telhados e as paredes das casas velhas, dos palácios dos bispos e dos barracos nas favelas. Também não é apenas frequentar museus e ver de perto as obras dos grandes mestres, sem conhecer o porquê de eles terem pintado daquela forma e terem sido perseguidos por regimes autoritários. Nem somente, de lanterna em punho, ficar trancado numa sala escura, como vi muitas vezes, com um punhado de brocários e estampas nas mãos, trocando as cores da luz através de filtros coloridos de policarbonato, só para ter certeza de que a escolha seria a correta e passaria a “mensagem” certa.

Criar a luz para espaços e cenas é saber exatamente como usar cores, formas, movimento, intermitência, sombreamento, projeção etc. para criar linguagem visual. Assim sendo, não podemos definir pesquisa no campo



O quadro *A Vocação de São Mateus*, de Caravaggio, ilustra perfeitamente como artistas do passado buscavam conhecer e aplicar a luz em suas obras, e como iluminadores do presente podem buscar nessas mesmas obras importantes referências para seus projetos visuais de iluminação.

da estética apenas como buscar “modelos” de coisas, sons, fatos e fotos. É necessário que sejamos visualmente alfabetizados.

Quando somos crianças, nossos pais nos colocam nas escolas e ficam torcendo para que rapidamente aprendamos a distinguir os símbolos expressos pelas letras do alfabeto em símbolos sonoros, para que possamos entender que o que falamos pode ser “desenhado” numa superfície qualquer e, ao contrário, aquilo que vemos “desenhado” pode ser entendido como linguagem de comunicação.

O interessante disso é que cerca de 80% do que aprendemos depende de nossa percepção visual. E é aí que está o problema de nossa educação e da formação dos nossos profissionais. Não somos formados, iniciados, educados para conhecer essa linguagem. Somos, a maioria de nós, analfabetos visuais, mas temos de reconhecer que é mais fortemente através das imagens criadas mentalmente que resolvemos nossos problemas. Nas palavras de Dondi:

Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais. Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. Porém, de um modo ainda mais misterioso e mágico, criamos a visão de uma coisa que nunca vimos antes. Essa visão, ou pré-visualização, encontra-se estreitamente vinculada ao salto criativo e à síndrome de heureka, enquanto meios fundamentais para soluções de problemas. E é exatamente através desse processo de dar volta através de imagens mentais em nossa imaginação que muitas vezes nos leva a soluções e descobertas inesperadas. Em *The act of creation*, Koestler formula assim o processo: “O pensamento por conceitos surgiu do pensamento por imagens através do lento desenvolvimento dos poderes de abstração e de simbolização, assim como a escritura fonética surgiu, por processos similares, dos símbolos pictóricos e dos hieróglifos”. Nessa progressão está contido um grande ensinamento de comunicação. Cada novo passo representou, sem dúvida, um avanço rumo a uma comunicação mais eficiente. Mas há inúmeros indícios de que está em curso uma reversão desse processo, que se volta mais uma vez para a imagem, de novo inspirada pela busca de maior eficiência. A questão mais importante é o alfabetismo e o que ele representa no contexto da linguagem, bem como quais analogias dela podem ser extraídas e aplicadas à informação visual.¹

1. D. A. Dondis, *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 14.

Então é isso. Para pesquisarmos no campo da estética, primeiramente temos de nos alfabetizar visualmente. Buscar o que nos está sendo negado, E aí eu tenho as minhas dúvidas se essa negação é historicamente apenas um erro de percurso, ou, mais propriamente, proposital. Sim, porque se não tivermos acesso aos significados de sintaxe visual, correremos o mesmo risco do analfabeto das letras. Viveremos num mundo sem condições de entendê-lo perfeitamente. Seremos seres sem participação efetiva. Tanto na vida diária comum, como nas possibilidades expressivas.

Ao contrário, se soubermos “ler” as mensagens, certamente será mais fácil a nossa comunicação nesse universo e, conseqüentemente, mais difícil cairmos nas armadilhas daqueles que usam essa linguagem para fins que estão distantes de uma estética mais humana, conectada inexoravelmente ao Verdadeiro e ao que é Bom.

VALMIR PEREZ é *lighting designer*, responsável pelo Laboratório de Iluminação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp; possui experiência de mais de vinte anos em projetos de artes, design e iluminação; membro honorário da Associação Brasileira de Iluminação e membro fundador da Associação Brasileira de Iluminação Cênica.

Dramaturgia da luz, um conceito operístico

Caetano Vilela

O conceito da luz cênica como dramaturgia se deve ao compositor de óperas alemão Richard Wagner. Ironicamente a luz elétrica ainda não havia sido inventada por Thomas Edison (1879), mas isso não impediu Wagner de mandar apagar todos os candelabros da plateia do seu recém-inaugurado teatro em Bayreuth (1876) para que a elite de amantes da música lírica prestasse atenção ao que estava acontecendo no palco, especialmente construído por ele para receber seus espetáculos operísticos, propagandeado (por ele mesmo) até hoje como Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*).

Seus escritos teóricos, principalmente *Opera e drama* e *Arte e revolução*, já apontavam uma preocupação em remodelar não só a *mise-en-scène* dos espetáculos líricos, mas também toda a arquitetura cênica (palco, fosso de orquestra, plateia, acústica, urdimento, tecnologia de efeitos etc.) e, por sua vez, o comportamento do público, exigindo deste resistência física (ciclos de ópera com mais de quinze horas) e intelectual nunca experimentada antes do século XIX.

O conceito de *leitmotiv*, outra de suas revoluções, não se limitava à identificação dos “temas” musicais dos personagens ou dos elementos principais dos seus dramas, mas abrangia também a cor e a luz que acompanhavam cada personagem, criando assim o primeiro *leitmotiv* de iluminação numa partitura de ópera. Com isso possibilita-se a sofisticação dos efeitos de luz antes restritos às rubricas nos libretos como os raios e trovoadas tão frequentemente indicados nas óperas de Rossini e Mozart, por exemplo.

Wagner não viveu para assistir à evolução de suas propostas – aliás chegou a renegar o peso do próprio conceito influenciado pelo “pessimismo romântico” do filósofo Schopenhauer – sendo que suas produções operísticas eram dirigidas, regidas, compostas e concebidas no teatro construído e idealizado por ele mesmo em Bayreuth, utilizando ainda recursos cênicos ultrapassados (segundo suas próprias teorias) como telões pintados, ribaltas de luz e outros efeitos identificados em montagens líricas barrocas que reduziram em parte, quando encenadas, a genialidade da sua maior criação: *O anel do Nibelungo*, tetralogia completa estreada em 1874 composta pelas óperas *O ouro do Reno*, *A valquíria*, *Siegfried* e *Crepúsculo dos deuses*.

Não era só a luz elétrica que não havia sido inventada nesse período; o papel do encenador ainda não existia na ópera (muito menos o de iluminador ou cenógrafo): as montagens eram dirigidas pelos “pintores de arte”, responsáveis pelos telões e às vezes também pelos figurinos dos espetáculos, e era comum que compositores regessem e dirigissem suas próprias criações.

VISIONÁRIOS

Deve-se atribuir ao russo Vsevolod Meyerhold o *status* de primeiro encenador do teatro moderno. Ao contrário dos seus contemporâneos, ele não dirigia “peças de teatro”, dirigia “espetáculos”. Assim como Wagner, que escrevia seus próprios libretos em busca de uma nova dramaturgia que representasse o povo alemão, Meyerhold é o principal responsável pela renovação da dramaturgia russa ao elevar a limites extremos o simbolismo teatral com autores como Ibsen, Maeterlinck e Aleksandr Blok. Se o simbolismo lhe trouxe sucesso, reconhecimento do público e diferenciou definitivamente seu teatro do de seu ex-mestre Stanislavski, foi na vanguarda construtivista que

COM WAGNER, O CONCEITO DE *LEITMOTIV* NÃO SE LIMITAVA À IDENTIFICAÇÃO DOS “TEMAS” MUSICAIS DOS PERSONAGENS OU DOS ELEMENTOS PRINCIPAIS DOS SEUS DRAMAS, MAS ABRANGIA TAMBÉM A COR E A LUZ QUE ACOMPANHAVAM CADA PERSONAGEM.

Meyerhold pôde se afirmar como um artista total; durante esse período, apaixonado pela música erudita, exigia de seus atores conhecimentos musicais para aproximar a fala do canto lírico, desenvolveu um método corporal conhecido como *biomecânica*, segundo o qual a partitura corporal dos atores era trabalhada em oposição à partitura vocal, criando uma “sinfonia corporal” que era muito mais do que uma coreografia hermética, sendo, na verdade, um primeiro passo para o desenvolvimento do ator tridimensional.

Se o compositor alemão causou revolta e perplexidade ao apagar as luzes da sua plateia no início das apresentações de suas óperas, o encenador russo

PÁGINAS 36 E 37 Primeira produção do ciclo completo de *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, no Brasil; direção de Aidan Lang, cenografia de Ashley Martin-Davis, iluminação de Caetano Vilela, Teatro Amazonas, 2005. Fotos de Caetano Vilela.



causou estranheza e indignação em 1906 numa encenação de *Espectros*, de Ibsen, ao eliminar a cortina do palco e utilizar o proscênio do palco italiano como extensão de área da encenação. Esse “descortinar” da cena foi um passo para, em montagens posteriores, revelar também toda a caixa cênica explorando toda a teatralidade de seus recursos de maquinaria e iluminação.

Suas encenações teatrais lhe deram segurança para arriscar seus conceitos em produções de ópera. Em 1909, ao dirigir *Tristão e Isolda*, de Wagner, ignorou certas rubricas do compositor com a justificativa de que na Obra de Arte Total do futuro seria sempre preciso criar o novo – como decorrência desse pensamento redimensionou o papel do cantor no espaço cênico, equilibrando a interpretação com o canto.

A Europa acompanhava as inovações meyerholdianas e estava atenta a elas, e dois pilares da renovação cênica do século XIX, Appia e Gordon Craig, deslocavam-se com frequência a Moscou a fim de assistir a suas encenações teatrais e operísticas. Esses encontros evoluíam no processo criativo de cada um exatamente no ponto o outro, por falta de recursos ou apoio político, havia parado. No caso de Meyerhold, embora sempre contasse com uma companhia teatral para pôr em prática suas teorias, ele achava que, com a sua popularidade, estivesse imune às exigências de uma política cultural imposta pelo regime totalitário de Stalin. Embora chocante, sua morte por fuzilamento, em 1940, era o final óbvio para os que resistiam na crença de que a arte e a vida podiam transformar o mundo.

Vem da arquitetura a última evolução dos conceitos wagnerianos; o suíço Adolphe Appia (encenador, cenógrafo e arquiteto) e o inglês Gordon Craig (encenador, ator, cenógrafo e filho de arquiteto) conceberam cenografias mais sólidas e imponentes inspiradas nas praças e na arquitetura dos prédios europeus, abrindo assim a ação para desníveis, planos, escadarias, janelas superiores, calabouços que surgem das quarteladas abertas do palco etc. Uma exploração de toda a teatralidade possível da “nudez” já exposta por Meyerhold.

Appia foi mais conhecido pelas encenações das óperas de Wagner, inclusive as que não conseguiu encenar, proibido pela mulher do compositor depois da sua morte por achar muito “modernas” suas propostas. Delas existem apenas esboços e detalhamento técnico, inclusive sobre a utilização da iluminação que para ele era o único elemento que podia evocar determinadas atmosferas e ambientes de forma subjetiva substituindo os signos da pintura (telões de fundo) e criando a cenografia de si mesma através de sombras e fontes assimétricas.

Craig radicalizou com imponentes cenários arquitetônicos fixos e representava qualquer ação lírica ou dramática num único cenário dando poder especial à iluminação para mudar esse ambiente de acordo com o



desenvolvimento das ações. Desrespeitava, assim, a noção geográfica exigida nos textos e libretos valorizando o simbolismo das ações e a capacidade mágica do jogo de ilusão da iluminação. Quando dá importância à luz como mais um elemento dramático em cena, Craig transforma seu cenário de arquitetura “sólida” num cenário de arquitetura “diáfana”, utilizando tules e telas transparentes – às vezes pintados de forma abstrata e geométrica – em tramas distintas e em sobreposição no palco, criando camadas e volumes que são realçados pela iluminação revelando e escondendo ações, objetos e pessoas em diversos planos no palco.

O caminho já estava traçado quando surge a última evolução da Obra de Arte Total: o encenador, cenógrafo e também arquiteto Josef Svoboda (1920-2002). Até hoje copiado em encenações de ópera e teatro, esse artista nascido onde hoje é a República Tcheca foi a última evolução das teorias wagnerianas. A síntese do seu trabalho é a mais perfeita união entre cenografia, iluminação, projeções fílmicas e atuação a serviço das artes cênicas. Construiu narrativas apenas com recursos cenográficos e efeitos de luz difíceis de serem superados na sua beleza e simplicidade. Se Wagner em busca de uma nova sonoridade para a sua orquestra inventara novos instrumentos para as suas óperas, Svoboda inventou também novos equipamentos de luz que até hoje são conhecidos pelo seu nome¹.



1. O refletor Svoboda foi uma evolução dos antigos *set-lights* para iluminar cicloramas. O poder de controlar individualmente o conjunto de nove lâmpadas, além de sua baixa voltagem

Embora a tecnologia cênica tenha evoluído muito nas últimas décadas, nós, artistas, ainda estamos criando sem evoluir em absolutamente nada se confrontados com esses revolucionários do século XIX. Partimos de suas evoluções e criações, nos inspiramos em suas obras, mas ainda assim estamos presos num *coup-de-théâtre* conservador, no que concerne a narrativa e técnica. Exemplos recentes de encenações do Ciclo do Anel wagneriano de “artistas totais” como Bob Wilson e Robert Lepage revelam muito pouco além do deslumbre tecnológico em que muitos encenadores, cenógrafos, iluminadores e figurinistas ficaram presos.

Mas nem tudo são trevas, um caminho para o futuro passa pelas experiências da companhia de teatro italiana Societas Raffaello Sanzio, dirigida por Romeo Castelluci (reverenciado como um “pós-Artaud”), e as encenações e cenografias absolutamente inquietantes e geniais do artista russo George Tsypin.

Resta à nova geração de artistas e técnicos pensar as necessidades e crises de sua época antes de criar seus próprios espetáculos. Quem sabe por aí teremos uma nova revolução cênica sem reverenciar tanto o passado.

Há luz atrás da cortina!

CAETANO VILELA é encenador e iluminador, diretor da Cia. de Ópera Seca

e de uma qualidade de emissão de luz mais difusa próxima das lâmpadas fresnéis é o que faz dele até hoje um equipamento moderno e especial.

Luz e improvisação na cena

O criador em estado de libertação

Marisa Bentivegna

Em 2005 eu era iluminadora há quinze anos. Debutante de ofício que, como toda debutante, imagina que já sabe tudo da vida ou, no caso, da profissão. Comecei na carreira por osmose, namorando um iluminador e, com ele, em parceria, assinei meu primeiro projeto. De lá para cá, em carreira solo, foram mais de duas centenas de desenhos de luz para teatro, música, ópera, dança, dvds... mas, agora, tenho a certeza de que nunca saberei tudo o que gostaria de saber e de que todo o trabalho pode ensinar algo de novo.

Em 2002 iniciou-se um novo ensinamento. Naquele ano tive meu primeiro contato profissional com a diretora Cristiane Paoli Quito: era um *show* musical, com direção sutil porém surpreendente, pois meu rigor e perfeccionismo foram desbancados pela doçura dos seus elogios e pelos pedidos de quebra com a formalidade que separava operador e palco. No ano seguinte desenhei a luz de outro projeto da Quito para a EAD, *O inspetor geral*, e então assumimos uma parceria artística que eu não podia imaginar aonde chegaria.

De novo em 2005, o espetáculo *Aldeotas*, com texto de Gero Camilo e atuação dele e de Marat Descartes. Além da luz, criei a cenografia – que considero o marco zero da minha carreira como cenógrafa – e lá pude experimentar pela primeira vez, de fato, a improvisação na operação de uma luz. Claramente uma nova etapa na minha vida profissional se iniciava.

O processo de criação desse desenho de luz foi similar ao de qualquer outra luz, aliás desenhar um projeto de luz para espetáculo improvisado obe-

dece às mesmas etapas de criação de um projeto com estrutura fechada. Ler textos, assistir a ensaios, assistir a ensaios, assistir a ensaios... que, no caso, eram diferentes a cada dia, um contínuo treinamento, já que o espetáculo não tinha nenhuma marca definida, apenas um guia de cenas que deveria ser seguido. O jogo teatral era latente entre os dois atores, uma escuta constante entre eles. Proposição e resposta que geram proposição e resposta. Sem espaço físico determinado, o teatro como um todo era o limite da peça.

Para a luz, eu perseguia uma série de imagens que o texto proporcionava – céu diurno e noturno, açude, o centro da Terra e inúmeros outros espa-

ços –, mas como compor ao vivo esses elementos era o grande desafio. Como eu poderia entrar nesse jogo se não havia como treinar junto com os atores, já que a chegada ao teatro

para montagem de luz era uns poucos dias antes da estreia? Ficava então sentada em sala de ensaio imaginando como seria essa realização. Como seria uma operação “aberta”.

Chamo de operação “aberta” aquela em que não existe um roteiro predeterminado de cenas, com deixas definidas de acordo com o texto ou com a movimentação de intérpretes. É uma utilização dos efeitos de iluminação acontecendo em tempo real. Com a tomada de decisão de qual luz, movimento de luz ou tempo de fusão é o mais adequado para aquele momento. É essencialmente um exercício de escuta entre operador e intérprete. E diferentemente do que se pode imaginar, não é um trabalho no qual o operador/criador segue os intérpretes em seu livre uso do espaço. O operador/criador é proponente também, seja no posicionamento de uma cena no espaço, seja editando as imagens, seja provocando um ritmo ou mesmo definindo com a luz o final de um espetáculo.

Improvisação é uma palavra que pode ter o sentido pejorativo de algo feito não da maneira ideal, um método alternativo e por isso com menor qualidade. Mas, neste caso, o trabalho improvisado é uma opção de linguagem. É ainda uma alternativa à repetição gerada pela operação de um roteiro de luz formal – que reproduz diariamente um mesmo desenho, gravado ou não em uma memória virtual (que, claro, é o que alguns espetáculos necessitam) –, dando a esse operador de mesa a possibilidade da expressão.

Estar na mesa de luz de um espetáculo aberto, improvisado, é estar lado a lado com a criação, é estar na cena também e implica domínio técnico absoluto dos equipamentos utilizados, pois as decisões são tomadas num rompante e o equipamento precisa ser familiar para que o resultado esperado aconteça no momento certo. Além disso, é necessário domínio de

ESTAR NA MESA DE LUZ DE UM ESPETÁCULO IMPROVISADO É ESTAR LADO A LADO COM A CRIAÇÃO, É ESTAR NA CENA TAMBÉM E IMPLICA DOMÍNIO TÉCNICO ABSOLUTO DOS EQUIPAMENTOS UTILIZADOS.

composição plástica e do universo da peça, pois além da decisão correta, espera-se que a luz seja bela e ajude na narrativa do espetáculo.

É preciso também que o envolvimento pessoal do operador seja mais profundo: chegar horas antes do espetáculo e compartilhar do espírito do grupo naquele dia faz com que todos estejam numa mesma qualidade de “escuta” no momento da apresentação. E como não há o momento de “passar” aquela cena para fazer algum ajuste, a rotina do grupo com relação à luz neste caso, após a checagem técnica dos equipamentos e do aquecimento físico dos intérpretes, compreende um treinamento em que ambos estimulam a escuta entre si. Como se fosse um trecho da peça, seguimos improvisando até o momento da entrada do público na sala.

Dependendo da duração do espetáculo ou da quantidade de intérpretes em cena, operar a luz improvisando é um exercício exaustivo, pois a concentração exigida – o olhar constantemente atento a uma boa composição estética e procurando não perder algo importante que está acontecendo, às vezes fora do meu campo de visão – é bem desgastante.

A experiência com *Aldeotas*, que parecia muito difícil no início, foi se tornando prazerosa e menos distante, seja pela experiência que eu já tinha em shows de música, nos quais existe um espaço grande para o diálogo entre operação e cena, seja pelo meu histórico como bailarina, o que certamente me auxilia muito no entendimento das opções dos intérpretes.

Atualmente, aprofundo essa técnica de operação, principalmente com a companhia Nova Dança 4, dirigida também pela Quito. Trata-se de um grupo de sete bailarinos afiadíssimos nessa linguagem de composição e há alguns anos estamos nos aperfeiçoando no diálogo entre luz e corpo em cena. De tal maneira que muitas pessoas do público retornam aos espetáculos da companhia mais de uma vez, pois não acreditam que ele é improvisado, que não seriam possíveis os acertos caso as cenas não fossem combinadas previamente.

Mesmo assim, a construção da narrativa num espetáculo aberto é muito difícil. No caso da Nova Dança 4, é um agravante o fato de trabalharmos com imagens, quase sem texto. Mas os bailarinos, a luz e a música, que também é executada ao vivo, desenvolvem uma metodologia similar no sentido de se apropriar dessa narrativa. No caso

dos bailarinos, dependendo do tema da obra, eles criam um repertório de movimentos que ajudam a caracterizar suas personagens, considerando

forma e dinâmica, além dos treinamentos das técnicas de Ideokinesis, Contact Improvisation, Parkour, respiração Sokushin, linguagem de palhaço e jogos teatrais que norteiam a companhia, para que, dominando essas técnicas, seus

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NUM ESPETÁCULO ABERTO É MUITO DIFÍCIL. NO CASO DA NOVA DANÇA 4, É UM AGRAVANTE O FATO DE TRABALHARMOS COM IMAGENS, QUASE SEM TEXTO.

corpos trabalhem livremente no momento do improviso, criando solos, duos e composições em grupo.

Os músicos formam em cena grupos de dois a cinco intérpretes tocando instrumentos variados; previamente, nos ensaios, preparam um repertório, uma seleção de temas que podem ser usados no momento do espetáculo, sendo que estes dialogam com o tema central da peça. Há ainda o uso das

vozes para canções e dos efeitos gravados que são operados pelos próprios músicos em cena. Muitas vezes o silêncio pode ser a opção na composição do todo.

Na iluminação, a partir do estudo do tema proposto pela direção, crio

um repertório de efeitos que compreendem desenho, incidência e cor. E todos esses fatores são o material bruto para o trabalho sutil de harmonização que se dá na operação destes espetáculos.

A companhia Nova Dança 4 realizou recentemente uma trilogia que compreende os espetáculos *Influência* – inspirado na obra cinematográfica de Alfred Hitchcock, principalmente no filme *O corpo que cai* –, *O beijo* – inspirado em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues – e *Tráfego* – inspirado na obra, também cinematográfica, de Jacques Tati.

Para sintetizar as ideias de luz no espetáculo *Influência*, assisti aos filmes de Hitchcock e revi aqueles que já conhecia, além de ler livros sobre os filmes por meio dos quais pude conhecer seus diretores de fotografia, técnicas de luz e equipamentos utilizados. Pesquisei essencialmente uma maneira de fazer

Diogo Granato em *Influência* – Primeiros Estudos, direção de Cristiane Paoli Quito, 2008. Foto de Rogério Ortiz





ACIMA Alex Ratton e Diogo Granato.
À DIREITA Cristiano Karnas e Erika Moura.
Cenas de Influência – Primeiros Estudos,
direção de Cristiane Paoli Quito, 2008.
Fotos de Rogério Ortiz



uma luz preta e branca em cena (testes sobre figurinos e pele foram necessários) e a projeção de rasgos de luz através de janelas, pois percebi que esses elementos traduziam em cromatismo e temperamento o que nós buscávamos para a estética do espetáculo. Recortes de luz acentuados no ar flagravam um corpo caindo, sem revelar de onde vinha e para onde ia, já que utilizamos estruturas altas e colchões no solo para que esses voos se tornassem mágicos.

Um treinamento específico de posicionamento na luz foi feito com os bailarinos, já que recortes muito precisos demandam conhecimento de sua incidência, para que eles possam aproveitar conscientemente a luminosidade sobre seus corpos, muitas vezes revelando apenas pequenos detalhes, acentuando assim o suspense que pairava no ar.

A operação de luz do *Influência* talvez tenha sido a mais desgastante vida por mim até aqui. O uso das plataformas altas que podiam servir para uma cena nas alturas, um salto ou uma subida e descida de uma escada, me deixava com os olhos estatelados no palco e as mãos sobre quatro ou cinco opções de luz na mesa. Se pulassem, o recorte do corpo no ar, seguido do desaparecimento deste e da abertura de uma nova luz em algum ponto do palco que fosse a sequência perfeita da cena anterior, deveria acontecer em segundos...se ficassem na plataforma, qual seria o tempo de suspensão dessa imagem?... Quando acrescentar uma imagem paralela? E o pior de todos os dilemas: onde colocar o ponto final no espetáculo caso não houvesse uma imagem realmente impactante que não deixasse dúvida deste fim? Já



ACIMA Cristiano Karnas e Diogo Granato.
ABAIXO Erika Moura.
Cenas de *O beijo*, direção de Cristiane
Paoli Quito, 2009. Foto de Otávio Dantas



que o espetáculo não tinha uma história a ser contada, em que momento já teríamos criado imagens suficientes para contextualizar o suspense? E, de certa maneira, esse fim estava nas minhas mãos, pois que símbolo é mais claro do que um *black-out* para desenhar o final de uma peça?

Já em *O beijo*, a questão da narrativa era mais clara, pois a obra de Nelson Rodrigues era nosso roteiro. Não que as cenas fossem acontecendo linearmente, mas sabíamos por onde deveríamos passar para que a história ficasse clara para o público. O elenco dividia-se nas personagens principais, havia duplos de cada uma delas e um repertório corporal desenhando as diferenças de cada uma.

Nesse projeto de luz, fui aos poucos incorporando cores em tons pastéis, pois nossa referência visual principal era o filme homônimo de Bruno Barreto de 1980, no qual essas cores predominavam. Assim como o corpo das personagens as caracterizava, a cor de cada uma delas era um símbolo, bem como o cenário onde elas apareciam, composto apenas por gobos de janelas, ou seja, desenhos recortados numa chapa de metal que são ampliados e projetados quando colocados dentro de certos refletores. Então, a imagem das irmãs na sala da casa, independentemente do momento da história, era feita com os mesmos cor e desenho de gobos que as caracterizavam.

Recortes precisos de luz, em linhas retas e diagonais, representavam as ruas da cidade onde o atropelamento, fundamental no texto, acontecia. Esses recortes propiciavam movimentos em vários sentidos e a variação do uso deles na operação de luz criava algumas camadas de entendimento e possibilidades diferenciadas de leitura da cena, pois geravam sobreposições de personagens e espelhamentos.

O interessante nessa operação era ajudar os intérpretes na narrativa. Considerando que ela acontecia de forma aleatória, cabia à operação, além de compor os espaços e climas junto aos bailarinos, propor cenas que conduzissem ao entendimento da obra até seu desfecho, fazendo uma espécie de edição ao vivo, até o momento em que o palco era inundado por uma luz vermelha intensa feita com lâmpadas fluorescentes, que indicava o assassinato do protagonista e o final da peça.

Em *Tráfego*, a pesquisa primeira era buscar o humor no corpo dos bailarinos tendo como referência a obra cinematográfica de Jacques Tati. Já havíamos passado pelo suspense e pelo drama cotidiano, então era hora de os corpos encontrarem outras formas e dinâmicas.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[a iluminação como dramaturgia]



EM CIMA Cena de *Tráfego*, direção de Cristiane Paoli Quito, 2010. Foto de Rogério Ortiz

EMBAIXO Tica Lemos e Cristiano Karnas em *Tráfego*, direção de Cristiane Paoli Quito, 2010. Foto de Catarina Assef



Paralelamente, o desenho de luz explodiu em cores saturadas e formas geométricas, compondo mosaicos e espaços bem definidos. Metade do ciclo-rama, cortado na horizontal, criava uma linha achatada e larga explorada com cores fortes, gerando uma silhueta bem desenhada dos corpos. Gobos de placas de trânsito apontavam caminhos e compunham um espaço mais urbano, luzes rasteiras recortadas no nível dos joelhos mostravam os pés se deslocando pelo espaço de forma frenética. E assim também era a operação, frenética e recortada, intercalando momentos suaves de poesia e respiração, mas sempre fragmentada.

Em torno de sessenta canais de mesa eram usados nesse projeto, sendo que estes precisavam estar disponíveis de forma real; isso quer dizer que todos os efeitos deveriam estar à mão, com acesso direto. Algumas mesas trabalham com canais virtuais, ou seja, é preciso acessar a memória da mesa

para acender o efeito desejado e isso demanda um tempo de que esse tipo de operação não dispõe. Essa grande quantidade de canais causou alguns erros: o olho está na cena, a mão, na mesa, você acredita que está

NESSSES ESPETÁCULOS, O ERRO PODE SER UMA PROPOSTA, E ESSA NOVA POSSIBILIDADE PODE SER UM ACERTO, ALGO QUE PODE SURPREENDER A MIM E AO OUTRO E ASSIM NOS COLOCAR NUM ESTADO REAL DE IMPROVISACÃO, DE COMPOSIÇÃO MÚTUA...

no canal certo e sobe um canal errado. Errado até certo ponto, pois nesses espetáculos o erro pode ser uma proposta, e essa nova possibilidade pode ser um acerto, algo que pode surpreender a mim e ao outro e assim nos colocar num estado real de improvisação, de composição mútua, de escuta, de verdadeiro jogo de cena, na essência de seu propósito.

E são também esses erros que mantêm o “estar vivo” na cena, já que existem muitas possibilidades para se contar uma mesma história, pois a obra é maior que cada um que a compõe e assim certos caminhos tortuosos se tornam atalhos.

Os trabalhos com a Quito, nossas parcerias em espetáculos de dança, música e teatro, para adultos e crianças, mudaram minha percepção de espaço, e conseqüentemente, de luz. (Ou seria o contrário – a luz teria mudado minha percepção do espaço?)

Compartilho aqui uma parcela da minha experiência como iluminadora/ intérprete e recomendo a todos experimentarem esse estado de libertação.

MARISA BENTIVEGNA é iluminadora desde 1990 e cenógrafa desde 2002; atua em teatro, dança e óperas, além de exposições, shows e DVDs; atualmente é integrante da companhia Hiato e da Banda Mirim e desenvolve parcerias artísticas com a Cia. Nova Dança 4 e com Antonio Nóbrega, entre outros.

Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fábio Retti discutem a ideia da iluminação como dramaturgia, sob a coordenação de Guilherme Bonfanti

No primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, Antonin Artaud preconizava para a luz um lugar de destaque na composição do espetáculo. Abandonando um lugar subalterno e tecnicamente pobre para transformar-se em signo potente, explorada em suas qualidades físicas, a iluminação deveria constituir-se num dos meios privilegiados de construção do espetáculo, capaz de envolver o espectador em magia e deslumbramento e, por essa via, resgatar-lhe a sensibilidade.

Passadas exatas oito décadas desde que ele deu corpo a essas ideias, podemos afirmar que a iluminação do teatro chegou bem perto do lugar indicado pela imaginação potente de Artaud, com avanços técnicos inimagináveis àquela época e conceitualmente ocupando o posto de coautora na criação da cena. No momento atual, de redefinição do ofício, há ainda muitos tópicos que merecem nossa reflexão, da inserção de novas tecnologias às questões referentes à formação profissional.

Para debater esses e outros aspectos do tema, reunimos numa mesa¹ os desenhistas de luz Fábio Retti e Alessandra Domingues, e a também diretora e professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Co-

¹. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 6 de julho de 2012, nas dependências da SP Escola de Teatro.



municações e Artes da USP, Cibeles Forjaz, para um animado debate, sob a condução provocadora de Guilherme Bonfanti, coordenador do curso de Iluminação da SP Escola de Teatro.

GUILHERME BONFANTI: Eu vou passar a palavra para vocês se apresentarem e já vou lançar uma pergunta para irem pensando: como é que cada um vê o trabalho de iluminação no teatro brasileiro hoje? O que poderiam falar sobre isso? Cibeles...

CIBELES FORJAZ: Eu acho uma coisa interessante o fato de ter duas gerações aqui... interessante porque a luz tem uma tradição de se dar por gerações, e uma pessoa aprende com a outra, que aprende com a outra, e acho isso muito especial. Quando a gente começou não tinha escola, então aprendíamos uns com os outros. Os iluminadores terem mestres e passarem a bola de geração para geração é uma tradição que vem desde o Renascimento. E a gente pode ter as duas coisas, tanto as escolas como a experiência prática. Isso é uma coisa que eu queria falar de cara porque eu prezo muito meus mestres e meus alunos.

Eu venho do teatro de grupo, trabalhei a minha vida inteira em três grupos: durante trinta anos na Barca de Dionisos, ainda na escola, com o Guilherme [Bonfanti], o Tó [Antonio Araújo], a Lúcia [Romano], o Lucci [Luciano Chirolli], na ECA, de 1985, 86, a 1990, 91... Depois, fomos para outros grupos, mas esse é o nosso berço comum. Depois, trabalhei no Teatro Oficina, de 1991 a 2002, e na Companhia Livre, que é uma companhia formada por artistas de diversas áreas, e da qual Alessandra é fundadora, junto comigo e muitos outros.... de 1999 até hoje. Então, a minha formação basicamente tem a ver com a universidade, mas a minha prática é com o teatro de grupo. E talvez a característica mais específica é que eu fiz direção e comecei a iluminar porque nos grupos a gente faz o que é necessário. Eu adorava luz, mas não sabia fazer, principalmente a parte técnica; fui aprender depois, quando encontrei o Guilherme... Então, eu aprendi a dirigir iluminando e aprendi a iluminar dirigindo. O fato de ser iluminadora me permitiu trabalhar com muitos diretores, e como diretora com muitos iluminadores, ou seja, é um bom lugar, esse, de poder transitar. E agora me dedico mais a pesquisar, escrever e dar aula do que exatamente criar luzes, pelo menos nos últimos oito anos...

ALESSANDRA DOMINGUES: Tem uma coisa muito gostosa de estar sentada nesta mesa porque eu trabalhei principalmente com dois iluminadores quando eu comecei: a Cibeles e o Guilherme. Comecei com a Cibeles no Teatro

Oficina, me descobri assistente ali, me descobri iluminadora... Eu ia lá ver as peças, enlouquecia com tudo aquilo que eu via, e uma vez a Cibeles virou para mim “Ah, você pode arrumar o elipsoidal?”, e eu falei: “Posso... o que é isso?” (*risos*). E aí eu comecei a minha trajetória com a luz... Um tempo depois, a Cibeles dirigiu *Galileu*², o Guilherme era o iluminador e eu vi como ele trabalhava... tinha umas coisas que me chamaram muito a atenção: tirou a lâmpada par da carcaça, envolveu numa chapa de offset, aproveitando as tesouras do espaço, abriu um pedacinho do forro do galpão para poder colocar uma luz dentro, uma gelatina azul e revelar a arquitetura... E aí eu descobri como é possível aproveitar o espaço...

Bem, eu faço parte da Companhia Livre e faço parte também de um coletivo de artistas que se chama Casa da Lapa, no qual a gente basicamente faz ações urbanas e onde não existe hierarquia: a gente lança as ideias e todo mundo faz o que dá vontade. Então, eu pego a câmera, faço grafite, ajudo no figurino para fazer uma ação urbana, para poder fazer pesquisa, faço a luz, o que me dá amplitude de outras atuações também... Acho que é isso por enquanto...

FÁBIO RETTI: Minha trajetória com luz começa muito cedo, comecei muito menino mesmo, com doze, treze anos, em um grupo amador de Jundiaí. E pelo fato de que eu não tinha nada para fazer nos espetáculos, me colocaram para fazer luz e som. No interior de São Paulo, tinha um movimento muito forte de festivais, então a gente viajava bastante, fazia espetáculos em vários lugares nas piores condições

possíveis. Então, a minha primeira formação vem dessa experiência de tomar choque, sem saber como fazer as coisas... Com catorze, quinze anos eu vim com um espetáculo para

TRABALHEI COM QUASE TODO MUNDO DO MERCADO, COMO ASSISTENTE, COMO MONTADOR, COMO OPERADOR, E ISSO FOI UM DIFERENCIAL MUITO GRANDE: QUE A MINHA ESCOLA DA PRÁTICA VEM DE DIVERSAS LINGUAGENS.

São Paulo e comecei... Primeiro fiz uma oficina na Faap. Por eu já ter uma experiência de ter que resolver as coisas, quando tive acesso ao material de qualidade, a informações, de repente, abriu-se um campo muito grande de possibilidades. Depois fui fazer o CPT com o Davi de Brito, no SESC Consolação, lá tive uma formação com vários profissionais, e a gente tinha um SESC a dispor. E eu saí e graças a Deus não parei mais. Trabalhei com quase todo mundo do mercado, como assistente, como montador, como operador, e isso foi um diferencial muito grande, que a minha escola da prática vem de

2. *A vida de Galileu por Bertolt Brecht (1998)*

diversas linguagens. Consegui aprender um pouco com todo mundo e isso abre um panorama bem amplo de caminhos a seguir.

GUILHERME BONFANTI: Então vamos lá, Cibele, vamos começar por você: como você vê a iluminação no Brasil hoje? E já emendo com outra questão: quem é esse profissional de luz, quem pode ser considerado um *light designer*, o que você pensa sobre isso?



CIBELE FORJAZ: Vamos começar na polêmica: por que esse nome, *light designer*, em inglês? Desenhista de luz é melhor... os alemães dizem “encenador da luz”, eu acho isso tão bonito (*risos*)... Acho que uma função fundamental da luz... no teatro contemporâneo isso é muito claro, e cada vez mais no teatro brasileiro, a luz é uma articuladora de tempo e espaço, ou seja, o criador da luz é aquele que desenha o espaço junto com a cenografia, ou seja, cria o espaço e articula a trama, faz a edição, a fusão do tempo: como é que a história se conta no tempo. Eu estou escrevendo sobre isso agora, sobre como a luz vira dramaturgia, é um momento no qual a constituição do espetáculo se conta por muitas linguagens que se tramam, nem sempre dizem a mesma coisa, mas a luz, basicamente, articula esse tempo-espaço. Então, para mim, o criador de luz é aquele que tanto desenha a luz do espaço, compondo junto com a cenografia o espaço cênico, quanto conta a história junto com o diretor. Acho que essa é a principal característica do trabalho do iluminador agora.

Qual era a outra pergunta... como eu vejo a iluminação no Brasil?... A gente tem essa questão do Brasil e *dos brasis*, não é? O Jacó Guinsburg me pediu para escrever um artigo sobre “a luz no teatro brasileiro” e eu não consegui... Não consegui porque tinha pouco tempo e descobri que a gente tem que fazer pesquisa primária. Se você for falar de outros temas, tem bibliografia, se você for falar de luz no teatro brasileiro, tem de fazer uma pesquisa de base. Não é função para uma pessoa, é função para um grupo de pesquisa, com iluminadores e pesquisadores não só de São Paulo, Rio, mas do Brasil inteiro, para realmente descobrir como é que anda a luz no Brasil. O Brasil é muito grande...

De fato, me parece que a luz, no resto do Brasil, tem uma influência muito grande do teatro amador, do desenvolvimento de grupos fortes e de iluminadores dentro dos grupos... pelo Brasil inteiro o que tem são grupos e iluminadores, tem um trabalho com continuidade principalmente vinculado aos grupos... essa é a minha impressão. E criando linguagem, não é? Porque quando você trabalha com um grupo com continuidade e, principalmente, quando você tem que se virar tecnicamente sem ter aquilo de que

you precisa, normalmente você cria a linguagem a partir da necessidade e isso é um trabalho bem rico, de criação de linguagem também.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

FÁBIO RETTI: Acho que a gente tem essa coisa muito forte do eixo Rio-São Paulo, que é onde você tem mercado, onde as pessoas conseguem sobreviver com trabalho de iluminação e ter visibilidade. É a realidade do mercado e é bastante cruel com o restante do país. Quando você viaja, você vê que no país inteiro tem muita gente interessada, e trabalhando e aprendendo, às próprias custas, do jeito que dá, do jeito que consegue...

Mais de como vejo *hoje* a luz, me interessa pelo como será *depois*, porque a gente vem numa evolução, a luz começa a ter um papel importante no trabalho [teatral], a partir do momento em que ela *soma*. Nos últimos tempos, no teatro, é uma das áreas que mais tem se desenvolvido. Os diretores, os cenógrafos, trabalhando a luz, conseguem ver que é possível multiplicar o cenário, dar dinâmica aos trabalhos... Então, é um leque de possibilidades que começa a interessar os diretores, os criadores. Até então, os diretores pensavam e os técnicos, com a formação elétrica, tentavam atender o que era pedido. E acho que começa a surgir essa figura do iluminador exatamente a partir dessa demanda, dessa pessoa que quer desenvolver mais... Jorginho [de Carvalho], Aurélio [de Simoni], Davi [de Brito], são exatamente esses técnicos que viraram iluminadores, por se dedicarem a pensar na luz como algo a acrescentar artisticamente e não apenas a atender tecnicamente. E vem essa segunda geração (*voltando-se para Guilherme*), que já se apropria desse conhecimento e usa isso como expressão artística, somando conhecimentos – não que antes não fosse assim, mas... a luz ganha função de diálogo com os trabalhos; não tem só a função técnica da visibilidade, e não é só a função de guiar o olhar, mas tem um pensamento que transforma isso num valor de diálogo. Aí vem a nossa geração, que já dá ressonância a isso, e eu não sei o que será a próxima, nessa evolução...

Quando eu comecei a me interessar pela luz, a gente ainda não tinha a internet tão desenvolvida como hoje e não existia bibliografia em português: a única coisa que existia em português quando eu comecei era uma apostila do Hamilton Saraiva... Quando a gente viaja, vê que tem uma sede muito grande de conhecimento. Hoje a internet cumpre um papel importante, mas, mais do que aprender, as pessoas precisam *aprender a aprender*. As informações estão na rede, mas as pessoas não sabem usar as informações. Então, são exemplos bem simples: vamos procurar um *site* que tem alguma informação sobre óptica... Não vamos entrar no site da ETC [Electronic Theatre Control] para ver os lançamentos de mesa, não... não vamos ficar fascinados só pela tecnologia, vamos encaminhar algum conhecimento que possa acrescentar... Então, fora do eixo, mesmo nas capitais, há essa sede

de conhecimento, mas se tem muito poucos meios, não digo nem vontade, mas meios para se divulgar, para se criar novos profissionais com qualidade. Tem que ter muita persistência, muita vontade para poder ir atrás e buscar...

Eu acho que talvez a gente também deva propor uma circulação maior de iluminadores... Uma coisa que existe fora, que não existe aqui, são os estágios em teatros. Não tem *um* teatro no Brasil que abra campo de estágio. Mesmo *entre* os teatros, que se diga “vamos fazer um intercâmbio, o técnico de um vai para o outro...”, para ver como outras pessoas trabalham, abrir outras possibilidades...

O FATO É QUE, NO BRASIL, A PRIMEIRA PESSOA QUE DISSE
“EU SOU ILUMINADOR” FOI JORGINHO DE CARVALHO, NOS
ANOS 60. ISSO É MUITO POUCO TEMPO.

CIBELE FORJAZ: O fato é que a luz e a profissão de iluminador é muito nova no Brasil e no mundo. Não que antes não se fizesse luz; se pensa, se faz, se escreve sobre iluminotécnica desde o Renascimento. Mas o fato é que, no Brasil, a primeira pessoa que disse “eu sou iluminador” foi Jorginho de Carva-

lho, nos anos 60. Isso é muito pouco tempo. O Ziembinski era iluminador, só que ele não se chamava “iluminador”, não tem nenhum programa em que esteja escrito “iluminação: Ziembinski”...

Ele criava luz como um encenador, como diretor. Então, se nos anos 60 tem a primeira geração, a gente tem que pensar que é uma profissão nova, é uma consciência nova e que está muito ligada ao futuro, na medida em que faz uma ponte com novas tecnologias, que tem uma junção com o cinema, com projeção, que ainda vai dar o que falar...

GUILHERME BONFANTI: Tem uma coisa que me interessa muito pensar e discutir... Eu tive um embate de ideias com o nosso querido finado Gianni Ratto em um projeto de formação de público, para o qual fui chamado para fazer luz para quatro diretores diferentes no mesmo teatro, o João Caetano. Uma questão de espaço físico muito complicada, de ter um desenho diferente para cada trabalho. Então eu fui obrigado a juntar ideias, juntar equipamentos diferentes para chegar num mesmo resultado. E aí o embate com ele se deu por conta de um equipamento que até então não era usual no teatro, e que segundo ele não cabia dentro do teatro: a famosa lâmpada par. Para quem não conhece, é um refletor que é muito usado em *show*, não tem controle de foco, é uma luz mais dura, que tem mais brilho, diferente do que se costuma usar no teatro. Isso sempre me chamou a atenção: sinto que, no teatro, a luz ainda é um pouco conservadora – “teatro só se faz com pc, fresnel, elipsoidal e set light”... A minha pergunta vai nesse sentido: como é que vocês veem a questão da robótica, das novas tecnologias, do uso do led, até incluindo aí a

questão da imagem como fonte de luz... elas podem dialogar com os equipamentos convencionais, como é que é isso?... Vamos começar pelo Fabinho...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

FÁBIO RETTI: A tecnologia desenvolve um fascínio muito grande nas pessoas... Tem um encantamento pelas mil possibilidades... a gente compra [o equipamento] por tudo que ele pode fazer, mas... não porque precisamos...

Eu acho que as novas tecnologias têm que ser entendidas a partir da evolução da necessidade das tecnologias... Para usar essa tecnologia, primeiro você precisa ter domínio dela, porque a facilidade da tecnologia – a gente vê muito pelas par leds hoje, que é uma coisa que é um potencial gigantesco – abre possibilidades muito grandes. No meu modo de criar, a maior vantagem da par led é que eu posso iluminar plástico... para não botar fogo no cenário. O led é uma revolução nesse sentido. Ano passado eu fiz uma ópera do Wagner, aqui no Municipal, que tem uma árvore dentro de uma sala e a árvore *chama* o personagem... A gente fez uma árvore translúcida e colocamos vinte par leds dentro e aí incandescia e era mágico isso... coisa que há cinco anos atrás era impossível! Eu podia jogar milhões de refletores e ela não ia incandescer, só ia ficar iluminada. Mas o que a gente vê com a questão do uso da tecnologia é que a gente fica refém dos equipamentos. Então você vê todo mundo fazendo um pouco a mesma coisa...

A questão do conservadorismo: eu não vejo muito rejeição às novas tecnologias, eu acho que existe uma dificuldade muito grande de, financeiramente, abraçar as novas tecnologias... principalmente na área do teatro, a gente não tem grandes verbas, equipamento de luz é um equipamento muito caro, essa é uma dificuldade que eu vejo em muitas produções... Então, a questão de ser conservador com os equipamentos é um pouco devido às estruturas que os teatros têm... Investir em novas tecnologias... hoje você tem uma gama muito grande de equipamentos e eles ficam obsoletos muito rápido, então você faz a luz no teatro, depois vai viajar, você está amarrado àquele equipamento, àquelas possibilidades...

O teatro de grupo vem quebrando um pouco todas essas tendências... As pesquisas dos grupos, principalmente pelos grupos desenvolverem seus trabalhos nas suas sedes e não nos teatros, já buscam novas alternativas. Então, mesmo com equipamentos convencionais ou equipamentos tecnológicos, se buscam novos modos de usar aquilo, usar os *recursos* daquele equipamento...

Então, acho que tem a questão dessa pesquisa que corre paralela e de que tudo que emite luz é um equipamento em potencial, seja o ledzinho da caixa de som, seja o projetor de quinze ansi lumen, seja um iPhone... Tem a questão das tecnologias, sobre a qual ainda se tem pouco domínio também porque quando você aprende todas as possibilidades de um refletor, que



você conseguiu aprender tudo que ele faz, já não é mais aquele, não funciona mais porque já tem três anos... E você tem a questão dos teatros terem o seu repertório de equipamentos, todos muito semelhantes, assim existe um padrão de “pc, fresnel, elipsoidal e set light”...

ALESSANDRA DOMINGUES: Bom, eu adoro a tecnologia, e adoro o artesanal, então... Eu concordo com essa questão de ter o domínio... se eu não sei como funciona um aparelho, eu não tento usá-lo no primeiro momento. Eu quero entender como ele funciona e entender a necessidade da cena e, a partir disso, eu vou com os meus desejos também ver o que se usa e tudo mais. Eu adoro tecnologia, mas eu adoro usar tecnologia de uma forma artesanal. No *Raptada por um raio*³, por exemplo, usei um monte de leds, amarrados numa bateria, que [os atores] jogavam entre um e outro... Eu gosto dessa mistura entre a tecnologia e o artesanal: você tem a lampadinha e tem o *moving light* dialogando.

Não dá para ter preconceito contra novas tecnologias... Eu até agora não passei por nenhum diretor que tivesse rejeição tanto à tecnologia quanto ao artesanal. Em *Assombrações do Recife Velho*⁴, por exemplo, é um espetáculo no qual eu não uso nenhum refletor, eu só uso lampadinhas, lanternas, candeeiros, ele vai totalmente para o artesanal, mas na hora de resolver a lua eu tive que buscar tecnologia: tem um led branco dentro de uma bexiga,

porque eu precisava de outra temperatura, precisava de uma lua ali de uma forma pequena e não cabia um refletor, não cabia uma lanterna, não cabia outra fonte de luz. Eu

acho que sempre que acontece uma evolução tecnológica da luz ela acaba tendo uma influência, tudo isso transforma a cena... ela está aí, está para ser usada, abre outras portas, outros caminhos, está em constante transformação. A tecnologia, conforme eu disse, toda hora está caducando e toda hora está vindo uma coisa nova. Acho que é isso...

CIBELE FORJAZ: Na verdade, o que eu acho interessante é que a luz é uma profissão e uma criação técnica e estética e, portanto a *techné* existe como um todo, ou seja, é tecnologia, é linguagem e é arte... A origem da arte está

NÃO DÁ PARA TER PRECONCEITO CONTRA NOVAS TECNOLOGIAS...
EU ATÉ AGORA NÃO PASSEI POR NENHUM DIRETOR QUE TIVESSE
REJEIÇÃO, TANTO À TECNOLOGIA QUANTO AO ARTESANAL.

3. Espetáculo dirigido por Cibele Forjaz, criação da Cia. Livre, com dramaturgia colaborativa de Pedro Cesarino, 2009.

4. Adaptação de livro homônimo de Gilberto Freyre, escrito e dirigido por Newton Moreno, 2005.

na palavra *techné*... só que a gente pensa em novas tecnologias sempre como o que é novo... É normal, é quase um senso comum, você pensa em tecnologia e já pensa: “Ah, nova é a led”; então, a outra é quase como se não fosse.

Basicamente, eu acho que o interessante é sempre a relação entre tecnologias diferentes, quer dizer, a gente tem uma especificidade no nosso trabalho que é o fato de que a gente trabalha para o olho humano e o olho humano tem uma capacidade de adaptação incrível. Então, se eu estou nessa sala, eu acho que essa luz é branca, se eu vou lá para fora, eu acho que o sol é branco, se eu entro numa sala com lâmpadas incandescentes, eu acho que aquilo é branco, portanto no nosso olho está batendo branco o tempo inteiro. Então, trabalhar só com led não tem graça, trabalhar só com HMI não tem graça, trabalhar só com incandescente não tem graça, o legal das tecnologias é a diferença entre elas e, portanto, no contraste, porque a gente sabe que a luz se desenha por contraste, pela diferença entre luz e sombra ou pelo contraste de diferentes temperaturas de cor...

Eu estava agora em Praga e teve uma reunião de iluminadores do mundo todo e estava um fuzuê, todo mundo morrendo de medo do led, uns absolutamente encantados, outros com medo, o fato é que se falava na possibilidade de que todas as lâmpadas fossem trocadas por led: aí é o terror! Agora, se você usa lâmpada incandescente, lâmpada HMI, lâmpadas industriais, lâmpadas de diferentes fontes de luz, você tem mais contraste e mais possibilidade de usar a diferença. E as tecnologias podem ser misturadas, ou seja, você usar fogo e gás...

Então, no meu trabalho e na minha prática como pedagoga, eu imagino que o legal das tecnologias é a mudança... Acho que a gente nunca vai dominar a tecnologia. Lógico, tem uma coisa prática que é saber usar o material que se tem, mas eu lembro que o Max Keller, quando ele deu um curso nos anos 80 no Brasil, ele dizia assim: “A gente não deve chegar no teatro e pensar no que a gente tem, mas pensar no que a gente precisa, mesmo que seja necessário inventar outras coisas”. E ele foi a pessoa que trouxe os HMIs do cinema para o teatro e, para isso, *inventou* formas de usar o HMI no teatro. Então, acho que a gente tem que pensar sempre no que a gente quer dizer, como a gente quer dizer e, portanto, inventar ou juntar os equipamentos para isso. O Guilherme tem uma pesquisa muito clara, principalmente no [Teatro da] Vertigem, com lâmpadas... Quando ele vai trabalhar no hospital, tem toda uma pesquisa com lâmpadas hospitalares, formas hospitalares de criar luz e contraste, isso porque tem a ver com a linguagem do espetáculo. A Alessandra tem uma pesquisa imensa com lâmpadas e objetos luminosos... Eu conheço um pouco menos o trabalho do Fabinho – na verdade, já trabalhei com os três – mas eu, trabalhando com ele, achei lindo como



você (*dirigindo-se a Fábio Retti*) incorporou a tecnologia, principalmente a italiana, de um jeito totalmente brasileiro... Então eu imagino que a questão da tecnologia tem a ver com a junção delas e principalmente com invenção de novas formas de iluminar. Eu acho que é isso que os grupos fazem: inventam outras tecnologias. E quando eu ensino, eu procuro trabalhar com tecnologias diferentes: do fogo – eu tenho um aluno que fez um trabalho só com fogo, incrível, inacreditável – até led, porque a junção entre as coisas é que é divertida.

GUILHERME BONFANTI: Ok... Bem, posso dar minha opinião? (*risos*) É que a minha vida toda eu tentei fugir do certo e do errado, então eu fico um pouco assustado quando aparecem questões assim como “isso pode” ou “isso não pode”, “deve ser assim” ou “deve ser assado”... Isso que o Max Keller disse de inventar novas coisas, eu acho que um pouco do nosso trabalho é isso, não é? Por que não só led numa peça? Por que não só temperatura? Por que não só uma cor? Por que tem que ter contraste o tempo todo? Quer dizer, o lugar da invenção para mim é um lugar que não tem regras claras, a regra é dada pela relação com aquele trabalho em que você está. Primeiro vem o conceito que vai determinar a sua posição em relação ao uso disso ou daquilo. Cada experiência é uma experiência, cada peça pede uma coisa, cada lugar vai exigir um tipo de tratamento, então, sou favorável tanto à mistura quanto ao uso de uma só coisa...

CIBELE FORJAZ: Você não parte da tecnologia, você parte do conceito e do que eu preciso a partir desse conceito. Eu preciso de contraste? É tudo escuro e vou usar só a imaginação? Isso pode ser um conceito de luz... Então, acho que a inversão é que é importante. Tanto que o vídeo é uma questão porque o vídeo tanto pode te levar para frente quanto pode te levar para trás: vídeo usado como telão pintado é voltar ao século XIX. E a gente vê muito o vídeo sendo usado assim, o vídeo vira um telão pintado: isso não está indo para frente, isso está indo para trás. Você necessita daquilo para aquele conceito por quê? Aí vem a escolha das tecnologias e não o contrário.

GUILHERME BONFANTI: Agora, também eu não descarto a possibilidade de você determinar *a priori* o equipamento que você vai usar para aquela experiência que você vai fazer: “Ah, eu quero pesquisar *moving*, nesse trabalho que vou fazer eu quero usar *moving*”, e aí você vai justificar a sua escolha dentro da cena. Eu acho que o exercício pode ser interessante também. No trabalho do Vertigem, antes de começar, por questões orçamentárias, eu tinha que fechar uma locação de equipamento e eu decidi que ia usar

tantas coisas de cada item: eu tinha lá aquele repertório para trabalhar e fui construindo o meu trabalho dentro daquele repertório que eu tinha na mão, mesmo com o trabalho que você conhece do Vertigem, em que tudo é descoberto no processo. Então, só para deixar em aberto toda e qualquer possibilidade da gente poder criar...

Bem, então agora vamos para as questões específicas. Eu queria começar com Cibele perguntando duas coisas: primeiro, é sobre a experiência no Oficina... O que transformou no seu olhar sobre a luz a passagem pelo Oficina? E a sua experiência na USP, dando aula: como a pedagogia interfere no seu trabalho?

CIBELE FORJAZ: Como iluminadora, realmente entendi, na prática, a função da iluminação no Oficina, apesar de eu já iluminar antes, já ter opiniões sobre linguagem... O Zé (José Celso Martinez Corrêa) trabalha com muitos planos de linguagem ao mesmo tempo, as peças dele ocupam todos os espaços, é muito complexo... Vou pegar *Cacilda!*⁵: numa mesma cena, ao mesmo tempo, ele falava da Cacilda, falava dele e falava do futuro, numa mesma cena tinha cinco planos de linguagem e, se fosse tudo iluminado do mesmo jeito, virava uma bagunça. Então, eu era o fio-terra, eu era o Apolo do Dionísio ali, porque eu tinha que separar os planos de linguagem, iluminar de forma diferente o que era o primeiro plano da historinha, o segundo plano que era o comentário, o terceiro plano que era a relação entre a Cacilda e o Oficina, e o que era relação com o público, no aqui e agora. Cada luz separava os planos para que eles pudessem se relacionar, mas sem se misturar a ponto de você não entender o que era o quê. Então, entendi que a luz era uma *dramaturga* fazendo uma parte de dramaturgia da cena, com a luz organizando os vários planos daquilo que o Zé queria falar ao mesmo tempo...

Eu acho que o que eu escrevo agora e a minha pedagogia têm muito a ver com o que eu aprendi no Oficina e com a necessidade do Oficina... Uma grande função da luz é a edição, até em relação às novas linguagens, ou seja, se você tem novas tecnologias e principalmente uma mistura de linguagens muito grande – e o teatro caminha para isso – a luz passa a ser não só estrutural como estruturante: a luz estrutura a relação entre as várias linguagens na medida em que ela separa planos em simultaneidade.

E aí a ponte com a segunda pergunta: quando eu entrei na USP e comecei a dar aula... um semestre você se segura só com a sua experiência, a

5. Espetáculo sobre Cacilda Becker, escrito e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, 1998.

O QUE AS ESCOLAS E AS UNIVERSIDADES TÊM FEITO É JUNTAR
PRÁTICA E PESQUISA, E FAZER COM QUE A PESQUISA TRANSFORME A
PRÁTICA E A PRÁTICA TRANSFORME A PESQUISA.

partir do segundo ano você não pode dar aula só a partir da sua experiência, você precisa estudar, pesquisar, conhecer o trabalho dos outros, conhecer a história, a pesquisa, então esse lugar de docente e pesquisadora, primeiro, me fez estudar – eu tive que aprender a ler em outras línguas para ter acesso à bibliografia em outras línguas –, mas o fato é que pesquisar e principalmente escrever organizam a sua reflexão...

O que as escolas e as universidades, tanto a graduação quanto a pós-graduação, têm feito é juntar prática e pesquisa, e fazer com que a pesquisa transforme a prática e a prática transforme a pesquisa: isso significa *práxis*,

que é quando a reflexão vira ação e a ação vira reflexão. Com certeza, o estudo que eu fiz para escrever minha tese de mestrado, que é só sobre luz, mudou minha prática como di-

retora, principalmente porque eu li e soube de coisas que me deram vontade de experimentar... Então, *O idiota*⁶ é isso: em cada cena a gente experimenta uma linguagem. Isso veio da minha curiosidade, de tudo que eu tinha lido para escrever o mestrado...

A pedagogia é muito exigente: você tem alunos, eles te fazem perguntas e, por serem de outra geração, eles mudam muito o seu trabalho porque primeiro você tem que se estruturar para dar boas aulas porque, se você fica no mesmo lugar, no momento seguinte você é atropelado. Você precisa estudar desde a história até as novas tecnologias. Talvez eu não precisasse saber tanto de novas tecnologias se eu não tivesse que dar aula, e isso significa ter que correr atrás. Você tem de fazer a ponte entre os que te formaram e aqueles que você forma: é uma responsabilidade imensa. Eu já estava cansando de ser iluminadora e quando comecei a dar aula o meu fogo voltou, porque quando você dá aula e pesquisa você tem que aprender coisas... É muito fácil se acomodar profissionalmente porque, se o que você faz dá certo, você se acomoda, mas se você dá aula, você não tem como se acomodar, os alunos te provocam e você tem que provocar os alunos, então isso é fundamental, a relação entre as gerações...

GUILHERME BONFANTI: Fabinho, eu queria que você falasse um pouco sobre a sua aproximação com os italianos, do seu contato com o Cacá [Carvalho], o que trouxe para o seu trabalho a relação contínua com Pontedeira, com [Roberto] Bacci, como que isso se relaciona com as outras coisas que você faz?

6. Espetáculo dirigido por Cibeles Forjaz, adaptação de Aury Porto da obra homônima de Dostoiévski, iluminação de Alessandra Domingues, 2010.

FÁBIO RETTI: Durante toda a minha trajetória eu tive vários mestres, não necessariamente de luz, mas, mais do que técnicas, eu aprendi valores, valores de ser humano e valores artísticos...

Acho que em Pontedeira tem uma questão muito forte que é a influência do Grotowski. Não tem um dia lá em que não se fale o nome dele pelo menos umas três vezes, e já faz não sei quantos anos que ele morreu. Na história dele, a pesquisa sempre foi um valor principal e a pesquisa nem sempre é de coisas novas, mas de processos novos, então esse processo de estudo até você chegar num trabalho é o que há de mais interessante, exatamente por não ter método, por entender cada trabalho como uma possibilidade nova de se chegar a algum lugar novo. E isso é o que eu busco no meu trabalho... Trabalhos que eu vejo que vou chegar aonde já cheguei não me despertam interesses. Eu quero desafios, trilhar caminhos novos...

Então, acho que um valor é você não se contentar com o lugar comum; mais que isso, não se contentar com seus próprios resultados. Hoje meu processo criativo é muito baseado nisso. Na realidade, vou trabalhando muito mais por absorção de informações, acompanhando ensaio, entendendo o que o diretor quer... no caso, o que o diretor pensa, porque geralmente o que ele pede não é o que ele quer e se você entrega o que ele quer, não fica a contento, e você vira só um servidor. Então, entender um raciocínio e a partir disso criar ferramentas...

No meu processo criativo, eu busco efeitos que são pertinentes àquele espetáculo, seja um contraluz mais baixo para ter uma sombra mais alongada, seja uma temperatura de cor que contrasta com outra, e a partir disso, chego num momento de composição... As luzes que eu faço dificilmente têm um efeito específico, geralmente eu trabalho com composição de efeitos, e isso se deve bastante a essa formação de Pontedeira, onde a pesquisa dos atores... eles vão atrás de informações para se alimentar, mastigar e transformar em alguma coisa... Vendo esse modo de pensar, eu comecei a criar o meu paralelo, um modo de pensar luz... A minha aplicação disso em luz é exatamente buscar a essência. Uma vez que a gente monta um espetáculo, chega o momento do trabalho que eu olho e vejo o que é realmente aquele trabalho, o que é decorativo e o que é essencial. Durante o processo, eu vou somando coisa, e quando chega um determinado momento, eu começo a tirar... Se eu tiro um pé de uma mesa, ela vai ficar bamba, então, o que é essencial no trabalho, o que é pertinente naquele trabalho?

Eu tenho um prazer muito grande quando eu vejo que aquele resultado não é meu, aquele resultado é de um coletivo, é a soma da informação do cenógrafo, dos atores, do diretor, todo um raciocínio que chega num resultado.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]



Eu não sinto tanto um mérito do tipo: “eu criei isso”, não tenho essa relação... eu *sugeri*, e isso ficou no trabalho...

O trabalho com o Cacá, com o Roberto, me deu muito essa ideia do que se pode chamar de dramaturgia de luz. Tem um exercício em particular no

O MAIOR CRÍTICO DO MEU TRABALHO SOU EU MESMO. É IMPORTANTE A GENTE OUVIR A OPINIÃO DOS OUTROS, MAS NÃO NECESSARIAMENTE AS PESSOAS VÃO VER OS TRABALHOS COM O OLHAR PERTINENTE ÀQUELE TRABALHO...

qual cada ator cria sua partitura de trabalho, então chega um momento do trabalho que a gente senta para assistir o trabalho de cada um... a pessoa faz toda a partitura de ação dela. Depois de um tempo, eu comecei a escrever o que era o meu percurso de luz no espetáculo, quais os valores que eu trabalho... virou um exercício meu, mas um exercício que me deu estrutura de diálogo...

Tem trabalhos que a gente faz e o trabalho não foi bom, atendeu tecnicamente, “esteticamente”, as pessoas saíram felizes e depois foram comer uma pizza... ok, mas tem trabalhos que às vezes não são tão bonitos, mas eu cheguei no lugar onde me interessava. O maior crítico do meu trabalho sou eu mesmo. É superimportante a gente ouvir a opinião dos outros, mas não necessariamente as pessoas vão ver os trabalhos com o olhar pertinente àquele trabalho...

Tem trabalhos que a gente faz e o trabalho não foi bom, atendeu tecnicamente, “esteticamente”, as pessoas saíram felizes e depois foram comer uma pizza... ok, mas tem trabalhos que às vezes não são tão bonitos, mas eu cheguei no lugar onde me interessava. O maior crítico do meu trabalho sou eu mesmo. É superimportante a gente ouvir a opinião dos outros, mas não necessariamente as pessoas vão ver os trabalhos com o olhar pertinente àquele trabalho...

GUILHERME BONFANTI: Alessandra, pensando nessa coisa da especialidade: uma vez, numa oficina de luz para dança, um iluminador brasileiro que fez carreira na Alemanha, o Sérgio Pessanha, questionou e criticou o fato dos profissionais brasileiros fazerem tantas coisas diferentes – fazem luz para dança, para teatro, para *show*, desfile, enfim –, que ele achava que isso fazia com que você não conseguisse aprofundar nada, que o seu conhecimento ficasse multifacetado e sem aprofundamento. Você faz coisas diferentes, não é? Faz teatro, faz *show*, faz dança também, daí eu queria que você falasse um pouco sobre isso, como que essas outras áreas dialogam com o teatro... E vou juntar duas coisas, aproveitando a presença aqui da nossa querida Cibeles: queria que você falasse como é isso de desenhar luz para um diretor que também ilumina, como é que se dá essa... (*risos*) Eu falei para ela se preparar que eu ia criar um problema para ela... Porque, diretor que desenha, que eu me lembro, tem o [Jorge] Takla, o [José] Possi, a Cibeles, o Rodolfo [Vazquez], dos Satyros, o Márcio Aurélio... Então, como que se dá essa relação com alguém que desenha e que está dirigindo?

ALESSANDRA DOMINGUES: Vou começar pela polêmica (*risos*)... Na verdade, tem “facilitadores” e “implicadores” claro... mas, por exemplo, a Cibeles não

mexe no desenho: quem define onde estão os refletores, qual tipo de refletor eu vou usar, o ângulo de incidência e tudo mais, é uma coisa que é o *meu* trabalho. A gente fica mais numa discussão do porquê se usa isso, onde se usa... é uma discussão da linguagem, dentro da encenação como um todo.

Na realidade, virou uma relação de apropriações: eu me aproprio do que ela me dá e ela se apropria do que eu coloco ali como luz, é mais esse jogo. Isso é muito gostoso porque não precisa ter tradução: quando eu falo de “fechar o foco ali”, o *como* eu vou fechar é uma visão minha, e ela já sabe o que é fechar o foco; às vezes, ela vem com essa sugestão, então tem esse jogo... que às vezes ultrapassa até esse campo, acaba não ficando só na figura de luz, mas vai para direção, cenografia, música, então, toda essa discussão fica uma discussão mais ampla.

Em relação às misturas de linguagem de *show* e teatro, tem muita coisa que eu aproveito do show para fazer pesquisa, de misturas de cor, de ângulos de incidência, e que acabo trazendo para o teatro, e vice-versa. Por exemplo: me chamaram para fazer um *show* porque queriam uma luz mais teatral, queriam tirar essa linguagem de *moving light*, efeitos e tudo mais. Aí eu trouxe lâmpadas par, trouxe outros tipos de lâmpadas para poder usar o *moving light* de uma forma mais teatral, parado, só com mudança de cor, e acabei fazendo uma loucura de pisca-pisca só com as lâmpadas par. Então, tem essa possibilidade de criar outro tipo de roteiro para luz. Tudo isso vem por conta do trabalho com o teatro, porque tem uma dramaturgia, tem uma história para ser contada, então, acabo levando um pouco das duas linguagens juntas.

Acho que, neste instante, o teatro está servindo mais como fonte de pesquisa para o *show* do que o *show* para o teatro. Eu não vejo isso, na realidade, como uma falta de especificidade, vejo isso como abrir um pouco



essas áreas de atuação, como é que elas podem se complementar e somar. A dança... eu tenho algumas experiências com dança, não são tão intensas quanto as com teatro ou com *show*, e eu acho que ela fica no híbrido, entre um e outro, porque na dança eu não preciso ter a obrigação de iluminar a cara de um dançarino, porque não tem um texto a ser dito, mas um corpo a ser iluminado, então, tem uma variação de ângulos que passeia entre um e outro. Nos *shows*, por exemplo, eu tenho usado muito as laterais do palco para poder mostrar a performance do músico tocando ali a bateria, então, você tem outro ponto de vista, não é só o foco de frente e foco de contra... essas variações de ângulos eu acho ricas.

Minha experiência com teatro, coincidentemente, em minha trajetória, eu tenho pouquíssimos trabalhos no palco italiano, então o *show* me possibilita dominar essa linguagem, na hora em que vou ali pro palco, eu estudo

ângulo, eu estudo de outras formas de como iluminar, como criar esses ambientes... Eu consigo ver as duas coisas se comunicando, elas não são dois artigos distintos, estão dentro de uma mesma pesquisa, tanto da

SHOW E TEATRO: CONSIGO VER AS DUAS COISAS SE COMUNICANDO, ELAS NÃO SÃO DOIS ARTIGOS DISTINTOS, ESTÃO DENTRO DE UMA MESMA PESQUISA, TANTO DA PESQUISA COM TECNOLOGIA, QUANTO DAQUILO QUE É POSSÍVEL USAR DE OUTRAS FORMAS...

pesquisa com tecnologia, pesquisa das cores, do que é possível usar de outras formas, e aí eu sei o que acontece na hora que eu vou propor isso para uma cena. Acho que é isso...

CIBELE FORJAZ: Como a Alessandra falou, eu realmente não me meto no desenho, mas o roteiro é algo a se fazer, às vezes, conjuntamente... porque eu penso a edição da peça pela luz, eu sou diretora que dirige pensando na edição [da luz] e aí eu tenho uma provocação: o papel do operador como um *ator da luz*... Com a digitalização, a gente garante que a luz não mude. Só que a peça vai mudando... você não faz uma peça e imagina que o certo é que nada mude; pelo contrário, a peça vai mudando e o diretor tem que estar lá o tempo inteiro... você sabe que você tem que ir mudando, senão ela apodrece. E a luz, se você grava e não muda, o que acontece quando a peça muda?

GUILHERME BONFANTI: Uma das coisas que me levou para a formação, foi não encontrar diálogo com os técnicos que eu encontrei pelo caminho quando comecei a desenhar. Pelo fato de o [Teatro da] Vertigem trabalhar em espaços específicos, as montagens, a execução, finalização, manutenção da luz sempre foram uma coisa muito complexa, e eu sempre precisei de parceiros que entendessem o projeto artístico, que dialogassem a partir das composições do projeto e que não fossem meros executores. Então, concordo

totalmente contigo, o operador é parte da equipe, é parte da criação e ele vai fazer a manutenção da peça e, assim como os atores, ele tem autonomia para caminhar junto com a peça. Ontem eu soube que o Tó mudou uma cena no final⁷ quando eu não estava lá e provavelmente o Rafa [Rafael Souza Lopes], que opera, deu um jeito na luz. O Tó fez uma “quebra” numa cena e provavelmente mudou a luz da cena, mas em momento algum eu fiquei preocupado com aquilo. Acho que é parte do trabalho mesmo, você tem que confiar, mas também o operador tem que estar preparado para assumir esse papel, tem que entender o que ele está fazendo, tem que entender o papel dele, entender o universo onde ele está inserido e entender o que é aquele desenho, o que significa uma mudança dentro daquele desenho, qual é a coerência daquela mudança. Então, eu trabalho com autonomia e acho superimportante a autonomia de todo mundo trabalhando junto... como dizia minha mãe, “autonomia com responsabilidade” (risos).

FÁBIO RETTI: Eu acho que, mais do que iluminador, eu sou um operador, eu gosto de operar... Eu afirmo: a gente não tem operador de luz, a gente tem “programadores”, tem pessoas que sabem programar a luz, sabem operar aquele equipamento, mas que não têm a sensibilidade de usar aquele equipamento, exatamente porque não vêm de uma evolução... Quando eu comecei, a gente ainda pegava aque-

las mesas “rabo quente”, que plugava tudo atrás, que tinham seis *dimmers* e um monte de silentoque, e tinha que ter sensibilidade com aquilo...

As produções disputavam operadores bons, eles eram supervalorizados porque eram exatamente a pessoa que tinha sensibilidade. Como é que você tem sensibilidade numa mesa digital? É exatamente essa a questão do operador: como você transfere a sensibilidade de operação para a mesa digital? E a mesa tem esses recursos... a questão é que muito poucas pessoas sabem para que servem...

É EXATAMENTE ESSA A QUESTÃO DO OPERADOR HOJE: COMO VOCÊ TRANSFERE A SENSIBILIDADE DE OPERAÇÃO PARA A MESA DIGITAL? E A MESA TEM ESSES RECURSOS, A QUESTÃO É QUE MUITO POUCAS PESSOAS SABEM PARA QUE SERVEM.

CIBELE FORJAZ: Porque tem que ter sempre essa impressão: “Ah, quem desenha é que é legal”, mas, e todas as outras funções, que têm que ter uma formação cada vez melhor, tanto de montadores como agora operadores de *moving light* – que é uma profissão que não existia –, operadores de luz?... são profissões fundamentais no teatro.

7. Refere-se ao espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, criação do Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, 2012.

GUILHERME BONFANTI: Uma coisa que me preocupa muito é o que a gente vai deixando de rastros do que a gente faz... por exemplo, tudo isso que o Fábio falou, o quanto tudo isso está escrito, está colocado para ser acessado pelas outras pessoas, para saberem que ele tem essa pesquisa, que ele tem esse tipo de trabalho... o que a Alessandra tem... eu acho que é uma coisa com a qual a gente precisa se preocupar, mais do que ficar clamando por espaço, é a gente ir deixando rastros do que a gente faz, eu acho que é algo fundamental... Mas, isso acho que vai ficar para uma próxima vez...

PRIMEIRA FILA



Arte-Cidade-Cultura e as práticas do Teatro da Vertigem

Ana Maria Rebouças

A relação entre a cidade e seus cidadãos tem longa história. Na Grécia Antiga, ela era prevista na própria configuração da cidade-Estado, com a ágora funcionando como praça pública na qual as discussões coletivas eram travadas. Nessas comunidades – obviamente sem meios de comunicação de massa e com uma ativa vida local –, a repercussão dos acontecimentos impressionava muito a cidade, balizando as relações sociais e imprimindo marcas na geografia e na história do lugar. Ao longo do processo histórico, as especificidades dos lugares foram sendo continuamente remodeladas, principalmente em função de novos paradigmas econômicos.

Nas três últimas décadas, no entanto, transformações radicais ocorrem no mundo, reconfigurando a geografia dos lugares e as relações humanas que neles se estabelecem. No plano vertical, surgem novas redes de poder dentro de uma ordem mundial globalizada e informatizada, permitindo que as forças do mercado reestruturem os territórios e transformem seus ambientes. No plano horizontal, correntes migratórias formam verdadeiros enclaves dentro desse mesmo território, e se organizam no local segundo uma lógica global que cria zonas de conflito, de exploração de mão de obra e de exclusão. Essa tendência ao apagamento das características locais é reforçada pela espetacularização da sociedade e das cidades contemporâneas, conforme já notavam os situacionistas¹ em meados do século XX.

1. Sobre a Internacional Situacionista e suas propostas de criação de situações, ver o livro organizado por Paola Berenstein Jacques, *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*,

Nesse contexto, o desejável vínculo entre as pessoas tende a se enfraquecer e suas experiências cotidianas não geram relações sociais estáveis nem pertencimento ao local. O que une os habitantes de uma metrópole como São Paulo? Os programas e os anúncios publicitários veiculados pela mídia? Os valores da sociedade de consumo, que perpassam as questões locais, mas não as apagam? As correntes religiosas que muitas vezes tomam o aspecto de seitas? Como valorizar o local frente a essa tendência global?

Projetos artísticos respondem a esse contexto desenvolvendo propostas que envolvem os ambientes, numa tentativa de reestruturar experiências humanas, intervir em uma situação existente ou simplesmente valorizar aspectos e características locais². Segundo André Carreira,

Trabalhar com a noção do urbano não como mero projeto, mas sim como ambiente, implica uma percepção que observa os movimentos e deslocamentos da cultura e dos comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade. Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária. O ambiente se modula com uma durabilidade relativa, pois sua dinâmica interna sempre conduz a novas conformações.³

Intervenções em ambientes públicos começam a se desenvolver com as vanguardas artísticas – principalmente com os surrealistas – nas primeiras décadas do século XX e de forma mais sistemática com as práticas situacionistas iniciadas nos anos 1950. Já no final da década seguinte, surgem outras propostas de intervenção no espaço, entre elas criações *site specific*, ou específicas ao lugar, que, de acordo com a curadora Miwon Kwon, tiveram origem na arte minimalista, que se contrapunha à autonomia da arte modernista. De lá para cá, buscando aproximação com a realidade e

Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. Nele são reunidos diversos textos de seus membros. O livro mais conhecido da Internacional Situacionista é de autoria de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

2. Quer em intervenções públicas *in situ*, quer como tema de produções levadas ao teatro e outros meios (cinema, televisão, rádio etc.), os lugares estão cada vez mais recebendo atenção da produção artística – seja esse lugar uma cidade, um bairro, uma instituição ou um logradouro público. Pina Bausch, em seus últimos espetáculos de dança-teatro, e Woody Allen, em suas produções cinematográficas mais recentes, encontraram nas especificidades do lugar o tema de suas criações.

3. André Carreira, Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade, in: Evelyn Furquim, Werneck Lima (org.), *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 67.

também entre arte e vida, a arte *site specific*, não mais atrelada ao minimalismo, vem se desenvolvendo em função de locais determinados, levando em consideração suas especificidades: arquitetura, escala, dinâmicas sociais, relações de poder etc.

No Brasil, as primeiras manifestações de uma arte que explora o espaço e a interação com o público – aproximando arte e vida – se deram nos anos 1930, com as experiências precursoras de Flávio de Carvalho, e nos anos 1960, com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meirelles, entre outros. Mas é no final dos anos 1970 que vários grupos ligados ao teatro, à performance e às artes visuais, como o 3Nósg e o Viajou Sem Passaporte, procuram um diálogo mais efetivo com a cidade e suas

comunidades. Se a década de 1980 viu uma retração nesse tipo de atuação, nos anos 1990 observam-se manifestações de coletivos artísticos ganhando amplitude e diversidade nas ruas. Essa prática participativa, genericamente chamada de arte pública, promove eventos que pretendem interferir no cotidiano e na percepção das pessoas, podendo assumir diversas formas: instalação, intervenção, ocupação, trabalhos *site specific*, vivências, encontros, entre outras modalidades de arte relacional.

É NO FINAL DOS ANOS 1970 QUE VÁRIOS GRUPOS LIGADOS AO TEATRO, À PERFORMANCE E ÀS ARTES VISUAIS PROCURAM UM DIÁLOGO MAIS EFETIVO COM A CIDADE E SUAS COMUNIDADES.

PRIMEIRA FILA

Roberto Áudio em *Bom Retiro 958 metros*.
Foto de Flávio Portela





Luciana Schwinden em *Bom Retiro 958 metros*. Foto de Flávio Portela

Na trajetória do Teatro da Vertigem, diferentes propostas de criação envolvem espaços simbólicos da cidade, resultando no que se convencionou chamar de “espetáculo apresentado em espaço não convencional”. Porém, essa designação redutora ofusca as peculiaridades e a interdisciplinaridade da pesquisa do grupo.

Um dado que importa ressaltar aqui é o efeito causado pelas intervenções do grupo nas instituições sociais. Isso se explicitou na reação de setores da sociedade (e não somente dos espectadores) a vários espetáculos do grupo. Em *Paraíso perdido* (1992), manifestações públicas de católicos conservadores causaram polêmica durante toda a temporada na igreja Santa Ifigênia. Em *Apocalipse 1,11* (2000), a realização de oficinas com detentos interveio na dinâmica do sistema carcerário, desestabilizando o conceito e o comportamento da sociedade com relação aos presidiários. Em *BR-3* (2006), a polêmica foi causada pelo risco à saúde pública que o uso do rio Tietê implicava. Dessa forma, o impacto provocado pelos projetos do grupo é

afeito aos suscitados pelas intervenções urbanas, problematizando práticas e comportamentos institucionalizados.

No caso de *Apocalypse 1,11*, a referência a um acontecimento real funciona como índice dos tempos e já prenuncia uma predisposição do grupo a conectar dados a categorias específicas de lugar (o título se refere ao capítulo 1º, versículo 11, da Bíblia, mas também ao número de presos assassinados durante a invasão do Presídio do Carandiru pela Polícia Militar, em 1992). Em *BR-3*, conforme *release* do projeto no *site* do Teatro da Vertigem⁴, o grupo “se

aprofunda na descoberta da identidade e do caráter nacional iniciado com *Apocalypse 1,11*” e empreende uma pesquisa teórico-prática que incluiu a análise de textos sobre a

O IMPACTO PROVOCADO PELOS PROJETOS DO GRUPO É AFEITO AOS SUSCITADOS PELAS INTERVENÇÕES URBANAS, PROBLEMATIZANDO PRÁTICAS E COMPORTAMENTOS INSTITUCIONALIZADOS.

formação histórica, social e geográfica do Brasil, além de uma pesquisa de campo que compreendeu um percurso por três diferentes *brasis*: Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital, situada no centro do país) e Brasileia (cidade no extremo do Acre). Esse espetáculo, que conecta três locais à luz de uma tradição discursiva em torno da problemática centro-periferia, já aponta para uma aproximação com práticas *site-oriented*, ou orientadas para o *site*, conforme detecta a curadora Miwon Kwon em trabalhos recentes de artistas visuais internacionais⁵.

Se em *Paraíso perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalypse 1,11* as criações remetem a heterotopias, tal como define Foucault⁶, representadas pela igreja, pelo hospital e pelo presídio, podendo ser encenadas (como de fato foram) em outras igrejas, hospitais e presídios, em *Bom Retiro 958* a referência ao lugar é explícita, com a ocupação, a pesquisa e a intervenção nesse ambiente, re-

4. Para mais informações sobre esta e outras produções do Teatro da Vertigem, ver o *site* <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>.

5. Segundo Miwon Kwon, curadora e professora do Departamento de História da Arte na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), as formas de arte *site-oriented* hoje estão se tornando cada vez mais desapegadas das condições físicas do *site* e subordinando-se a um “*site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural”. Ver Miwon Kwon, *One place after another: notes on site specificity*, in: revista *October* 80, Spring, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778809>. É possível ler o texto traduzido para o português por Jorge Menna Barreto. Disponível em: <http://jorgemennabarreto.blogspot.com.br/2009/10/um-lugar-apos-o-outro-miwon-kwon.html>.

6. Com esse termo, que se opõe à utopia, Foucault se refere a lugares reais, mas que estão fora dos lugares socialmente aceitos. No texto *Outros espaços, heterotopias* (1967), Foucault elabora o conceito de heterotopia, nome composto pelas palavras *heteros* (do grego, “diferente”, ligada à ideia de “outro”) e *topos* (do grego “lugar”, “espaço”), ou seja, “outro espaço” ou “o espaço do outro”.

sultando num trabalho *site specific* que cria uma relação com o lugar de tal ordem que só tem sentido se realizado ali.

O processo de criação desse trabalho se apoia em procedimentos e práticas desenvolvidas pela Internacional Situacionista, como a psicogeografia, a deriva e o desvio (*détournement*), e também em sua crítica à sociedade do espetáculo, que transforma toda produção humana – inclusive a arte – em mercadoria. Nessa combinação de *site specificity* com procedimentos

situacionistas, o bairro serviu como base dramática para a criação. As técnicas de apreensão do espaço determinaram o itinerário, traçado por meio de experiências de deriva,

AS MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DE SEUS MORADORES, TRABALHADORES E FREQUENTADORES SÃO TRANSPORTADAS PARA O PRÓPRIO LOCAL, QUE FUNCIONA COMO CENÁRIO REAL.

resultando em corpografias que revelam a interação afetiva entre os corpos e a geografia. As memórias e experiências de seus moradores, trabalhadores e frequentadores, às vezes ingênuas e banais como parece ser a vida cotidiana nesse contexto, são transportadas para o próprio local, que funciona como cenário real. As intervenções mais críticas, porém bem-humoradas, se dão com os desvios de sentido a partir da subversão de dispositivos locais: placas de trânsito, sinalizações, placas de lojas e faixas promocionais.

A maquinaria levada por uma logística criativa em carroças, e distribuída entre os técnicos de som e luz ao longo do percurso, cria uma paisagem sonora e visual que transforma as ruas do Bom Retiro em um local assombrado, e ao

À ESQUERDA Mawusi Tulani em *Bom Retiro 958 metros*. Foto de Nelson Kao

À DIREITA Sofia Boito em *Bom Retiro 958 metros*. Foto de Flávio Portella





PRIMEIRA FILA

Raquel Morales em *Bom Retiro* 958 metros.
Foto de Flávio Portela

mesmo tempo mágico e surpreendente. A projeção de imagens sobre edifícios, a pichação nas ruas, os sons gravados e entrecidos com as falas amplificadas dos atores, os odores desagradáveis, entre outros recursos espacializam o texto. Por sua vez, o uso de aparelhos tecnológicos conecta o espaço intertextualmente com instalações que nos estimulam a apreender a cena e os arredores experimentando diversos ângulos e sensações. Tudo contribui para conferir características híbridas ao trabalho, desmanchando a progressão dramática e a temporalidade ficcional para enfatizar a teatralidade e a espacialidade.

O espetáculo nos propõe uma incursão noturna nesse bairro que, ao cair da noite, se abandona aos excluídos. Nessa hora, as contradições que se ocultam durante o dia surgem como aparições fantasmagóricas: bolivianos em regime de trabalho forçado, cracômanos que invadem as ruas e os edifícios abandonados, manequins perfeitas vindas da Coreia, personagens perdidos à procura de um “vestido vermelho” ou de uma rua com lojas de vestidos de noiva que não existe.

Vislumbramos a dinâmica produtiva que tem alterado o ritmo de trabalho do bairro, tensionando o conflito entre o global e o local. “Personagens de bastidor”, em horários fora do expediente comercial, entregam as mercadorias nas lojas do shopping e se entregam às manequins da vitrine que ganham vida e história amorosa. Depois, coletam as sobras e o material descartado (inclusive as manequins), mostrando o acúmulo de lixo produzido, em escala insustentável, por uma grande engrenagem consumista que tende a tornar as relações humanas também descartáveis – e insustentáveis.



Cena de *Bom Retiro* 958 metros.
Foto de Nelson Kao

Na cena inicial e na final, intermediadas pelo percurso na rua, dois locais são contrapostos: o shopping center e o edifício teatral. No shopping, o público é testemunha tão passiva quanto os personagens que se mostram submetidos à lógica do capitalismo tardio. Na cena que ocorre no teatro, ao contrário, somos deslocados da plateia para o palco, onde é pressuposto “atuar” sobre a cena que testemunhamos no shopping. Ela nos é lembrada pelas costureiras bolivianas que, da plateia, encenam suas rotinas noite adentro, “amarradas” à máquina de costura: o mundo gira, precisa continuar girando.

Por fim, o local é evacuado e somos expulsos com o despejo de água no chão, que lava o ambiente. Na rua, deparamos com uma caçamba encostada ao meio-fio entulhada de manequins “vivas” e estragadas, a caminho do descarte. Um judeu retira a faixa de “Passa-se o ponto” do antigo Teatro TAIB

(Teatro de Arte Israelita Brasileiro), hoje desativado e em ruínas. Nesse gesto de indignação, revela o desejo de revalorizar a história e a memória do bairro, conhecido por acolher imigrantes de diversas origens: italianos, judeus, gregos, árabes e, mais recentemente, coreanos e bolivianos.

Voltando ao início deste texto, pergunto-me sobre a possibilidade de se trabalhar com a geografia de um lugar que guarda memórias, afetos e desa-fetos de uma comunidade flutuante. E, também, questiono se essa geografia afetiva pode ser reconhecida por um público mais amplo. A experiência pessoal do lugar pode se articular com a coletiva em vivências conjuntas como a que propõe o projeto *Bom Retiro* 958?

Ao mapear diversas territorialidades que se formam, se cruzam, coabitam e entram em contato nesse bairro, o espetáculo promove o reconhecimento da “comunidade” na conformação da paisagem local, mas não a identifica-ção do público. Os frequentadores do lugar – consumidores, comerciantes, vendedores, moradores, prestadores de serviço e trabalhadores escraviza-dos – são os personagens principais desse processo, que dão sentido a esse

local (que, no entanto, parece não dar sentido à existência). Trata-se, ao mesmo tempo, de uma criação poética que transcende o retrato realista, procurando revelar as rela-

TRATA-SE DE UMA CRIAÇÃO POÉTICA QUE TRANSCENDE O RETRATO REALISTA, PROCURANDO REVELAR AS RELAÇÕES HUMANAS EM UM DADO AMBIENTE.

ções humanas em um dado ambiente que se configura a partir de subjetivi-dades, formadas em um contexto histórico específico. Ao sermos deslocados do shopping para o centro do palco de um teatro desativado, também nós, vivenciadores⁷ dessa história, somos chamados a agir. Assim, nosso ponto de vista é deslocado – de testemunhas passivas para potenciais atores – e vemos a cena sob outro ângulo, numa relação invertida entre palco e plateia.

Reativa-se assim o encontro da cidade com seus cidadãos, numa ação micropolítica que intervém na realidade local e torna públicos os conflitos latentes, chamando a atenção, com arte, para a cultura local. A cidade, en-tão, para além da área delimitada da ágora, torna-se, ela própria, cenário de um jogo lúdico e passível de apropriação democrática.

ANA MARIA REBOUÇAS é pesquisadora de teatro, com mestrado sobre dramaturgia brasileira contemporânea; curadora interdisciplinar do Centro Cultural São Paulo, responsável pelo projeto “Zona de Risco: experimentações inéditas em formatos originais” (2009-2011); foi integrante da equipe de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

7. Ao invés dos termos “público” ou “espectador”, utilizo o termo “vivenciador”, como sugere-m os situacionistas.

ENSAIO GERAL



SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco: uma experiência libertária

Ivam Cabral

Ninguém liberta ninguém, ninguém se
liberta sozinho:
os homens se libertam em comunhão.¹

PAULO FREIRE

A SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco é uma escola cujo projeto educacional e artístico tem seus fundamentos vinculados à concepção de Escola Livre. Essa concepção nos permite aproximar o ideário de liberdade, presente no campo das artes, à profissionalização do artista. Por outro lado, a mesma concepção, muitas vezes, instaura nas instituições escolares a falsa visão de liberdade, na qual se acredita que todo indivíduo é livre para fazer o que lhe der vontade, mesmo que isso se sobreponha à ideia de coletividade ou à condição de ser social.

Na SP Escola de Teatro, o termo Escola Livre traz uma série de implicações. A primeira delas está relacionada às regulamentações do sistema educacional brasileiro. Em geral, a organização desse sistema educacional está a cargo de órgãos governamentais, ligados ao Ministério e à Secretaria

1. Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 29.

de Educação. Esses órgãos não só regulamentam todo o processo de ensino do país, como também definem o perfil dos profissionais da Educação. No caso da nossa escola, esse modelo inviabilizaria uma série de ações artísticas e pedagógicas que compõem o processo de formação dos aprendizes. Por exemplo, seria impossível a presença de artistas na Escola como formadores, sem que esses não tivessem cursado uma licenciatura na área teatral, mesmo diante de trajetórias profissionais reconhecidas e relevantes para o teatro. Outra implicação seria o engessamento da matriz curricular da Escola. Ou seja, diante das determinações dos órgãos governamentais ligados à Educação, não seria possível compor e reconstruir a matriz curricular da Escola, a cada módulo de ensino, com base na realidade do trabalho desenvolvido na sala de aula e nas necessidades dos cursos. Tudo deveria passar primeiro pela égide da Lei de Diretrizes e Bases da Educação brasileira.

Assim sendo, sob a denominação de Escola Livre, passamos a assumir integralmente as responsabilidades pelas nossas escolhas e pela organização curricular. A Escola e os envolvidos nas propostas pedagógicas tornam-se livres para reconduzir o trabalho pedagógico de acordo com as necessidades da instituição e, por conseguinte, do coletivo. Isso nos oportuniza a elaboração de um sistema vivo, dinâmico e mais próximo dos envolvidos no processo de aprendizagem. Porém, outros desafios surgem. Esses desafios estão voltados ao desenvolvimento das responsabilidades e do profundo senso de

A ESCOLA ENFATIZA PROCESSOS DIALÓGICOS, EM QUE OS APRENDIZES APRENDEM E SE DESENVOLVEM NA DIFERENÇA, NO RESPEITO E NA RELAÇÃO COM O COLETIVO.

comprometimento que o aprendiz deverá ter frente ao conhecimento e às proposições da Escola.

O aprendiz precisará estar atento aos espaços de trocas e de diálogos

oferecidos pela instituição. A presença do aprendiz, bem como o seu processo de formação, não está resumida e nem tampouco garantida pela assinatura nas listas de frequência da Escola. É necessário que ele se desloque, constantemente, do seu estado de direito individual e assuma o papel de propositor, levando-se sempre em consideração o coletivo.

Nesse sentido, a Escola enfatiza processos dialógicos, em que os aprendizes aprendem e se desenvolvem na diferença, no respeito e na relação com o coletivo com o qual estão comprometidos. Isso significa que é na comunhão com o outro, na hibridez entre teoria e prática, nas possibilidades de porosidade entre as artes e as tecnologias que o aprendiz encontrará o campo propício à formação artística e profissional.

A origem da Escola está fundada na ação coletiva de diversos profissionais das artes cênicas. Durante o período em que pensávamos no modelo pedagógico que adotariamos, visitamos escolas de teatro Brasil afora,

além de uma na Bolívia e algumas na Alemanha. Criamos, então, um projeto que é *mix* de tudo o que vimos. Mas pensamos numa instituição que trouxesse um modelo em que a pluralidade de vozes – tanto dos artistas convidados, como dos aprendizes – dariam o tom ao ensino. Isso sem perder de vista a necessidade de qualificação de trabalhadores nas áreas de sonoplastia, iluminação, técnicas de palco, cenografia, cenotecnia e figurino, entre outras.

Como várias dessas profissões não são registradas no Ministério do Trabalho como categoria, adotamos o sistema de Escola Livre, um modelo de ensino que exige disciplina, vigor e rigor por parte dos aprendizes, para que se consiga atingir a meta de formação com excelência. Essa proposta é construída por meio de diálogos intensos e contínuos, em que pesquisas e investigações, nos diversos campos das Artes Cênicas, estão sempre presentes.

O projeto da instituição abarca a noção de conhecimento sistêmico, um modelo pedagógico que, mais do que puramente treinar um aprendiz, educando-o no desempenho de suas destrezas, cria oportunidades para que ele investigue, experimente e compreenda a importância do seu engajamento ético no processo coletivo de formação profissional. Esta é a verdadeira vocação da SP Escola de Teatro.

Dentro dessas perspectivas, o educador Paulo Freire é um dos inspiradores do projeto educacional da SP Escola de Teatro, apontando: “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”².

Além das teorias de Freire, o projeto da instituição foi estruturado também com base em outros dois pensadores: o geógrafo Milton Santos e o físico e ambientalista Fritjof Capra.

De Milton Santos, um dos maiores intelectuais do Brasil, buscamos o conceito de território e sua aplicação no processo teatral. Para ele, o território “não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas.”³

No livro *Pobreza urbana*, Santos prega que não existe cidadania em um mundo apartado. Diz que é preciso construir a cidadania e isso implica um sentimento de compaixão e de união para um bem comum. Para ele, “nas condições atuais, o cidadão do lugar pretende instalar-se também como

2. Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*, São Paulo, Paz e Terra, 2011, p. 25.

3. Milton Santos, *Por uma outra globalização*, Rio de Janeiro, Record, 2010, p. 96.



ACIMA Aprendizes durante atividade, 2º Território Cultural, SP Escola de Teatro, 2010. Foto de Bob Sousa.

À DIREITA Ensaio do espetáculo *Baguá, o Pai Desconhecido de uma Nação*, SP Escola de Teatro, 2010. Foto Arquivo SP Escola de Teatro.



cidadão do mundo. A verdade, porém, é que o ‘mundo’ não tem como regular os lugares”⁴.

Já do físico e ambientalista suíço Fritjof Capra, autor de livros como *O Tao da física*, *O ponto de mutação*, *A teia da vida*, *As conexões ocultas*, fomos buscar as noções de que num sistema vivo e comunitário há relações de interdependência entre seus componentes, portanto, deve haver cooperação generalizada, reciclagem da matéria, tendendo sempre ao equilíbrio. Porque “os sistemas são totalidades integradas, cujas propriedades não podem ser reduzidas às de unidades menores. Em vez de se concentrar nos elementos ou substâncias básicas, a abordagem sistêmica enfatiza princípios básicos de organização”⁵.

Aglutinando teorias desses três mestres, chegou-se à conclusão de que os cursos regulares da SP Escola de Teatro deveriam ser estruturados em módulos, unidades de formação que visam investigar, refletir e possibilitar aos aprendizes a conquista de um processo de “saber-fazer”, apoiado na prática, que resulta no “saber-ser”, que vem amparado pela formação teórica.

Os sujeitos envolvidos na ação, formadores e aprendizes, apesar das diferenças, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Partimos da premissa de que não há docência sem discência: ambas se explicam e se complementam. Afinal, “ensinar inexiste sem aprender e vice-versa”⁶.

O sistema pedagógico modular, que busca quebrar a ideia de ensino acumulativo, utiliza-se da prática como base do processo formativo e está

4. *Ibid.*, p. 113.

5. Fritjof Capra, *O ponto de mutação*, São Paulo, Cultrix, 2006, p. 260.

6. Paulo Freire, *op. cit.*, p. 25.



voltado às áreas técnicas, dialogando com a realidade de trabalho dos profissionais do teatro. A Escola entende que o conhecimento não se dá por meio de mecanismos de acumulação, mas de expansão, desdobramento natural de janelas do fazer artístico.

A compreensão global do artista e do ser humano cria uma dinâmica de mão dupla entre o formador e o aprendiz. Confluem aptidões, autobiografias e visões de mundo em prol de uma formação contínua e polar. Para Capra, “na visão sistêmica, compreendemos que os próprios objetos são redes de relações embutidas em redes maiores”⁷. O esforço é pelo intercâmbio de saberes teóricos, formais e sensibilizadores na esteira das histórias pessoal e coletiva e passa ao largo do regime de subordinação, herança das pedagogias tradicionais.

Apresentação musical durante festa junina, SP Escola de Teatro, 2012. Foto Arquivo SP Escola de Teatro.

7. Fritjof Capra, *A teia da vida*, São Paulo, Cultrix, 2006, p. 47.



Aprendizes no curso de Cenografia e Figurino, SP Escola de Teatro, 2010. Foto Arquivo SP Escola de Teatro.

“A simbiose formador-aprendiz, no entanto, jamais anula seus papéis nessa relação. Que fique claro que a ideia de não hierarquia refere-se especificamente aos conteúdos programáticos e não à relação entre um e outro”, diz o texto do Projeto Pedagógico da SP Escola de Teatro. O conhecimento avança na escala dos trabalhos prático e reflexivo, concomitante ao ritmo conjugado por aprendizes e formadores, ressaltando-se sempre a criticidade e o respeito mútuo.

Na SP Escola de Teatro, a mudança de “disciplinas” para “componentes” não é apenas semântica. Representa um comprometimento com outra forma de educar, na qual o conhecimento é construído junto ao aprendiz, de modo integrado e articulado, sem estar condicionado ao acúmulo temporal de conhecimentos. Isso não exclui, de modo algum, o rigor que esperamos dos aprendizes e sua capacidade de vivenciar com responsabilidade, comprometimento, diálogo, solidariedade e cidadania as mais de 2 mil horas de aula oferecidas em cada um dos nossos cursos, divididas entre os quatro módulos.

AS ORIGENS DA ESCOLA LIVRE NO SISTEMA EDUCACIONAL

No início do século XX, o nome de Escola Livre teve destaque por Rudolf Steiner (1861-1925). Steiner criou um sistema de pedagogia no qual

a educação deveria ser integral, contribuindo para que um indivíduo se desenvolvesse de forma harmônica, por meio da intuição, da imaginação e do intelecto. O grande propósito era contribuir para a formação de seres humanos livres, capazes de imprimirem um norte às suas vidas.

A proposta do pensador ficou conhecida como Pedagogia Waldorf. Em 1919, durante o caos da Europa central, devastada pela Primeira Guerra Mundial, o pensador austríaco foi chamado para uma série de palestras aos funcionários oprimidos da fábrica de cigarros Waldorf-Astoria. Os trabalhadores acabaram convidando Rudolf Steiner a conduzir uma escola na qual seria oferecido ensino para os filhos dos trabalhadores da empresa.

A Escola Waldorf, como foi batizada, não tinha objetivos lucrativos. Deveria formar pessoas livres e dispostas a filosofar sobre suas vidas,

sendo que a pedagogia utilizada se caracterizava por abordar a questão escolar diante de uma perspectiva baseada na liberdade e igualdade, eliminando as relações autoritárias presentes no modelo educacional tradicional. Estava criada a Die Freie Waldorfschule (a Escola Waldorf Livre), sistema que mais tarde foi replicado em mais de quinhentas instituições de todo o mundo, e em cerca de cinquenta no Brasil.

Nessa escola, originou-se uma metodologia sem avaliação de desempenho, sem repetições de ano e que respeitava a individualidade e as idiosincrasias de cada um dos alunos. Estes deveriam ter aulas de arte em seu currículo, trabalhos manuais diversos, para que fossem valorizadas as experiências sensoriais de cada um deles. Sem contar o contato com a natureza, uma das premissas da escola.

Enquanto essa experiência era implantada na Áustria, nascia, na Inglaterra, a Escola Democrática. Foi fundada, em 1921, pelo escocês A.S. Neill, e funciona até hoje. Não possui a obrigatoriedade de atender aos padrões das escolas convencionais e tornou-se modelo no mundo todo.

Neill graduou-se em inglês e se tornou jornalista, até ser convidado a dirigir uma pequena escola em Gretna Green, onde começou a pensar sobre formular uma educação libertária, transformando uma escola rígida num *playground*, como ele próprio gostava de dizer. Segundo Neill, nessa escola, os alunos cantavam enquanto faziam gráficos, liam saboreando quitutes que eles mesmos haviam feito, brincavam em busca de recantos artísticos. Em 1917, Neill visitou a Little Commonwealth de Homer Lane, uma comunidade para adolescentes delinquentes, tomando conhecimento desse espaço harmonioso, no qual imperava o autogoverno.

A ESCOLA WALDORF LIVRE DESENVOLVEU UMA METODOLOGIA SEM AVALIAÇÃO DE DESEMPENHO, SEM REPETIÇÕES DE ANO E QUE RESPEITAVA A INDIVIDUALIDADE E AS IDIOSSINCRASIAS DE CADA UM DOS ALUNOS.

Nos Estados Unidos também surgiram várias escolas livres, ainda na década de 1920, sob o modelo criado por Steiner e Neill. Os exemplos mais famosos são a Sudbury Valley School, a Play Mountain Place, a Circle School e a Albany Free School. Na Austrália, o exemplo mais conhecido é o da Currambena Primary School.

Essas escolas passaram a existir também no Canadá, na Dinamarca, na Alemanha, na Finlândia, em Israel, no Japão, na Nova Zelândia, na Rússia, na Holanda, na Inglaterra e no Brasil, país no qual um dos exemplos é a nossa SP Escola de Teatro, que, em dois anos de funcionamento, já

A SP ESCOLA DE TEATRO JÁ CONSEGUIU ENCONTRAR UM ESTILO DE ENSINO SÉRIO E SÓLIDO, QUE CULMINA NUMA EDUCAÇÃO HUMANÍSTICA, SEM A RIGIDEZ E A SEVERIDADE DA ESCOLA TRADICIONAL.

conseguiu encontrar um estilo de ensino sério e sólido, que culmina numa educação humanística, sem a rigidez e a severidade da escola tradicional, uma instituição na qual se

leva o aprendiz a perceber suas qualidades de criatividade, autoconsciência e capacidade para manter a própria identidade. Como diria Milton Santos, “o homem, cada homem, é afinal definido pela soma dos possíveis que lhe cabem, mas também pela soma dos seus impossíveis”⁸.

Outro exemplo deste modelo bem-sucedido por aqui no Brasil é a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, criada na década de 1930, e famosa por promover conferências públicas e intercâmbio com instituições estrangeiras, preparando seus alunos para atuarem na vida social do país.

No Brasil há ainda o modelo adotado pela Escola Livre de Música da Unicamp (ELM), ligada ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) de Campinas (SP). Com cursos destinados a iniciantes e a músicos já experientes, a escola busca trabalhar ritmos brasileiros de maneira teórica e prática. A ideia nasceu em 1987 com a Banda Comunitária da Unicamp e foi reestruturada em 1991, por meio de uma banda-escola, que promovia, à época, atividades comunitárias e educação musical.

Na área de teatro, há diversos exemplos de escolas livres. Um dos mais famosos é focado apenas em formar atores. Trata-se da École Florent, fundada há 45 anos por François Florent, em Paris. Por lá já passaram nomes como Isabelle Adjani, Yvan Attal, Daniel Auteuil, Guillaume Canet, Isabelle Carré, Gad Elmaleh, Denis Podalydès, Audrey Tautou e Jacques Weber. O lema da instituição é o seguinte: “Não há métodos, apenas experimentações baseadas num programa”. O fio condutor das aulas é livre e estimula o aprendiz a

8. Milton Santos, *op. cit.*, p. 129.



ENSAIO GERAL



EM CIMA Funcionários, formadores e coordenadores reunidos na sede Roosevelt, 2012. Foto Arquivo SP Escola de Teatro.
EMBAIXO Pescaria de Galharufas, Território Cultural do Dia Mundial do Teatro, 2010. Foto de Bob Sousa

refletir sobre sua profissão, a encontrar o caminho de seu percurso pessoal, por meio de uma pedagogia criada pelo próprio Florent, que inclui a leitura de textos, o imaginário e a voz.

Na capital francesa, há um outro exemplo que se tornou célebre. Trata-se da École Lecoq, criada nos anos 1980, pelo ator Jacques Lecoq. Ele também desenvolveu um método original de ensino, convidando profissionais do mundo todo a ministrar aulas e palestras em sua escola.

A instituição é direcionada àqueles que querem entrar no mercado de trabalho do teatro, aprofundando suas qualidades como dramaturgo, cenarista e ator. O grande lema da escola é o improviso. O sistema pedagógico é baseado em Waldorf e as trocas de experiência professor-aluno e aluno-aluno são incentivadas nos dois anos de duração do curso. Como o local recebe, hoje, gente de mais de trinta países, a diversidade é garantida. A metodologia dessa escola livre parte do pressuposto de que o professor minimiza situações inibidoras de certo/errado. Assim, há uma serenidade no



Visita de aprendizes de Técnicas de Palco
ao Teatro Municipal, 2010. Foto Arquivo
SP Escola de Teatro.

aprendizado. Isso faz com que sejam criados laços humanos entre aprendizes, professores, colaboradores, ajudantes e funcionários em geral.

Outro exemplo na área de teatro é a Escola Livre de Teatro (ELT) que, idealizada por Celso Frateschi em 1990, surgiu com a meta de oferecer para a comunidade o embasamento e os instrumentos necessários para se fazer teatro. Para estruturar e dirigir o projeto foi convidada a pesquisadora e diretora de teatro Maria Thais Lima Santos que, em pouco tempo e intensa atividade, formulou a proposta da Escola Livre de Teatro.

A maioria das escolas livres contemporâneas são estruturadas assim. Mais recentemente, elas também lançaram um olhar para as teorias do educador brasileiro Paulo Freire, pregando que quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender

...e foi *aprendendo* socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos mulheres e homens perceberam que era possível – depois, preciso – trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar. Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender. Não temo dizer

que inexistia validade do ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz de recriar ou de refazer o ensinado, em que o ensinado que não foi apreendido não pode ser realmente aprendido pelo aprendiz.⁹

É o que diz o educador em uma de suas obras mais importantes, *Pedagogia da autonomia*.

Freire observa que o ato de ensinar exige rigorosidade metódica. “Uma das tarefas primordiais do educador é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se ‘aproximar’ dos objetos cognoscíveis (...). E essas condições implicam ou exigem a presença de educadores e de educandos criadores, instigadores, inquietos, rigorosamente curiosos, humildes e persistentes”¹⁰, continua o teórico. O pensador ainda afirma que o papel do educador é fazer com que o educando seja desafiado. Diz também que não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Para isso, é necessário que o educando esteja intrinsecamente consciente de seu compromisso com a instituição de ensino na qual está inserido. Por fim, observa que ensinar exige alegria, esperança e envolvimento do aluno, pois, só assim é que se atinge a política, a moral, a gnosiológica. “A esperança de professor e alunos juntos poder aprender, ensinar, inquietar-se, produzir e, juntos, igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria.”¹¹

IVAM CABRAL é dramaturgo, diretor e ator; fundador da companhia Teatro Os Satyros e diretor executivo da SP Escola de Teatro

9. Paulo Freire, *op. cit.*, pp. 25-26.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. *Ibid.*, p. 70.

Por uma arte do espectador

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Setores educativos de museus, projetos de ação cultural, ações educativas em escolas com frequência se valem da noção de mediação como eixo em torno do qual transitam seus objetivos. Diretamente vinculado à perspectiva de uma política cultural, o conceito de mediação diz respeito a ações deliberadas tendo em vista intermediar a relação entre o indivíduo e a obra artística.

No caso das artes da cena, operações visando a essa meta costumam ser nomeadas “formação do espectador”, “escola do espectador” ou “formação de público”. A variação entre *espectador* e *público* acentua diferentes ênfases: o aspecto subjetivo da relação entre o indivíduo e a obra por um lado, ou ações tendo em vista o conjunto dos fruidores e a expectativa da sua ampliação quantitativa, por outro. Assim, temos assistido à multiplicação de processos de mediação em torno de acontecimentos cênicos envolvendo teatro, dança, performance e modalidades híbridas entre esses campos, cuja intenção é contribuir para a ampliação de perspectivas de leitura por parte do espectador.

Dentro desse quadro, múltiplos caminhos vêm sendo propostos pelos profissionais dedicados à tarefa da mediação: preparar a recepção, explorar *a posteriori* aquilo que a cena revelou, ou uma combinação entre ambos. Leituras, palestras, trabalho a partir de dossiês pedagógicos reunindo textos que iluminam de diferentes maneiras o acontecimento artístico costumam compor as ações que precedem o contato com a cena propriamente dita. Fortes traços de cunho didático não raro se fazem presentes nesses casos;

considera-se que a reunião de informações acerca da obra propicia a multiplicação de referências que permitiriam sua leitura mais detalhada. Por outro lado, em alguns casos, menos frequentes, profissionais da mediação propõem aos espectadores de uma cena recém-assistida experiências lúdicas vinculadas aos aspectos temáticos ou às escolhas formais do acontecimento presenciado. Nessas situações parte-se do pressuposto de que uma apropriação mais intensa do acontecimento cênico seria viabilizada através do jogo, atividade gratuita e coletiva, rica fonte de elaborações metafóricas.

O propósito deste artigo é examinar o pensamento de um filósofo francês contemporâneo, Jacques Rancière, acerca das relações entre o espectador e a obra de arte. Partimos da hipótese de que essa análise poderá iluminar de modo fértil os modos de agir que temos adotado nas ocasiões em que – direta ou indiretamente – assumimos o papel de intermediários entre a criação artística e o público.

Protagonista de um percurso filosófico peculiar, ao longo das últimas décadas Rancière vem procurando desconstruir certezas estabelecidas ao abordar a interseção entre a história, a política, a estética e também a educação. Assim, por exemplo, para o autor a arte carrega em si uma radicalidade específica, que é política por si só.

Nosso diálogo com Jacques Rancière tem como ponto de referência “O espectador emancipado”¹. Nesse artigo, atendendo a uma demanda específica, ele retoma reflexões de caráter político e pedagógico em torno da figura do mestre ignorante, tema de outra obra sua, escrita anos antes², projetando-as agora no âmbito da relação entre o fruidor e a obra de arte.

Em *O mestre ignorante* nosso filósofo relata um episódio vivido por Joseph Jacotot, homem de letras francês exilado na Bélgica no início do século XIX, durante a restauração da monarquia em seu país. Acolhido como professor na Universidade de Louvain, em 1818, ele se vê diante da necessidade de dar aulas de língua francesa a alunos que a ignoram completamente, assim como ele nada conhece do flamengo. O dilema é solucionado quando ele lança mão de uma edição bilíngue do *Telêmaco* de Fénelon em francês e flamengo, solicitando aos estudantes que lessem a obra e seis meses depois manifestassem suas impressões por escrito, em língua francesa. Os textos apresentados pelos estudantes depois do período decorrido eram pertinentes e revelavam domínio da língua, sem que qualquer explicação de ordem gramatical tivesse sido oferecida.

1. Jacques Rancière, O espectador emancipado, *Urdimento*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 15, 2010, pp. 107-122.

2. Jacques Rancière, *O mestre ignorante*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

Os fundamentos da pedagogia tradicional são assim postos em xeque e a confiança na capacidade intelectual de cada ser humano passa a ser enfatizada como o principal postulado da atuação docente. A emancipação do indivíduo constitui ao mesmo tempo o exercício mais importante e o objetivo privilegiado em torno do qual se instauram as relações peculiares que ligam o mestre ignorante e seus discípulos.

Em “O espectador emancipado”, que aqui nos interessa mais de perto, Rancière traz à tona muitos dos princípios centrais de *O mestre ignorante*, examinando-os agora à luz da atitude do espectador diante da obra teatral.

RANCIÈRE VEM PROCURANDO DESCONSTRUIR CERTEZAS ESTABELECIDAS AO ABORDAR A INTERSEÇÃO ENTRE A HISTÓRIA, A POLÍTICA, A ESTÉTICA E TAMBÉM A EDUCAÇÃO.

Para tanto nosso autor procura reconstituir os pressupostos que colocam a questão do espectador no centro das discussões das relações entre arte e política. Se o teatro político

de Brecht apresenta enigmas a serem desvendados pelo espectador, solicitando dele uma distância em relação à representação que permita melhor observá-la, para Artaud essa distância deve ser abolida e a expectativa é a de que o espectador, de posse de toda sua energia vital se envolva plenamente na situação espetacular. Os modelos são eloquentes e permitem situar polos extremos de um vasto *continuum*.

Reconhecemos na posição de Artaud traços da valorização atribuída por Platão à coreia, espécie de comunidade coreográfica composta por espectadores em movimento. E não seria demais lembrar que, séculos mais tarde, um ideal semelhante vai inspirar Jean Jacques Rousseau³ quando, ao ter em vista vincular a existência do teatro e o laxismo moral que critica em seu meio, acaba estabelecendo uma contundente oposição entre a festa e o espetáculo. Dentro dessa ótica ele ressalta as virtudes da primeira, que unificaria e exaltaria a comunidade em que todos são fazedores, reiterando assim o pacto da igualdade entre os cidadãos, em detrimento do segundo que, de acordo com ele, nada mais faria senão instalar uma fratura entre quem atua e os destinatários da representação.

Voltando ao nosso filósofo, Rancière destaca que a cena e a performance teatral em nossos dias se propõem a ensinar aos espectadores meios para que deixem de sê-lo, de modo a se tornarem agentes de uma prática coletiva, a saírem daquilo que é reconhecido como passividade e se transformarem em participantes ativos de um mundo comum. Para o autor, há um paralelo a ser traçado entre os reformadores do teatro e os pedagogos que ele qualifica

3. Jean-Jacques Rousseau, *La lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

como embrutecedores, ou seja, aqueles que partem do princípio de que há desigualdade entre a inteligência de quem ensina e a de quem aprende, o que legitimaria o fato de o mestre precisar fornecer explicações ao aprendiz. Ambos, o homem interessado em reformular o teatro e o pedagogo embrutecedor – oposto ao mestre ignorante –, partilham a convicção de que há um abismo separando duas posições, a de quem sabe e a de quem não sabe.

Podemos vislumbrar aí um primeiro elemento que nos permite refletir criticamente sobre alguns dos pressupostos da mediação tal como ela vem sendo encarada atualmente. Não seria essa mesma convicção da existência de uma insuficiência a ser sanada que estaria na base de muitas práticas de mediação que temos ocasião de observar bem perto de nós? Preparar jovens ou adultos para ler uma obra de arte mediante encontros de caráter expositivo e demonstrações de domínio de uma determinada série de referências por parte de um mediador não seria equivalente a reiterar a existência do abismo que pretensamente se deseja abolir?

Jacques Rancière continua a surpreender o leitor quando questiona a vinculação da figura do espectador a uma condição passiva que seria necessário transformar em atividade. A separação entre a obra e seu fruidor, longe de constituir um obstáculo a ser evitado, é vista como constituinte da relação sobre a qual se detém o autor. Ser espectador “é nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e sabemos, como espectadores que ligam o que veem com o que já viram e relataram, fizeram e sonharam [...] Nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história”⁴.

Para efeito da argumentação do autor, de modo similar ao *Telêmaco* – graças ao qual os estudantes belgas haviam conquistado um novo saber – o acontecimento cênico também pode permitir que o espectador suplante seu quadro de referências atual. A ocorrência mesma da cena em esfera distinta da sua pessoa constitui o elemento externo considerado imprescindível e constitutivo dessa ampliação.

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro pedaço de escrita – estranha a um e ao outro e à qual eles podem se referir para verificar em comum o que o aluno viu, o que ele disse sobre o que viu e o que ele pensa a respeito. O mesmo acontece em relação à performance.

4. Jacques Rancière, O espectador emancipado, *Urdimento*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 15, 2010, p. 118.

Ela não é a transmissão do saber ou do fôlego do artista ao espectador. Ela é essa terceira coisa da qual ninguém é proprietário, em relação à qual ninguém detém o sentido, que se mantém entre eles, descartando qualquer transmissão do idêntico, toda identidade entre causa e efeito.⁵

Assim, a atividade do espectador se manifesta de modo contínuo, pois ele “observa, seleciona, compara, interpreta”. Ao relacionar o que vê a outras cenas já assistidas e a experiências conhecidas em outras circunstâncias de tempo e espaço, pode-se dizer que ele de certo modo reconstrói a cena a partir de seus referenciais. Essa atividade incessante mas nem sempre visível constitui o cerne da arte do espectador.

Há uma noção-chave no texto de Rancière que chama particularmente a atenção, na medida em que permite deslocar a fruição da cena da perspectiva da aquisição intelectual para o âmbito da formulação de correspondências. Trata-se da ideia de tradução.

Ela já se fazia presente na argumentação de *O mestre ignorante*: a distância a ser percorrida pelo aprendiz é o caminho entre aquilo que ele já sabe e aquilo que ainda ignora mas pode aprender, de modo a praticar o que Rancière denomina a arte de traduzir, ou seja, de colocar suas experiências em palavras e de traduzir suas aventuras intelectuais para o uso dos outros, assim como de realizar a operação inversa. Formular, reformular, transmitir são competências que constituem indicadores dessa capacidade ampla e englobante que ele denomina tradução.

Quando se volta para o exame da atitude de quem frui a obra teatral, Rancière questiona o postulado normalmente admitido da essência comunitária do teatro, ressaltando que o que é comum aos espectadores não é, como muitas vezes se aponta, o fato de pertencerem a algum corpo coletivo ou de participarem de algum tipo de interatividade. O elemento comum aos fruidores é o poder detido por cada um de traduzir à sua maneira aquilo que apreende da cena e de “ligar essa tradução à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a qualquer outro, apesar de essa aventura não se parecer com nenhuma outra”⁶.

Nas passagens finais do artigo nosso autor esboça sugestões que permitem vislumbrar caminhos mais mobilizadores para o estabelecimento de vínculos com a obra do que sua mera leitura, de modo a originar uma espécie de metabolização pessoal e intransferível daquilo que suscita o interesse de cada espectador diante de uma dada criação.

5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 20-21.

6. *Ibidem*, p. 23.

De maneira metafórica, é a perspectiva da tradução que permanece em evidência. Rancière reivindica que o espetáculo seja tratado em nível de igualdade com a narração de uma história ou a leitura de um livro, ou seja, a questão central a seu ver é a de que o espectador possa ligar o que sabe ao que ainda não sabe. Uma nova cena da igualdade seria aquela em que performances heterogêneas se traduziriam umas nas outras. Não se trata de reivindicar a imersão do espectador na cena, mas sim de solicitar a ele que formule traduções – e é estimulante imaginar que elas poderiam também se manifestar cenicamente – daquilo que a representação assistida suscitou nele. Descortina-se aqui a perspectiva, sem dúvida fértil, da tessitura de um diálogo entre performances que engendre a fluidez contínua da construção/desconstrução de significados.

Artistas, como pesquisadores, constroem o palco onde a manifestação e o efeito das suas habilidades se tornam dúbios na medida em que eles moldam a história de uma nova aventura em um novo idioma. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores.⁷

Estamos, pois, no terreno da troca de subjetividades, no exercício da transposição que permite estabelecer territórios comuns de apreensão da obra e do mundo. As trocas às quais nos referimos estão portanto a anos-luz do domínio da prescrição. Não se trata de preencher supostos vazios culturais, de promover o pretenso acesso à cultura ou, em suma, de sanar um déficit. Atento à esfera dos “não contados”, dos excluídos ou dominados, Rancière reitera enfaticamente em suas publicações que os pensamentos, gostos e desejos dos indivíduos não estão *a priori* condicionados às posições que eles ocupam na sociedade. A ótica que emerge, portanto, da leitura de seus textos não é a de “salvar” determinados segmentos da população das limitações impostas pelas contingências sociais, mas sim a de engendrar a capacidade inerente a cada ser humano de se emancipar intelectualmente.

NÃO SE TRATA DE REIVINDICAR A IMERSÃO DO ESPECTADOR NA CENA, MAS SIM DE SOLICITAR A ELE QUE FORMULE TRADUÇÕES DAQUILO QUE A REPRESENTAÇÃO ASSISTIDA SUSCITOU NELE.

7. *Idem*, O espectador emancipado, *Urdimento*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 15, 2010, p. 122.

O mergulho nas posições de Rancière nos alerta para os riscos de um didatismo travestido de intenções de formação que, sutil ou abertamente conduza a interpretação de obras de arte de modo tão diretivo que ela acabe tão somente reiterando o pensamento já vigente. É o que tende a ocorrer quando a mediação se estrutura sobre o oferecimento de explicações em torno da criação artística segundo o modelo do embrutecimento desqualificado pelo filósofo.

Se a obra de arte permite colocar em xeque o automatismo das percepções cotidianas, o desafio que se coloca em relação à recepção da cena diz respeito a uma pergunta primordial: o que a representação permitiu experimentar? Quando pretendemos que a dimensão poética seja conquistada na fruição da obra o caminho não parece ser disseminar ou apreender informações, mas sim propor uma abertura à experiência sensível, propiciando ao mesmo tempo a ocasião do estabelecimento de trocas em torno dela.

Uma ideia forte emerge dessas considerações: suscitar no espectador a disponibilidade sensível que lhe permita estar à escuta daquilo que a obra provoca nele pode constituir uma pista digna de ser trilhada.

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO é docente titular na Escola de Comunicações e Artes da USP; atua na formação de licenciados em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado e doutorado no campo da Pedagogia do teatro.

Teatro, cidadania e direitos humanos

Izaías Almada

“O homem sem os artifícios da civilização é um pobre animal...”

SHAKESPEARE – *REI LEAR* – ATO III, CENA IV

Em seu discurso de agradecimento feito em Paris, em 2009, ao receber o título de embaixador do teatro da Unesco, o dramaturgo, encenador e criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, assim se expressou: “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma”.

Com atores dentro e fora dos palcos, o teatro tem na seiva que o nutre íntima relação com a cidadania. O exemplo mais antigo e emblemático dessa afirmação é, talvez, a tragédia *Antígone*, de Sófocles, na qual a protagonista enfrenta o poder do tirano Creonte para dar sepultura ao seu irmão Polinice e é condenada à morte por isso. Pedagogia exemplar para esses nossos dias de Comissões da Verdade e de investigação dos nossos horrores ditatoriais de passado recente.

Sempre foi polêmica a discussão sobre o teatro de intervenção social quando confronta interlocutores que defendem de um lado a “arte pura” com, de outro lado, os que veem a arte como expressão e extensão da política. No Brasil, o fenômeno não será diferente de outros países de grande tradição teatral. Discussão por vezes excessivamente acadêmica ou estéril, o tema costuma, no entanto, se evidenciar nos momentos de radicalizações dos movimentos populares ou de crises econômicas que prenunciam transformações sociais, como a que vivemos nos dias de hoje. São momentos carregados de fortes conotações dramáticas, genuinamente propícias ao fazer teatral.

A relação do homem com a natureza sempre se caracterizou pela harmonia e pelo conflito. O registro dessa dialética antropológica, e creio que poderemos chamá-la assim, é parte significativa da história do próprio homem, de suas conquistas e de suas derrotas.

Desde os primeiros registros conhecidos da presença do homem na Terra pode-se afirmar com alguma precisão que uma das principais características de sua natureza é também a de ser um fabulador, um contador de histórias. Alguns estudiosos, inclusive, identificam aí a origem do teatro, uma vez que, ao contarem suas histórias, os homens primitivos também as interpretavam. Em cavernas, à volta de uma fogueira, em rituais religiosos e profanos, o homem sempre foi e continua sendo capaz de reproduzir fatos e reflexões de sua vida ou projetar fantasiosamente muito dos seus sonhos, dos seus desejos... E dos seus medos.

Retomando alguns dos estudos clássicos das origens do teatro, mais particularmente aqueles que se dedicam ao teatro grego, não será difícil en-

contrar ali referências a uma relação íntima entre o homem, enquanto ser humano e cidadão, e o meio natural em que vive ou – mais especificamente – o lugar em que habita. *Antígone* será apenas um exemplo a citar. Dos

SEMPRE FOI POLÊMICA A DISCUSSÃO SOBRE O TEATRO DE INTERVENÇÃO SOCIAL QUANDO CONFRONTA INTERLOCUTORES QUE DEFENDEM DE UM LADO A “ARTE PURA” COM, DE OUTRO LADO, OS QUE VEEM A ARTE COMO EXPRESSÃO E EXTENSÃO DA POLÍTICA.

deuses olímpicos ao Hades infernal, os dramaturgos gregos jamais se esqueceram dos vínculos existentes entre o cidadão e a sociedade em que viveram.

O convívio social determinou compromissos e regras a serem cumpridas para sua própria organização e preservação, assim como para a busca do bem comum e da felicidade individual ou mesmo coletiva. O teatro, como qualquer outra atividade humana, artística ou não, permeia esses compromissos e essas regras, enaltecendo-as ou mesmo confrontando-as quando for o caso.

Não é pequeno o número de escritores, dramaturgos, críticos, ensaístas, pesquisadores que têm contribuído com suas obras chamando a atenção para o aspecto didático e transformador do teatro. Desde a antiguidade clássica até as performances do mundo contemporâneo, o teatro tem sido pródigo em mostrar ao homem a própria dimensão de suas grandezas e de suas mazelas, fazendo uma sintonia fina entre o individual e o social, entre o EU e os OUTROS...

Dos trágicos helênicos aos textos do alemão Heiner Müller ou da inglesa Sarah Kane haverá sempre no fenômeno teatral a chama do convívio harmonioso ou conflituoso entre seres humanos e nela a mistura química, entre outras, da solidariedade, da justiça social, dos direitos humanos. Ou,

como Shakespeare o demonstrou com clareza e genialidade, as matrizes dos sentimentos de inveja, ciúme, ódio, prepotência, bajulação etc.

Como a realidade em que vivemos é mutável, dinâmica, o teatro tem servido há 2 500 anos de termômetro para avaliar o grau de distanciamento ou de aproximação dos indivíduos, criando uma espécie de radar que capta os sintomas do individualismo excessivo, da ganância material e da falta de solidariedade e amor entre as pessoas.

É O TEATRO UMA ARTE POLÍTICA?

Com certeza, pois é escrito por mulheres e homens, representado por mulheres e homens, assistido por mulheres e homens. Por qualquer ângulo que se observe, esses homens e essas mulheres são antes de tudo cidadãos, integrantes de uma comunidade, da *polis*, com direitos e deveres perante a sociedade em que vivem. Dos índios ianomâmis aos monges do Tibete; dos esquimós aos pigmeus africanos; das calçadas de Nova York às areias do Saara.

Qualquer dos seres humanos em sua totalidade, ou seja, toda a humanidade, com harmonia ou conflitos, tem a sua vida ligada direta ou indiretamente aos interesses de um Estado, de direito e de fato. Quando faz amor, pratica um assalto à mão armada, descobre uma nova vacina ou constrói o maior arranha céu do mundo, o homem pensa e age sob determinados impulsos, todos eles impregnados de um respeito para consigo, com o outro e com a comunidade em que vive. Mesmo que assim não considere ou que aja em desconformidade com esses preceitos.

As artes mergulham nesse mundo de subjetividades e de ações concretas à procura de explicações para o que de melhor e de pior existe dentro de cada cidadão, de cada um de nós. O teatro, arte do diálogo, adverte-nos para ações exemplares, contamina-nos com afetos e admirações por heróis, personagens emblemáticos, excita-nos a imaginação e o conhecimento para a crítica, coloca à nossa disposição ferramentas para avaliarmos a nós próprios e ao mundo à nossa volta, exalta a diversidade e, sobretudo, conclama-nos à defesa dos direitos fundamentais do ser humano. Projeta-nos como cidadãos.

Ao escrever o prefácio para a edição de *O inspetor geral* da Coleção Brasileira de Bolso, o mesmo Augusto Boal citado no início deste artigo diz: “Cada peça adquire, em cada momento histórico e em cada encenação, uma de suas múltiplas valências”. Em seguida pergunta: “Quem é Godot? Deus ou a Revolução Socialista? Quem é a Velha Senhora? O pecado original punido ou o Plano Marshall? Quem são os rinocerontes: os alemães nazistas ou a

‘rebelião das massas’? Qual a culpa de Joseph K: ser judeu ou viver numa sociedade capitalista? Quem é o verdadeiro Inspetor Geral?”.

Vejam que ao citar Beckett, Dürrenmat, Ionesco, Kafka e Gogol, cinco dos mais ilustres representantes do teatro contemporâneo, Boal deixa implícita a natureza política desses autores, a preocupação de cada um com a inserção do homem na sociedade, no mais das vezes à procura de entender e

defender os seus direitos fundamentais como ser humano.

Mas o que significam de fato esses direitos fundamentais do ser humano? Os direitos fundamentais do

O TEATRO EXCITA-NOS A IMAGINAÇÃO E O CONHECIMENTO PARA A CRÍTICA, COLOCA À NOSSA DISPOSIÇÃO FERRAMENTAS PARA AVALIARMOS A NÓS PRÓPRIOS E AO MUNDO À NOSSA VOLTA.

homem pressupõem, entre outros atributos que lhe são próprios, o exercício pleno da cidadania, a aplicação imparcial da justiça para todos e a distribuição mais equânime da riqueza, o funcionamento independente dos poderes constituídos; o direito à educação e à saúde; o direito à moradia e à felicidade. Utopia? Sempre... Como Sísifo moderno, o teatro cumpre essa sua caminhada por absurdos infernos à procura de seu regresso ao convívio humano e, a cada retorno dos infortúnios e dos acontecimentos funestos, busca voltar ao ápice de seu suplício com renovada carga de esperança.

O HOMEM BRASILEIRO ENTRA EM CENA

Ao findar a primeira metade do século XX, o teatro brasileiro – até então bastante influenciado por suas raízes portuguesas e pela produção edulcorada, competente e extremamente profissional dos clássicos europeus e norte-americanos – ainda não havia se dedicado a perscrutar a alma de seu próprio povo. Afirmação que faço sem nenhum demérito para autores como Martins Pena ou Aluísio Azevedo, por exemplo.

Há, contudo, um fato histórico que marca a viragem dessa tendência: o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena no ano de 1958. Ali surgiram nomes como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Roberto Freire, Manoel Carlos, Nelson Xavier, Augusto Boal. Mais do que nomes, entretanto, surgiu ali a preocupação de se colocar em cena o homem brasileiro e seus conflitos.

Caminho natural para um país que começava a buscar a sua razão de ser como nação de inegáveis recursos naturais e humanos. Que descobria no teatro uma atividade que ultrapassava a simples fruição de um prazer estético. Era previsível que, em algum momento da nossa história teatral, além de nos interessarmos pelo destino trágico de Édipo, pelo sofrimento

amoroso de Romeu e Julieta ou pelo drama de Amanda Wingfield, passássemos a nos interessar também pelo destino trágico de Severinos e daqueles que não usam *black-ties*.

Com o passar dos anos, esse desbravamento de saudável nacionalismo irá influenciar e configurar a ação de dezenas de grupos pelo Brasil afora, sobretudo a partir do final dos anos 1980 e início dos 1990. Em São Paulo, muitos desses grupos, ou mesmo profissionais isoladamente, criaram o Movimento Contra a Barbárie, numa demonstração de que a produção coletiva do fazer teatral passava pela intervenção social e pelo despertar da cidadania.

É curioso notar aqui que o avanço da ciência e o progresso tecnológico têm confrontado o homem contemporâneo com um instigante paradoxo de natureza filosófica: quanto mais adquirimos o saber, por vezes, mais nos distanciamos da sabedoria, entendida aqui como o conjunto de conhecimentos que nos distinguem dos irracionais. Em todas as áreas do saber, caminha-se com grande rapidez. É como se disputássemos uma olimpíada por mês, sempre à procura de um novo recorde no conhecimento. Estão aí os celulares, os computadores e iPads que não nos deixam mentir...

O AVANÇO DA CIÊNCIA E O PROGRESSO TECNOLÓGICO TÊM
CONFRONTADO O HOMEM CONTEMPORÂNEO COM UM INSTIGANTE
PARADOXO DE NATUREZA FILOSÓFICA: QUANTO MAIS ADQUIRIMOS
O SABER, POR VEZES, MAIS NOS DISTANCIAMOS DA SABEDORIA.

Ao mesmo tempo, o dia continua com 24 horas e as quatro estações do ano se mantêm, apesar do El Niño e do buraco na camada de ozônio. Nosso ritmo biológico continua inalterado e para a reprodução da espécie ainda são necessários o espermatozoide e o óvulo, mesmo com os métodos de inseminação *in vitro*; os pontos cardeais não sofreram alterações e sem oxigênio não há vida possível sobre a Terra, que continua redonda.

A lista das leis naturais e da física, bem como de fatos simples ou complexos vai por aí afora. São elas que mantêm o equilíbrio da vida e da natureza e, ao que tudo indica, muitas delas são imutáveis, duradouras. Ou, pelo menos a ciência, com todo seu avanço, ainda não as desmentiu.

Simples e duradouro é também o sorriso do homem, por exemplo. Ou as suas lágrimas. E aqui é possível sentir como a importância do teatro, esse privilegiado elemento catalisador de todos os nossos sentimentos, tem sido inestimável. O símbolo das duas máscaras que o caracteriza é imortal e emblemático.

Creio que é na perenidade das coisas simples que iremos encontrar parte da essência do ser humano. Penso que é também por aí que passam os seus direitos e que, como no dizer do poeta sobre o amor, serão eternos enquanto durarem.

Numa releitura, seja ela qual for, das obras de Shakespeare, Tchekhov, Ibsen, Miller, Brecht, Arrabal, Vianinha, Suassuna, Guarnieri, sobressaem não só a argúcia penetrante e sofrida em busca do humano, mas também o bálsamo para os sofrimentos do homem. Esse homem que em busca da felicidade, paradoxalmente, é capaz de grandes desatinos.

Nunca é demais repetir o óbvio e continuar a ser utópico. Nesses tempos do salve-se quem puder, não há mal nenhum em se criar ou recuperar utopias. Porque elas falam das coisas mezinhas que continuam a ser sonhadas pela maioria dos homens. As utopias, embora muitas vezes embaladas em discursos políticos ardilosos ou textos filosóficos intrincados, rebuscados ou não em sua linguagem, falam do nosso lado mais simples e imutável: falam de solidariedade, justiça social, liberdade de ideias, respeito ao pensamento, ética no comportamento e nas atitudes.

A utopia, sem anular a nossa individualidade, sem arrogância ou violência, deve buscar satisfazer os nossos direitos fundamentais de sobrevivência e de vida coletiva: a saúde e o envelhecimento com dignidade, a educação e o saber democratizado, sem privilégios, o direito à moradia e à segurança para a família, a liberdade de expressão, de religião e a liberdade de ir e vir. Admitir pura e simplesmente que o mundo já não dá para todos, afirmar o fim da história e das ideologias e negar a possibilidade de sonharmos com uma vida melhor, será – com certeza – o caminho mais curto para o retrocesso, para a barbárie, para novas guerras. Além de perverso egoísmo e oportunismo político.

O teatro tem muito a contribuir para evitar a barbárie.

IZAÍAS ALMADA é escritor e dramaturgo; recebeu em 1995 o prêmio Vladimir Herzog de Direitos Humanos com a peça *Uma questão de imagem*; é autor, entre outros, do romance *Florão da América* (Ed. Estação Liberdade) e coautor da peça *Lembrar é resistir*, encenada nas celas do antigo DEOPS; acabou de lançar seu mais recente romance: *Sucursal do Inferno* (Ed. Prumo).

La generación de dramaturgos y directores uruguayos de los noventa

Roger Mirza

Frente al despliegue de la violencia en las sociedades contemporáneas, la inestabilidad de las legalidades sociales, la lucha por el poder, la multiplicación y manipulación de la información y las comunicaciones, la fragilidad de los vínculos humanos y las dificultades de toda subjetivación, el sujeto se ve atrapado entre el frenesí de los placeres individuales y la pesadilla de una sociedad dominada por múltiples formas de violencia. Una violencia física y simbólica, individual y colectiva, en medio de una cultura de lo efímero, lo polifacético y lo multicultural, que tiende a sustituir las experiencias vividas por excitaciones inmediatas. Ante esa violencia manifiesta o encubierta que determina en buena medida las relaciones entre las naciones y entre los individuos, tanto en las vicisitudes de la historia como en la vida cotidiana, el teatro ofrece la posibilidad de contextualizar la violencia y elaborarla, de transformar su carácter primario en una construcción crítica e inscribirla en una sistema simbólico, de abrir un espacio de subjetivación en la cultura del vértigo y lo inestable.

En ese sentido ha surgido desde los años noventa en el Río de la Plata, un tipo de teatro que Osvaldo Pellettieri llama “teatro de la desintegración”¹, marcado por una estética de la disolución, que se expresa en la escena a través del rechazo de las formas del realismo y de la ilusión mimética, de lo discursivo y el desarrollo lineal de la acción, para buscar en cambio el

1. La dramaturgia emergente en Buenos Aires, en *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 21-40

HA SURGIDO, DESDE LOS AÑOS NOVENTA, UN TIPO DE TEATRO MARCADO POR UNA ESTÉTICA DE LA DISOLUCIÓN, QUE SE EXPRESA EN LA ESCENA A TRAVÉS DEL RECHAZO DE LAS FORMAS DEL REALISMO Y DE LA ILUSIÓN MIMÉTICA.

impacto sensorial, la fuerte presencia de los cuerpos en escena, la conexión con las imágenes arcaicas y lo inconsciente. Aspectos de esta estética pueden encontrarse en una generación emergente de autores y directores en Montevideo, con textos y espectáculos marcados por varias formas de disolución,

en momentos en que la ruptura de las organizaciones tradicionales del parentesco y su reestructura han intensificado la agresión y la violencia en las fronteras de la pérdida de lo humano y la disolución social, al

mismo tiempo que toda intimidad afectiva duradera es sustituida por excitaciones inmediatas. No es ajena a esa desolación una dramaturgia y concepción escénicas de raigambre mitológica y antropológica, que se detiene en los aspectos más primarios y arcaicos del hombre y cuyo núcleo es con frecuencia la exacerbación de las tensiones en las relaciones entre padres e hijos, el estallido de una violencia desafectivizada, en una estética de la fragmentación, el desequilibrio, la inestabilidad, la distorsión de las formas, la entronización de la fuerza, el sinsentido o el horror sin espanto.

En el teatro uruguayo pueden señalarse algunos de estos rasgos en los textos y espectáculos de una generación emergente de dramaturgos y directores que irrumpe con fuerza desde los años noventa, para prolongarse hasta el presente. Una generación que también cuestiona algunos mitos uruguayos de fuerte arraigo en el imaginario social, como la sociedad integrada e integradora, el estado paternalista y benefactor, la familia patriarcal, al mismo tiempo que aparecen intentos de reconstruir la memoria y elaborar el trauma provocado por el terrorismo de estado durante los años de dictadura. Una generación que también busca salir de los edificios teatrales para crear nuevos espacios, en propuestas que jerarquizan la presencia corporal de los actores y demás aspectos plásticos de los espectáculos, la música, el ritual, en una nueva concepción teatral que cuestiona las formas tradicionales y reivindica la dramaturgia escénica, creada en el espacio teatral a partir de los cuerpos y movimientos de los actores, la mezcla de estilos, la fragmentación de la historia, la deconstrucción y desafectivación del personaje.

Abordaremos la obra de algunos integrantes de esa generación de dramaturgos y directores cuyas creaciones siguen pesando hasta hoy. Entre ellos, la producción de Mariana Percovich como autora y directora de sus propios textos, se destaca en varios sentidos. En primer lugar, por su incansable búsqueda de escenarios teatrales alternativos para una resemantización del espacio escénico en cada espectáculo, no sólo a partir de sus condiciones físicas sino también por su diferente inserción en la ciudad.

Desde su primera pieza *Te casarás en América* (1996), escrita con Miguel Römer sobre la emigración judía a América y dirigida por ella misma, ya proponía un espacio significativo y ajeno a los circuitos habituales: una sinagoga en el centro de la ciudad. Luego una estación de trenes para *Destino de dos cosas o de tres* (1996) de Rafael Spregelburd, o las viejas caballerizas del Museo Blanes para *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián (1997), o los sótanos del edificio del Notariado para presentar *Alicia underground* (1998) sobre la famosa obra de Lewis Carroll, con una gigantesca jaula de metal que envolvía a los espectadores, o el comedor del Hotel Cervantes para *Cenizas en el corazón* (1999), sobre la figura de Gardel, hasta su adaptación de un inquietante texto de Ana Solari, *El errante de Nod. Un Vampiro en el Jockey* (2002), que invade un espacio exclusivo – las instalaciones del Jockey Club –, con una puesta en escena itinerante que obligaba a recorrer los diferentes pisos del Club en forma descendente, o un espectáculo cuya acción se desarrollaba en medio de las ferias vecinales de Montevideo: *Proyecto feria* con la Comedia Nacional (2003), pero también *Yocasta* (2003) en el subsuelo del Hotel Cervantes, o *Playa desierta* sobre textos de Marguerite Duras sobre un piso de arena, la reformulación de escenario y platea

Gloria Demassi, Gustavo Saffores, Gimena Fajardo, Gabriel Calderón e Carlos Sorriba em *Chaika*, dramaturgia e direção de Mariana Percovich. Foto cortesia da Companhia Complot.



ESQUERDA Gimena Fajardo em *Chaika*, dramaturgia e direção de Mariana Percovich. Foto: cortesia da Companhia Complot.

DIREITA Joaquín Ortiz, Gustavo Saffores, Martín Bonilla, María Elena Pérez, Dahiana Méndez e Carolina Eismendi em *Pentesilea*, adaptação e direção de Mariana Percovich. Foto: cortesia da Companhia Complot.



en *Chaika* (2010), sobre *La gaviota* de Chéjov, un restorán en la Ciudad Vieja para *Medea del Olimar*, o el uso de un gimnasio con actores en ropa deportiva para su último espectáculo, *Pentesilea* (2011), con dramaturgia propia, a partir del texto de Heinrich von Kleist, pero haciendo triunfar a Pentesilea sobre Aquiles.

En todos esos espectáculos la invención del espacio escénico era el punto de partida: crear un nuevo espacio de la ciudad como escenario de la representación, un espacio inaugural, liberado de los automatismos y convenciones de la tradición teatral y en comunicación con la vida ciudadana. Al mismo tiempo, la transgresión de algunos íconos y mitos nacionales aparece en textos como *Extraviada* (1998), escrito y dirigido por ella misma, que propone denunciar aspectos oscuros de la sociedad patriarcal uruguaya de la primera mitad del siglo XX sobre el histórico caso de una maestra llevada al parricidio, con la complicidad materna, ante los abusos filicidas del padre y posteriormente al extravío y la locura. Atraída por la reformulación que hace Heiner Müller de la tragedia y los mitos griegos cuya interpelación a nuestra cultura mantiene toda su vigencia, ha puesto en escena, también, *Ajax* (2000) y *Medea Material* (en Curitiba, Brasil, 2004), además de *Yocasta, una tragedia*, escrita por ella misma a partir del mito y la tragedia de Edipo, en un espectáculo que reelabora el mito de Edipo tomando como eje al personaje de Yocasta como esposa de Layo, madre y esposa de Edipo, hermana de Creonte y cuatro veces madre con su propio hijo. Yocasta es también quien sella con su muerte voluntaria y silenciosa su propio destino y desencadena una nueva instancia en el de Edipo. Ese es el planteo que Percovich retoma y descoloca, descentrando la figura del rey para introducir la voz y el punto de vista de una mujer, quien antes que Edipo también recurre a un acto de extrema violencia que la destruye para liberarse de la máquina terrible de un destino que atraviesa su linaje, en

un gesto que ha permanecido en un segundo plano en las interpretaciones de la tragedia.

Esa inclinación por los mitos y temas griegos y sus núcleos de intensa violencia, así como por las figuras femeninas la llevó a estrenar recientemente *Pentesilea* (2011) sobre el enfrentamiento entre Aquiles y las amazonas, en una reescritura del texto de Heinrich von Kleist y un nuevo espectáculo titulado *Clitemnestra*, estrenado en julio de 2012.

Roberto Suárez integra, también, esa generación emergente que ha marcado al teatro uruguayo a partir de los años noventa. Desde su primer estreno *Las fuentes del abismo* (*Dios, el mensajero y los últimos días de los pirinchos*, 1992), seguido de obras como *Kapeluz* (1994), *Rococó Kitsch* (1996), *Una cita con Calígula. Crónica de una conspiración* (1999), *El bosque de Sacha* (2000) y *El hombre inventado* (2006) con la Comedia Nacional, hasta su último espectáculo: *La estrategia del comediante*, ha dirigido (salvo *Una cita con Calígula*) sus propios textos, en espectáculos que también han significado la incorporación de nuevos espacios escénicos. Así ocurre con los abandonados jardines de la casa-quinta de Máximo Santos, un militar y dictador uruguayo de fines del siglo XIX, para *El bosque de Sacha*, una vieja casona como en *La estrategia del comediante*, o la completa transformación de una sala teatral, como en *Calígula*. En esta tendencia en la que la poesía del espacio se fusiona con la poesía del

texto, Roberto Suárez incorpora el comic, la estética *under*, el despliegue de la violencia o las imágenes de un estilo gótico descalabrado, en un lenguaje que convoca sobre todo a

ROBERTO SUÁREZ INCORPORA EL COMIC, LA ESTÉTICA *UNDER*, EL DESPLIEGUE DE LA VIOLENCIA O LAS IMÁGENES DE UN ESTILO GÓTICO DESCALABRADO, EN UN LENGUAJE QUE CONVoca SOBRE TODO A LOS JÓVENES.

los jóvenes. La exploración del impacto sensorial, de la fuerza expresiva de los cuerpos y la violencia en escena, aparecen en el hiperrealismo de *Una cita con Calígula. Crónica de una conspiración*, dirigido por María Doderá. En un espacio en permanente transformación que movilizaba también a los espectadores, el espectáculo presenta intensas imágenes con cuerpos colgados, maniatados, gozados, destruidos, que denuncian torturadas relaciones de deseo y dominación, con la gestualidad de una violenta y perversa sexualidad, en medio de la lucha por el poder. En ese mundo marcado por el incesto, la desesperación y la muerte, los intentos de suicidio de Drusila anuncian la sucesión de asesinatos de Calígula en la lucha por el trono y la acción progresa de crimen en crimen y de traición en traición, hacia territorios cada vez más sangrientos mientras la imagen del carnicero-verdugo se vuelve metonimia de la masacre y el horror que invaden la escena, en una acción cuyo final circular denuncia su condición sin salida.



Su última obra, *La estrategia del comediante* (2008), dirigida por el propio autor, propone un nuevo espacio: una casona deshabitada en un antiguo barrio de Montevideo en la calle Burgues, donde sólo pueden entrar una docena de espectadores, un número apenas superior al de los actores que compartirán el mismo espacio. Desde el comienzo el espectador queda descolocado ante la extraña recepción de los actores que van apareciendo en el portal de ingreso para disculparse y decir que no se puede hacer la función por la ausencia de algunos, pero que pasen adentro a sentarse en los sillones, butacas y algunas sillas, que se les va a explicar. De este modo el espectáculo ya se inició para centrarse en el relato de una tragedia: la muerte de un hombre y una mujer, por la caída de una pesada araña de luces sobre ambos en el momento de la ceremonia de su casamiento. Tragedia que se despliega en escenas y tiempos diferentes, incluyendo un retablo con pequeñas figuras con los mismos trajes que los grandes muñecos que se asoman desde un balcón por encima de los espectadores y que repiten en forma obsesiva los personajes y los núcleos dramáticos de la historia. En ese desarrollo, los actores están mezclados con los espectadores en diferentes recorridos por la casona, en una convivencia que también introduce juegos de luces y sombras y elementos insólitos, como la presencia de un ganso, como mascota en brazos de alguno de ellos, hasta que se inunda progresivamente el piso

ACIMA Alvaro Armand-Ugon, Lucía Sommer e Ângela Alves em *Don Juan o el lugar del beso*, dramaturgia e direção de Marianella Morena. Foto de Andres Fernandez Pintos

À DIREITA Alvaro Armand-Ugon e Sofia Etcheverry em *Don Juan o el lugar del beso*, dramaturgia e direção de Marianella Morena. Foto de Andres Fernandez Pintos



de la casa y los espectadores quedan parados encima de tablones mientras los actores se suben uno tras otro a la caja de un camión estacionado frente a la puerta de entrada, dejando a los espectadores a oscuras en el pórtico de la casa, mientras el camión se aleja, en un buscado efecto de encierro y de abandono.

Actriz, dramaturga y directora, Marianella Morena también integra esa nueva generación de dramaturgos-directores que irrumpe en el campo teatral uruguayo en los años noventa y comienzos del 2000 con obras como *Los huecos del pan* (1996), *Amnesia* (2001), *Juan no María* (2004), *Las julietas* (2009), *Trinidad Ladrón de Guevara* (2011), *Antígona oriental* (2012), en un recorrido creativo que también abrió espacios alternativos, como el sótano del bar Mincho – como directora de *La monstrea*, de Ariel Mastandrea (2002), y donde presentó un texto propio: *Elena Quinteros. Presente* (2003) –, o el subsuelo de la librería MVD Bookstore, para *Don Juan o el lugar del beso* (2005). Ese espectáculo retoma el texto de Molière atravesando el mito, la leyenda y los intertextos de Tirso de Molina a Zorrilla, para acercar al desafiante seductor a la civilización contemporánea del erotismo, el deseo y el consumo, con sus corolarios de la posesión y el desecho, en una cultura del vacío.

El espectáculo jerarquiza los cuerpos de los actores en el espacio de la escena, en una dramaturgia donde palabra, gesto, voz, movimientos y música se conjugan para crear un espectáculo lleno de sugerencias y alusiones, que se resiste y plantea interrogantes para relanzar las interpretaciones en el imaginario del espectador. En el juego erótico de la seducción donde oscila la condición de víctima y victimario, el texto y la puesta en escena se construyen, a partir del intertexto de Molière, con imágenes sugerentes y una organización en escenas que rechazan toda linealidad de la acción para centrarse en escenas claves: Don Juan y Sganarelle representado por una actriz travestida, en otra trasgresión y rup-

tura de límites y códigos, Don Juan y Elvira, Don Juan y Carlota, donde el eje es la figura de Don Juan, con importantes contraescenas. Un texto que dialoga con el de Molière y lo

refuncionaliza, actualizando su expresividad desacralizadora y potenciándola para apuntar contra el discurso dominante contemporáneo, que lleva hasta el extremo los juegos de la seducción y el desborde del erotismo indiscriminado como forma de poder, para revelar lo que ocultan el frenesí del placer y el consumo y que culmina consagrando el virtual triunfo de Elvira y de La Mujer (que encarna Sganarelle volviendo a su condición de mujer-actriz) que atraviesa su propio dolor para liberarse. El espectáculo, por su

DON JUAN JERARQUIZA LOS CUERPOS DE LOS ACTORES EN EL ESPACIO DE LA ESCENA, EN UNA DRAMATURGIA DONDE PALABRA, GESTO, VOZ, MOVIMIENTOS Y MÚSICA SE CONJUGAN PARA CREAR UN ESPECTÁCULO LLENO DE SUGERENCIAS Y ALUSIONES.

parte, construye un cuidadoso lenguaje predominantemente plástico y sonoro, cuidando los recortes de las siluetas sobre un impecable panorama blanco, los colores del vestuario, el despojamiento del escenario, la iluminación y las intervenciones de la música, además de los movimientos, posiciones y mínimos gestos de los actores, con sus inflexiones de voz y sus miradas, en una orquestación artaudiana de todos los elementos de la escena.

Gabriel Calderón es el más joven de esta generación de dramaturgos directores y se ha incorporado con inusitada intensidad al campo teatral uruguayo con una dramaturgia escénica y una estética inspirada en los desfiles de modas, los boliches, las discotecas, los programas de televisión, como

GABRIEL CALDERÓN ES EL MÁS JOVEN DE ESTA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS DIRECTORES Y SE HA INCORPORADO CON INUSITADA INTENSIDAD AL TEATRO URUGUAYO.

parodia de la tragedia. Entre sus numerosas obras estrenadas – *Taurus, el juego* (2003), *Las buenas muertas* (2004), *Uz el pueblo* (2005), *Los restos de Ana* (2006, en coautoría y codirección

con Martín Inthamoussou), *Obscena*, *Las nenas de Pepe* (2007) *Or, tal vez la vida sea ridícula* (2010), se destaca especialmente *Mi muñequita* (2004) que ha obtenido varios premios, fue invitada a festivales internacionales y permaneció cuatro años en cartel en Montevideo. Si *Yocasta* de Percovich retoma el mito griego de Edipo y el intertexto de Sófocles para reformular y recentrar el tema de la tragedia a partir del personaje de Yocasta y su voz, en un largo e intenso monólogo, *Mi muñequita* de Gabriel Calderón, codirigida con Ramiro Perdomo, aborda los temas edípicos del parricidio y el incesto en una chirriante farsa de humor negro, donde el estallido y los horrores de una familia marcada por el incesto, el fratricidio, el matricidio y el parricidio,

EN *MI MUÑEQUITA*, LA FRAGMENTACIÓN DE LA ACCIÓN Y LOS VIOLENTOS ENFRENTAMIENTOS APUNTAN A LA DESCOMPOSICIÓN DEL MODELO TRADICIONAL DE LA FAMILIA COMO FUNDADORA DEL EQUILIBRIO SOCIAL.

es presentado a través de fragmentos de escenas con violentos encuentros personales, desfiles, parodias de acciones, humor y canciones. Una fragmentación que no renuncia, sin embargo, a micro-estructuras narrativas, y a las apariciones de un presentador cuyos comentarios articulan las escenas. Asistimos, así, a la fragmentación de la acción y a violentos enfrentamientos que apuntan a la descomposición del modelo tradicional de la familia como fundadora del equilibrio social, a través de una feroz caricatura desde la perspectiva de una niña y su muñeca, como doble del personaje y contravoz reveladora de las tensiones familiares. Al abandono de la psicología y la elección de la caricatura y el humor negro, se agregan las interpelaciones directas al público que problematizan las fronteras entre actores y espectadores, la zona de la ficción y la realidad, o la vuelven ambigua.



Las escenas están marcadas, además, por la intensidad y violencia de una sexualidad transgresora, por la carnalidad de los cuerpos desplegados, la unión de erotismo y destrucción, como otros elementos perturbadores, así como por la animalización de lo humano, como ocurre cuando el hermano adopta posturas y expresiones faciales de lobo. El impacto sensorial y las imágenes distorsionadas de objetos y cuerpos intervienen, por otra parte, en la reelaboración del imaginario social y en las representaciones de la identidad individual y social, al mismo tiempo que la multiplicación de estímulos y el desvanecimiento de los personajes como centros de acciones y reflexiones, bloquean las interpretaciones racionales y conectan al espectador con sus escenarios inconscientes, dificultando sus posibilidades de proyección y el juego de las identificaciones.

Deben mencionarse también dos casos de autores asociados a directores, como Gabriel Peveroni y Carlos Rehermann cuyas obras se vinculan, también con esa estética que se caracteriza por la exploración de nuevos espacios, la jerarquización del cuerpo del actor, en escenas fragmentadas, la incidencia de lo insólito, el absurdo y la violencia, así como una despersonalización y desterritorialización del sujeto, el fin de las psicologías y las identidades unitarias.

Carlos Rehermann, autor de obras como *Minotauro* (2000), *Basura* (2006), presenta en *A la guerra en taxi* (2002), bajo la dirección de Marcel García y Sandra Massera, los últimos años de la vida del pintor Amedeo Modigliani (1884-1920), en un montaje de sabia arquitectura escénica en el amplio y

Alfredo Álvarez e Roberto Foliatti en
A la guerra en taxi, de Carlos Rehermann,
direção de Sandra Massera.
Foto de Dédalo.

desnudo subsuelo del viejo hotel Cervantes. En fragmentos de escenas y con una gestualidad antinaturalista, con mínimos elementos, cuidadosamente seleccionados y de intensa presencia, se alternan momentos en los cafés de París, en la calle, en el estudio del pintor y en la morgue, en un cruce de espacios imaginarios y textos de diferente origen, en los que el autor incorpora citas de Dante, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Cocteau, junto a los del propio Modigliani, o de sus biógrafos, multiplicando los sujetos de la enuncia-

EN A LA GUERRA EN TAXI, REHERMANN INCORPORA CITAS DE DANTE, BAUDELAIRE, RIMBAUD, LAUTRÉAMONT, COCTEAU, JUNTO A LAS DEL PROPIO MODIGLIANI, O DE SUS BIÓGRAFOS, MULTIPLICANDO LOS SUJETOS DE LA ENUNCIACIÓN.

ción, además de las diferentes nacionalidades y acentos de los personajes en una verdadera polifonía en la que se destaca la precisión de los movimientos y las exigencias de posturas deliberadamente antinaturales que

exigen gran control corporal. El espectáculo logra recrear aspectos del ambiente intelectual de principios de siglo, en fragmentos de escenas en que se suceden las conversaciones en los cafés, los encuentros de pintores y poetas, con personajes inspirados en Max Jacob, Maurice Utrillo, el periodista ruso Ilya Ejhrenburg, Jean Cocteau, Jeanne Hébuterne, amante de Amedeo, y el propio Modigliani, en medio de sus dificultades cotidianas, sus ideales, aspiraciones y desengaños, a partir de un eje centrado en el trágico destino del pintor y su amante. Con un tiempo circular que refuerza el valor simbólico de la acción, el espectáculo se inicia y se cierra con un obrero que transporta a Jeanne muerta en una carretilla y que golpea varias puertas de las que es siempre despedido. Sin embargo, la obra no culmina con esta imagen sino con la de Amedeo y Jeanne bailando un vals, en una transformación que carga la escena de valor simbólico.

Shanghai (2011), de Gabriel Peveroni², dirigida por María Dodera, se desarrolla en un lugar que funciona como espacio de exposiciones y que es actualmente el Museo de las Migraciones. La elección de ese espacio no es ajena a la propuesta de la obra y coloca al espectador, desde el comienzo, en un lugar de cruces, de tránsito, que se conecta con la desterritorialidad y desubjetivación contemporáneas. Impresión que ya confirma el título de la obra y el programa-texto con letras chinas en la tapa (como las letras en alfabeto cirílico de *Chaika*). Ya en las acotaciones del texto se habla de un “no lugar”, y aunque se menciona “un depósito, un anexo”, la aclaración para “un experimento con chips de identidad que se realizan tal vez en el centro del mundo sin advertirlo” parece reforzar la impresión de entrar en un mundo

2. Peveroni es también autor de *Sarajevo esquina Montevideo* (2003), *El hueco* (2004), *Groenlandia* (2005), *Luna roja* (2006), *Berlín* (2007), *Exterminio* (2008) y *Mc Morphine*, (2011).



indeterminado, un espacio atópico. Por otro lado el desarrollo de la acción refuerza el carácter insólito de todo el espectáculo. El parlamento inicial del presentador es enunciado en forma monocorde y como por un autómatas que enumera objetos y funciones, en un discurso impersonal y repetitivo, produciendo una sensación de sin sentido en un mundo de copias, donde todo es intercambiable, lo que nos introduce en un universo particularmente opresor. La acción consiste casi exclusivamente en la manipulación de cajas, grandes, medianas chicas, moverlas, abrirlas, cerrarlas, en acciones repetidas y a un vago intento de levantamiento o revolución, en un universo donde los personajes no tienen nombre propio ni identidad, y son transformaciones de otros, gracias a un implante de chips de identidad con otras memorias y otras historias insertas en los anteriores. Así, la memoria personal puede ser una u otra, parcial o totalmente inventada o real, sin discriminar, del mismo

José Ferraro e Noelia Campo em *Shangai*, de Gabriel Peveroni, direção de María Dodera. Foto de Alejandro Persichetti.

modo que los recuerdos de infancia y la historia familiar, que son elementos decisivos para la construcción de una subjetividad. El contexto social, la pertenencia a un lugar, han desaparecido también o son inestables, en un universo despersonalizado y con ausencia de elementos referenciales reconocibles.

EN *SHANGHAI*, EL CONTEXTO SOCIAL, LA PERTENENCIA A UN LUGAR, HAN DESAPARECIDO O SON INESTABLES, EN UN UNIVERSO DESPERSONALIZADO Y CON AUSENCIA DE ELEMENTOS REFERENCIALES RECONOCIBLES.

Se alude a una mega metrópolis contemporánea, se oyen ruidos, tormentas, distorsiones eléctricas, vientos, gritos, que apuntan a espacios concentracionarios y de tránsito, a esos “no lugares”, como los llama

Marc Augé, además de una música manejada por un Disk Jockey en vivo quien interviene también en la acción, en otra ruptura del esquema de personajes. La atopía se refuerza, además, por los nombres de los espacios aludidos: la zona blanca, la zona oscura, la zona rugosa, el anexo, el túnel, los depósitos,

José Ferraro e Noelia Campo em *Shangai*, de Gabriel Peveroni, direção de Maria Dodera. Foto de Alejandro Persichetti.



un gran sótano, un subterráneo, autopistas subterráneas que apuntan a las características que señala también Augé sobre los excesos en las funcionalidades del espacio en la civilización contemporánea, la multiplicación de las concentraciones urbanas, las instalaciones para la circulación acelerada de personas y bienes, las vías rápidas, autopistas, aeropuertos, megacentros comerciales, que son “no lugares” en oposición al concepto sociológico de lugar asociado por Mauss a una cultura localizada en el tiempo y en el espacio, el sentido de pertenencia a un territorio, a una lengua y a una tradición³.

La multiplicidad y proliferación de las identidades las vuelve inasibles y cada cuerpo puede contener a diferentes sujetos, con diferentes memorias e historias familiares, los chips lo distorsionan todo y no hay punto de referencia para medir las identificaciones familiares, sociales, identitarias. La unidad desaparece y cada uno puede ser clon de otro y los clones se multiplican por millones. Las memorias también viajan y pueden aparecer en un personaje recuerdos que le han sido injertados por fuerzas que desconoce o resultan inalcanzables pero que son las que manejan el poder. También se desestabiliza la identidad sexual y un cuerpo puede ser resultado de un cruce de clones de diferentes sexos que coexisten y se manifiestan de maneras diversas, a partir de ese mismo

cuerpo. Esas líneas de fuga de los personajes como característica de la desterritorialización dejan huellas, sin embargo, fragmentos de historias que permanecen y permiten arraigar

a esos seres en experiencias humanas reconocibles, en una confusión que tiene efectos devastadores en lo psíquico y que se agregan a los aspectos terribles de los fragmentos recordados de lo que ocurre en la ciudad: violaciones, asesinatos, atentados suicidas, que se multiplican por decenas cada noche en Shanghai. Los personajes se debaten en medio de esos recuerdos y de una vigilancia permanente, en un clima de pesadilla y clara intertextualidad con los recursos del absurdo. El desenlace es también imposible y aparecen cinco finales posibles, con un denominador común el fracaso de la rebelión y la muerte e incluso la sugerencia de que los personajes hablan desde la muerte.

Más conectada con la narrativa de Kafka y el teatro del absurdo, aparece otra forma de desubjetivación en *El examen* (2010), de Carlos Reherman, bajo la dirección de Sandra Massera, en un espacio también totalmente ajeno a la tradición teatral, un depósito desafectado de la Marina en el puerto de

ESAS LÍNEAS DE FUGA DE LOS PERSONAJES COMO CARACTERÍSTICA DE LA DESTERRITORIALIZACIÓN DEJAN HUELLAS, FRAGMENTOS DE HISTORIAS QUE PERMANECEN Y PERMITEN ARRAIGAR A ESOS SERES EN EXPERIENCIAS HUMANAS RECONOCIBLES.

3. Cf. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 40-41.



Alejandro Campos e Alejandro Camino em *El examen*, de Carlos Rehermann, direção de Sandra Massera. Foto de Dédalo.

Montevideo, donde los espectadores ingresan oyendo el retumbar de los propios pasos sobre el piso de hormigón y entre paredes de bloques de cemento, antes de ubicarse en pequeñas filas de asientos.

El punto de partida del texto, como señala el autor en su “génesis” de la obra, es un episodio de *Si esto es un hombre* de Primo Levi, en el que el protagonista encerrado en el campo de concentración, es llevado ante un oficial nazi para ser interrogado sobre sus conocimientos de química a fin de utilizarlo en determinados trabajos. La obra se inscribe en ese teatro de pasaje o de transición, que no construye psicologías individuales ni recorridos

argumentales, sino que propone una serie de acciones encadenadas de acuerdo a una cronología no claramente reconocible, una situación casi estática, y la ruptura de la causalidad o la introducción de causalidades contradictorias, difusas o caóticas y un permanente juego con el lenguaje, lo que configura una clara intertextualidad con los procedimientos del teatro del absurdo.

Como comentario final, debemos señalar que en el conjunto de la producción dramática y espectacular uruguaya de los últimos años, estas formas renovadoras de la escena coexisten, naturalmente y de acuerdo con la complejidad de todo sistema cultural, con las más conservadoras, en un juego de contrastes y complementariedades, de rupturas y continuidades, donde se cruza lo nuevo con lo viejo, el sometimiento a las convenciones y los modelos dominantes con las transgresiones más radicales, con múltiples deslizamientos entre las generaciones y las tendencias.

ROGER MIRZA é uruguaio; doutor em Letras, professor e pesquisador em teatro e literatura; coordenador do programa de pós-graduação em Teoria e História do Teatro (Universidad de la República); publicou inúmeros artigos e livros sobre literatura, teoria do teatro e teatro uruguaio, além de traduções de Balzac, Mallarmé, Colette, Koltès e Azama.

A primeira geração de dramaturgos modernos e a invenção da telenovela brasileira

Aimar Labaki

No berço, cinema era a arte da imagem em movimento. Não por acaso, o cinema falado foi recebido por parte importante dos intelectuais como um golpe de morte na ainda jovem arte. Ela se transformaria necessariamente num filho menos brilhante do teatro realista. A profecia não estava de todo errada.

O drama já não era sinônimo de teatro desde as vanguardas. Mas continuaria a se desenvolver, vigoroso, numa tradição na qual nomes como Eugene O'Neill, Arthur Miller, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Samuel Beckett, Edward Albee, Bernard-Marie Koltès e Tom Stoppard podem aparecer sem passar vexame junto aos vultos do passado. Essa tradição continuou também, em outra chave, no cinema narrativo que os americanos desenvolveram à maestria – e ao apodrecimento.

Dessa matriz, do drama sobrevivente nos veículos de comunicação de massa, é que se derivou a telenovela, neta do melodrama francês e dos folhetins do início do século XIX, filha direta da radionovela. A origem desta é já bem conhecida: publicitários americanos a implementaram na Cuba pré-revolucionária como veículo de publicidade para produtos direcionados a donas de casa. Na tevê não foi diferente. Indústrias de sabão bancavam a brincadeira.

Os latinos exportaram seu *know how*, junto com os produtos. Glória Magadan, cubana exilada após a Revolução, funcionária da Colgate-Palmolive responsável pela programação da multinacional para América Latina e Ca-

nadá, chegou ao Brasil, em 1964, ainda trabalhando nessa empresa, para cuidar das novelas da TV Tupi. Na mesma condição, iria para a Globo em 1965, só passando a contratada da emissora quando esta criou um departamento de novelas.

Éramos, portanto, simples reprodutores do formato cubano, até a revolução instaurada a partir de 1969, com a saída de Magadan e a implantação da grade de programação televisiva como a conhecemos até hoje. Naquele momento, a direção da Globo tomou

uma decisão que teria repercussões na história da nossa dramaturgia: reinventar a fórmula. Para agregar valor à telenovela, potencialmente o

produto mais rentável da casa, era preciso tirá-lo do gueto onde se achava, um produto voltado para donas de casa pobres e desprezado pelas classes mais altas e pelos formadores de opinião.

As mudanças incluíram a busca por excelência técnica – equipamentos, cenários, sonoplastia –, a adoção de narrativa visual mais “cinematográfica”, isto é, diretamente tirada do cinema clássico americano dos anos 1930 a 1950, e a abertura de um horário, às dez da noite, especialmente para que grandes dramaturgos pudessem experimentar o veículo com ampla liberdade – ou pelo menos a liberdade possível num empreendimento comercial durante uma ditadura militar.

A invenção da telenovela brasileira, um gênero derivado da telenovela latina, mas não idêntico a ela, pode ser lida como um capítulo da história da dramaturgia brasileira. Isso se dá porque parte dos dramaturgos mais importantes daquela geração foram alguns dos protagonistas daquela invenção: Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Jorge Andrade. Dramaturgos de peso também trabalharam em outros formatos televisivos, basta lembrar a participação de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes na invenção de *A grande família*. Mas isso já é outra história.

No Brasil, o teatro foi a última de nossas artes a entrar na modernidade. Se a data fetiche 1922 marca as artes plásticas, a literatura e a música, é só no final dos anos 1940 que nosso teatro fica moderno. Os motivos já foram sobejamente explicados. Não bastava uma literatura dramática moderna – presente, em alguma medida, nas obras dos precursores Renato Viana, Oduvaldo Viana e Oswald de Andrade. Era preciso que encenadores, atores e demais artistas do palco também comungassem dos mesmos valores.

A Nelson Rodrigues, marco da nossa modernidade, logo se juntaram uma série de dramaturgos, nossa primeira geração de dramaturgos modernos. Em 1955, Jorge Andrade seria pela primeira vez encenado, por Gianni

A INVENÇÃO DA TELENVELA BRASILEIRA, UM GÊNERO DERIVADO DA TELENVELA LATINA, MAS NÃO IDÊNTICO A ELA, PODE SER LIDA COMO UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA.

Ratto, responsável por descobrir e conseguir que a companhia Maria della Costa montasse a obra prima *A moratória*. Nos anos seguintes, estreariam Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black tie*, 1958), Plínio Marcos (*Barrela*, 1958), Lauro César Muniz (*Este ovo é um galo*, 1959) e tantos outros.

Esses autores compartilhavam uma visão à esquerda do espectro ideológico, desde os diretamente participantes do Partido Comunista (Pedroso, Viana, Guarnieri) até o liberal no sentido norte-americano Jorge Andrade, atacado à direita e à esquerda. Tinham, por consequência, uma postura crítica diante do drama instrumentalizado para vender sabão em pó. E, no entanto, terminaram por realizar parte importante de sua obra nesse formato bastardo.

A novela brasileira não surgiu do dia para a noite. Houve precursores. Nelson Rodrigues, em 1964, escreveu a primeira novela brasileira em *video tape* (*A morta sem espelho*, TV Rio), previsível fracasso, dada a incompatibilidade entre o estilo do autor e as limitações do gênero. Foi a primeira experiência de uma telenovela “à brasileira”, livre dos cânones derivados da invenção dos publicitários americanos em solo cubano. Ele escreveria mais duas, em 1964, ambas fracassos de público que passaram despercebidas pelo radar da intelectualidade.

A primeira novela diária com essa mesma pretensão foi *Ninguém crê em mim* (1966) de Lauro César Muniz, inspirada no mito de Electra. Os diálogos calcados no cotidiano das ruas, a fuga do maniqueísmo e dos tons lacrimosos do melodrama, o tema político (patrões, empregados e sua relação mediada por um sindicato apareciam pela primeira vez na telinha) e as liberdades formais levaram a um fracasso de público – mas a novela abriu o precedente para que surgisse, dois anos depois, *Beto Rockfeller*, ideia original de Cassiano Gabus Mendes concretizada por Bráulio Pedroso.

É difícil entender hoje a verdadeira revolução formal desencadeada por Bráulio Pedroso em *Beto Rockfeller*. O grande sucesso da empreitada permitiu a percepção de que havia uma audiência para o formato telenovela que ia muito além do público cativo da transposição para a tela do formato da radionovela.

Mas a revolução mesmo só se daria com o estabelecimento na TV Globo do “horário das dez”. Revolução que só alcançaria o horário nobre, oito da noite, pelas mãos de Lauro César Muniz, em três sucessivas obras-primas: *Escalada*, *O casarão* e *Espelho mágico*. O horário mais rentável foi ocupado sistematicamente por Janete Clair, mestre do melodrama latino que, com a capa de modernidade construída por seu parceiro, o diretor Daniel Filho, criou a fórmula de manter os fundamentos folhetinescos e melodramáticos sob uma aparência de realismo.

A novela brasileira se distingue da latina, em primeiro lugar, por encobrir o melodrama com uma espessa camada de realismo. Além da fala desempolada e o mais colada possível nas ruas, outros elementos contribuem para a construção dessa fachada realista: a repercussão na ficção do clima e dos pequenos temas do momento, o desenho de personagens mais psicologizadas, isto é, menos estereotipadas, e a eleição de assuntos que reflitam os grandes movimentos da sociedade. Nos anos 1970, esses assuntos eram a luta contra qualquer forma de opressão (metáfora para a luta contra a ditadura) e a mudança, em ritmo frenético, da população rural para as cidades e suas consequências – poluição, violência, fim do imaginário e dos valores rurais e das grandes cidades. *Pecado capital* é o paradigma desse formato – e dessa simbiose entre melodrama de base, realismo aparente e adesão a uma visão de mundo moralista.

A NOVELA LATINA SÓ UTILIZAVA O HUMOR COMO RECURSO ESPORÁDICO; JÁ OS AUTORES BRASILEIROS RESGATARAM A FARSA COMO GÊNERO ACESSÓRIO AO MELODRAMA NA CONFIGURAÇÃO DA TELENOVELA.

Outra grande diferença está na opção pela farsa. A novela latina só utilizava o humor como recurso esporádico. Já os autores brasileiros resgataram a farsa (em detrimento da comédia) como gênero acessório ao melodrama na configuração da telenovela. Isto quando não a trazem diretamente para o primeiro plano, como, por exemplo, em *O bem amado* (1973), de Dias Gomes.

Mas a grande diferença é a pretensão de seus autores. Os autores de telenovela latina e seus congêneres brasileiros eram artesãos que buscavam um alto grau de eficiência e pouco mais. Nessa primeira geração, quase todos vieram do rádio. É o caso das grandes damas Janete Clair e Ivani Ribeiro, insuperáveis em sua capacidade de adequar os cânones do gênero ao gosto da mulher brasileira. Hábeis narradoras, excelentes dialoguistas, eram mestres em seu gênero.

Já os autores dos clássicos dos anos 1970, além de virem do teatro, tinham em comum o fato de terem a pretensão de fazer arte, ou continuar sua arte no novo meio. Eram também todos, numa medida ou em outra, politizados e viam na novela a oportunidade de tratar dos grandes temas para plateias infinitamente maiores.

A grande pretensão dessa geração de dramaturgos era comum aos intelectuais e artistas da época da nossa primeira democracia formal (1945-1964): explicar e reinventar o Brasil. Pretensão, em grande parte, alcançada, principalmente por Dias Gomes, Lauro César Muniz e Jorge Andrade.

Mais que continuar sua obra na televisão, esses autores substituíram sua obra teatral por uma obra televisiva. Sacrificaram assim, em parte, sua possibilidade de fazer “a grande obra” no altar de um formato e uma forma de

produção que, além de ainda mais efêmera que o teatro (publicam-se textos teatrais, não se publicam roteiros de novela), é também necessariamente mais irregular – dada a extensão da obra e o ritmo industrial de sua escrita.

Dois casos são emblemáticos desse processo, não por acaso, os dois cuja obra para teatro sobrevive com mais vigor (ainda que pouco encenados): Jorge Andrade e Lauro César Muniz.

Jorge Andrade foi para a televisão quando já havia terminado seu monumental ciclo *Martha, a árvore, o relógio*, dez peças que, ao recontar a saga de uma família paulista ao longo de quatrocentos anos, fazem uma análise das relações de poder na sociedade brasileira. Vivia um momento de ostracismo, suas peças já não eram montadas há anos e sabia que seu único projeto – que mais tarde escreveria com o título de *Milagre na cela* – era inviável no contexto da ditadura.

Começou a escrever para televisão em 1973, retomadas as tramas e personagens de duas de suas peças, *A escada* e *Os ossos do barão*, em novela que tomou por título o nome da última. Única comédia em seu corpo de obra, *Os ossos do barão* havia sido, dez anos antes de aparecer na televisão, um surpreendente sucesso de público que manteve por mais um ano abertas as portas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

O sucesso se repetiu na televisão. Isso apesar do diálogo “teatral”, das personagens “paulistas” e da falta de compromisso com o andamento e os clichês do gênero. Segundo Andrade, em entrevista dada a Anatol Rosenfeld, “... a Globo (...) chegou a exigir que eu fosse absolutamente autêntico e não copiasse, como técnica, a nenhum outro telenovelistas; exigiu que eu apresentasse *a minha novela*, com a estrutura que eu achasse melhor”¹.

Tal liberdade, ainda que fruto de uma decisão empresarial, visando o lucro, como qualquer outra, teve como consequência a possibilidade do surgimento desse conjunto de telenovelas às quais nos referimos aqui. Novelas que, dentro dos limites estritos do gênero e das condições políticas da época, foram, mais que a base para a telenovela como a conhecemos hoje, um conjunto de obras que ombreia, em qualidade e importância para a compreensão do país, com os textos teatrais e filmes da mesma década.

Dois anos depois do sucesso, Jorge Andrade tentou fazer outra novela baseada em peça, *Pedreira das Almas*, sumariamente proibida pela censura já na sinopse. Escreveria então sua primeira obra concebida diretamente para a televisão, *O grito*. Um prédio, em frente ao recém-inaugurado Minhocão (Elevado Costa e Silva, que não se esqueça o nome e sua origem), servia

1. Elizabeth R. Azevedo et al. (org.), *Jorge Andrade, 90 anos, (Re)leituras – vol. I: a voz de Jorge*, USP, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, TUSP, 2012, p. 56.

como microcosmo da sociedade brasileira, do zelador, morador no térreo, à classe dominante na cobertura. A uni-los, um drama: uma ex-freira cuida de seu filho, doente mental, cujos gritos noturnos atrapalham o sono de todos. Um movimento para expulsar mãe e filho é temporariamente impedido por um chantagista anônimo que grava as conversas telefônicas dos moradores, revelando para o espectador a vida secreta e o discurso interno das diversas classes sociais.

Numa ditadura, mais perigoso que o general são o porteiro e o síndico que multiplicam seu pequeno poder de forma perigosa. A novela parece ilustrar essa frase. A forte reação da censura, da imprensa e mesmo do público determinou não só o fracasso da novela como também o afastamento definitivo de Jorge Andrade da rede Globo. Há um limite para a experiência.

A protagonista, Marta, vivida por Glória Menezes, tem o mesmo nome da personagem que perpassa todo

o ciclo *Martha, a árvore e o relógio* e da protagonista de *Milagre na cela*, com quem divide também a condição de freira. Mais que uma coincidência ou idiosincrasia, essa repetição atesta a unidade da obra de Andrade. A mudança de veículo, do teatro para o audiovisual, não alterou seu projeto artístico ou ideológico.

Em obras posteriores, marcadas por condições de produção e visibilidade diferentes inerentes ao fato de trabalhar em outras emissoras, ele retomaria os temas presentes em sua dramaturgia: a passagem do tempo, a decadência das velhas elites substituídas por elites ainda piores – pelo menos no gosto e na crueza –, o resgate da memória como instrumento de transformação.

A televisão deu mais que sobrevida ao dramaturgo Jorge Andrade, deu-lhe a possibilidade de continuar sua obra. Não é possível hoje falar do conjunto de seus textos sem se referir a, pelo menos, *O grito*. É claro que ele nunca teve as facilidades e a visibilidade de outros autores mais afeitos, por temperamento ou até mesmo por geração, às contradições do trabalho artesanal inserido num contexto de indústria cultural. Mas sua contribuição para o gênero é inestimável.

De certa forma, o mesmo ocorreu com Lauro César Muniz. Ainda que seus melhores textos para teatro tenham sido escritos depois de sua entrada para a tevê (*Sinal de vida*, 1972/1979; *Luar em preto e branco*, 1991; *O santo parto*, 2004), não se pode entender a trajetória artística de Muniz sem refletir sobre suas obras-primas da década de 1970.

Ainda na TV Record, Muniz já havia começado seu projeto televisivo: “Uma forte temática humana que tivesse como pano de fundo a história

A FORTE REAÇÃO DA CENSURA, DA IMPRENSA E MESMO DO PÚBLICO DETERMINOU NÃO SÓ O FRACASSO DA NOVELA COMO TAMBÉM O AFASTAMENTO DEFINITIVO DE JORGE ANDRADE DA REDE GLOBO.

do Brasil e a infraestrutura social que regia o movimento daquelas personagens”². *Os deuses estão mortos* tinha por pano de fundo o início da decadência da aristocracia cafeeira com a abolição dos escravos e os problemas sociais e políticos do final do Império que culminaram com a Proclamação da República. Na segunda parte, intitulada “Quarenta anos depois”, os mesmos atores viviam filhos e netos das personagens da primeira fase, na década de 1920.

Já na Globo, *Escalada* (1975), acompanhava a trajetória de um *self made man* do final dos anos 1930 aos anos 1970. Enfrentou muitos problemas

com a censura. Basta dizer que a novela abordou, entre outros temas, a construção de Brasília, cujo canteiro de obras era um dos cenários chave da trama, sem poder mencionar o

nome do presidente Juscelino Kubitschek. Por outro lado, a exibição da novela coincidiu com a tramitação no Congresso da Lei do Divórcio, influenciando decisivamente no debate público sobre o assunto.

Sua próxima novela, *O casarão* (1976), dialogava diretamente com a peça de Jorge Andrade *A moratória*. Esta se estruturava a partir do desenvolvimento simultâneo de ações em dois tempos distintos: 1929 e 1932, antes e depois da derrocada do café. Já a novela revolucionava a forma do folhetim ao situar as ações em 1900, 1929 e 1976 simultaneamente e passando de um núcleo a outro sem dar nenhuma indicação. O quebra-cabeça era fechado na mente do espectador. Peça e novela partilhavam também uma parte de seu tema: as consequências do crise de 29 nas gerações posteriores.

Espelho mágico (1977) inovava novamente ao fazer metalinguagem crítica. A trama incluía a gravação de uma telenovela latina, cujas cenas também eram exibidas no interior dos capítulos. Era uma paródia das novelas de Glória Magadan, com tons suficientemente ácidos para pisar em vários calos. Além disso, a novela explicitava as próprias dúvidas e contradições do autor por meio de um personagem autor de telenovelas vivido por Juca de Oliveira. Nunca a roupa suja da televisão foi lavada tão publicamente – e com tanta qualidade.

Muniz foi o único autor com essas características – liberdade formal, peso intelectual, ambição artística – a escrever para as oito da noite nos anos 1970 (*Roque Santeiro*, o projeto de Dias Gomes para o horário, foi proibida no dia da estreia e só seria apresentado, em outra produção, nos anos 1980).

2. Hersch W. Bausbaum, *Lauro César Muniz solta o verbo*, Imprensa Oficial, 2010, pp. 142-143.

Como no caso de Jorge Andrade, a obra de Lauro César Muniz não pode ser compreendida e avaliada em sua plenitude, sem levar em conta a inclusão pelo menos dessas três telenovelas. Isso leva a uma situação dramática: nem essas novelas, nem seus textos estão disponíveis. É como se, por exemplo, fosse necessário entender a obra de Nelson Rodrigues sem ter acesso direto a *Album de família* e *A falecida*.

Dias Gomes e Bráulio Pedroso são dois outros dramaturgos importantes cuja obra é marcada por essa passagem pela teledramaturgia, a ponto de seus textos para televisão formarem um corpo uno com a obra teatral.

Se a televisão foi importante para eles, seu lugar é central na construção da teledramaturgia brasileira. Além de fundadores, levaram o novo gênero rapidamente a um patamar de qualidade raramente alcançado.

Foi a única geração de dramaturgos a passarem para a televisão sem alterar seu projeto estético ou ideológico. Essa sua força foi também seu grande problema. Pelas características altamente pessoais de suas obras e processos, nenhum deles – nem seus companheiros de geração com origens distintas, Benedito Ruy Barbosa e Manuel Carlos – fez uma passagem tranquila para a forma mais industrial de produção que seria hegemônica a partir dos anos 1980.

Não por acaso, os grandes nomes da geração seguinte não viriam do teatro, nem teriam um projeto ideológico claro: Gilberto Braga, Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva, Glória Perez e o precoce Carlos Lombardi. Foram eles, em medidas distintas, que criaram e aprimoraram a forma coletiva de escrever novelas, permitindo que, mesmo com o crescimento do tamanho dos programas (e, portanto, da escrita) e de suas interfaces comerciais e midiáticas, seja possível manter as conquistas formais e, em alguns casos, a qualidade.

Já os nomes que despontam neste momento, que podem caracterizar uma terceira geração de teledramaturgos, vêm todos do audiovisual (cinema ou tv) ou da literatura: João Emanuel Carneiro, Duca Rachid, Thelma Guedes, Lícia Manzo. Todos excelentes, com forte personalidade e já começando sua trajetória com grande sucesso, sua obra não tem nenhuma relação direta com a escrita para o teatro.

Essa distância entre os dramaturgos das novas gerações e a produção de textos para a telenovela pode dizer muito sobre nosso teatro e nossas telenovelas. Mas isso fica para o próximo capítulo.

AIMAR LABAKI é dramaturgo, autor de telenovelas, diretor, tradutor, consultor e ensaísta.

PARA LER



O paraíso perdido e o início do Teatro da Vertigem

Lucienne Guedes

“Ao perdemos a inocência, ganhamos o mundo.”

Embora tenha escrito outros textos, capítulos em livros, artigos e entrevistas, *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido* é o primeiro livro de Antonio Araújo, recentemente lançado pela editora Perspectiva. Ele é o diretor artístico do Teatro da Vertigem e um dos diretores brasileiros mais conhecidos dentro e também fora do país. Além de ser diretor, Antonio é pesquisador e professor. Leciona na Universidade de São Paulo e já trabalhou como professor convidado em vários países, entre eles França, Bélgica, Holanda, Alemanha e Bolívia.

Com tantas experiências importantes, tanto artísticas como pedagógicas, Antonio traz em seu livro importante discussão que cruza esses interesses. *A gênese da Vertigem* é decorrência de sua pesquisa de mestrado e traz a público o relato e a reflexão do primeiro processo de criação do grupo Teatro da Vertigem, iniciado há vinte anos, em 1992.

Se o grupo e o processo de criação de *O paraíso perdido* nasceram de um desejo de pesquisa artística, isso por si só já facilita esse múltiplo olhar sobre a criação. Por todo o livro as condições de artista, crítico e pesquisador serão complementares para o autor, muito embora o olhar sobre a função do diretor seja mais evidente, já que o livro se constrói a partir de suas anotações de trabalho, unicamente, de sua própria crítica e reflexão. Aqui o viés pedagógico se explicita novamente: ao construir seu relato e sua reflexão a partir das atitudes e revezes de um diretor nesse tipo de processo criativo, o autor abre um espaço vivo para pensar a criação, numa contribuição inédita à formação de diretores.

AO CONSTRUIR SEU RELATO E SUA REFLEXÃO A PARTIR DAS ATITUDES E REVEZES DE UM DIRETOR NESSE TIPO DE PROCESSO CRIATIVO, O AUTOR ABRE UM ESPAÇO VIVO PARA PENSAR A CRIAÇÃO, NUMA CONTRIBUIÇÃO INÉDITA À FORMAÇÃO DE DIRETORES.

Mas o livro constitui importante documento de processo criativo, para além da função do diretor. A ideia de processo colaborativo como dinâmica de criação está muito ligada ao Teatro da Vertigem. No entanto, quando o grupo começou a trabalhar, ainda não havia esse nome para o tipo de pro-

cesso, nem sequer intenções colaborativas tão claramente definidas. É isso o que o livro revela: foi no desejo do estudo e da pesquisa – a investigação da mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo – que as

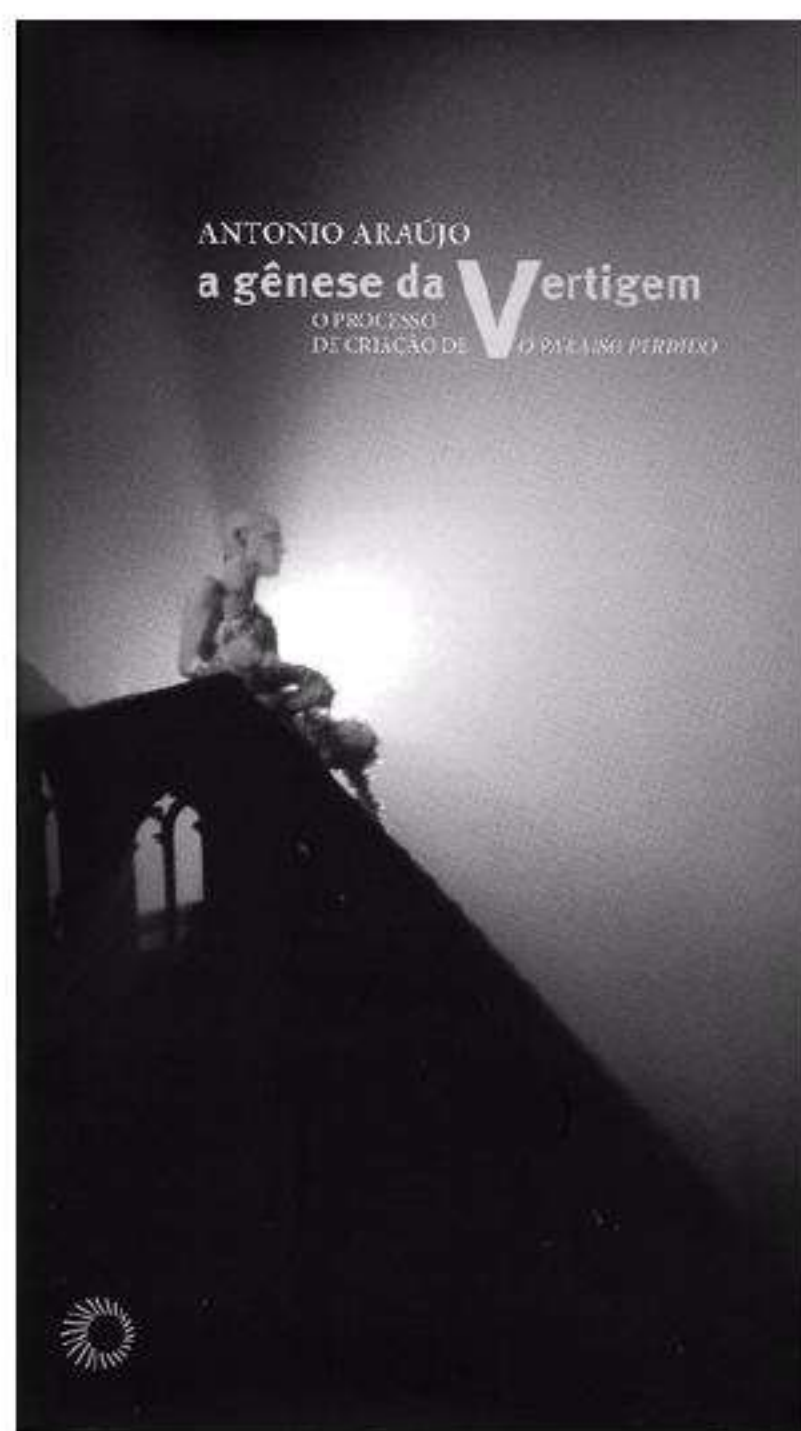
relações se deram de modo horizontal, pois cada integrante do grupo era um pesquisador, igualmente implicado no trabalho. O coletivo foi se dando como práxis, e não como determinação anterior a ela.

O uso de espaços arquitetônicos diferentes para a realização da cena também está atrelado à imagem do Vertigem, e marca todos os trabalhos seguintes do grupo. Também isso foi se desenvolvendo no decorrer do trabalho, uma sugestão como tantas outras advindas do processo de pesquisa e criação, mas que acabou se tornando algo transformador nas trajetórias de todos aqueles artistas, para os trabalhos futuros.

O primeiro capítulo, “Em busca de um artista pesquisador”, contém o relato do começo dos trabalhos. Segundo Antonio, nem todas as motivações estavam claras na vontade daqueles jovens artistas. Queriam estar junto, cuidando de pesquisar os princípios da mecânica. No caminho da realização desse desejo, o grupo iria desenvolver ferramentas básicas de pesquisa e procedimentos que julgava pertinentes: a observação ativa como princípio do trabalho, a instrumentalização do pesquisador, o estudo de métodos de pesquisa científica. Foi nesse momento inicial que se deu, também, a escolha das técnicas específicas que acompanhariam o trabalho e a escolha da bibliografia básica.

Já o capítulo seguinte avança para a sala de ensaio, com o detalhamento de como se deram as primeiras semanas. O trabalho de fato começa: o diálogo entre arte e ciência, a divisão entre pesquisa científica e pesquisa expressiva, a organização dos conceitos com os quais trabalhar. A rotina do trabalho se dividia em jogos, improvisações expressivas, improvisações livres, pesquisa científica, pesquisa teórica, exercícios, aquecimentos etc. É também aqui que vemos que o olho do diretor começa a se colocar como tal: Antonio descreve suas observações sobre o trabalho dos atores, feitas em seu caderno de trabalho.

As avaliações frequentes, internas ao grupo, depois de decorrido algum tempo de trabalho, eram essenciais para pensar o encaminhamento



IMPORTANTES DINÂMICAS NA CRIAÇÃO DE *O PARAÍSO PERDIDO*, QUE FICARIAM BASTANTE PRESENTES NAS CRIAÇÕES SUBSEQUENTES DO GRUPO, O *WORKSHOP* E O USO DO DEPOIMENTO PESSOAL APARECEM AQUI PELA PRIMEIRA VEZ, OFERECENDO INSTRUMENTOS DE PESQUISA E MATERIAL BRUTO PARA A PEÇA.



Foto de Flávio Portella

do trabalho, para redirecionar e redimensionar, como podemos observar no relato. Mas, mesmo com elas, o diretor exerce sua crítica e percebe que muitos aspectos poderiam ser melhor desenvolvidos: a quantidade de pontos de estudo e pesquisa era imensa, havia pouca integração entre os elementos da pesquisa, entre outros.

Na medida em que as anotações detalhadas vão se tornando escassas no caderno do diretor, o recorte temático do trabalho vai surgindo, como mostra o terceiro capítulo. A escolha das mitologias de criação, do paraíso e da queda do homem, a princípio, serviria para oferecer um suporte para aplicar os conceitos da pesquisa da mecânica. Mas Antonio Araújo percebe que o aparecimento do tema na sala de ensaio já era o desejo de realizar uma obra artística, ainda que inconscientemente, já que o acordo no grupo não obrigava a construção de um espetáculo.

É também da práxis, dessa vez às voltas com o recorte temático, que surgirá a maneira de fazer a dramaturgia em processo colaborativo, que foi se afirmando como uma “dramaturgia própria” daquele trabalho, uma maneira de conciliar desejos individuais com o coletivo. Importantes dinâmicas na criação de *O paraíso perdido*, que ficariam bastante presentes nas criações subsequentes do grupo, o *workshop* e o uso do depoimento pessoal

aparecem aqui pela primeira vez no *Vertigem*, oferecendo instrumentos de pesquisa e material bruto para a “peça”.

A plenitude do processo criativo da obra cênica propriamente dita, no caso de *O paraíso perdido*, se deu após o período investigatório. Da enorme profusão de material criativo, aquilo que ia resistindo acabava por se constituir como cena de fato. É do que trata o quarto capítulo: o material selecionado de fato cruzava as pesquisas da

física e a temática. Foi somente à beira da estreia que se deu o nome do grupo – Teatro da Vertigem – que, para Antonio, tem correspondência com o cruzamento das pesquisas.

DIFERENTEMENTE DE OUTROS PROCESSOS, COLETIVOS OU NÃO, NO COLABORATIVO É PRECISO QUE DIRETOR, ATORES E DRAMATURGO QUEIRAM O ESFORÇO DA ESCRITA DA CENA, EM QUE TODOS CRIAM A OBRA CÊNICA TOTAL QUE ENCONTRA O PÚBLICO.

Também aparece o problema do tempo num processo como esse, do esgotamento, do cansaço. Diferentemente de outros processos, coletivos ou não, no colaborativo é preciso que diretor, atores e dramaturgo queiram o esforço da escrita da cena, em que todos criam a obra cênica total que encontra o público, segundo o autor.

No capítulo seguinte, a questão é a ressignificação do espaço cênico, desenvolvida a partir do desejo de criar tensão com o conteúdo abordado. Escolher fazer *O paraíso perdido* dentro da Igreja de Santa Ifigênia não era levar a cena para a realidade do tema ou para um espaço ficcional correspondente, mas, antes, levá-lo a um “terreno intermediário e movediço”. Para isso, notamos que a preparação do diretor, enquanto função no processo, foi fundamental.

No início do livro, Antonio Araújo esclarece que se trata de um estudo ao mesmo tempo descritivo e crítico, tentando captar a transitoriedade da obra em gestação, a busca de uma arqueologia da criação e especialmente do processo de direção. Com o texto, investigará o ensaio, como lugar e tempo do erro, lugar da crise. Ele se pergunta: será que o artista é a pessoa mais indicada para fazer a análise crítica de seu percurso criativo? Quanto de distanciamento é possível ter?

Um processo de criação cheio de vitalidade, como foi o de *O paraíso perdido*, gera sempre muito interesse depois e fora de si mesmo. Antonio Araújo sabe que seu texto não encerra toda aquela experiência. Mas ele consegue um múltiplo e detalhado olhar sobre a criação, alternando as condições de artista, crítico e pesquisador. Seu livro permite a oportunidade de ver a abrangência e as diferentes qualidades que um processo de criação pode ter e de que pode dispor. *A gênese da Vertigem* é, portanto, também todos os outros trabalhos seguintes. Além de relato e exposição, consegue ser reflexão, crítica e vislumbre, possíveis sobretudo com a distância da experiência e com a continuidade do trabalho do grupo ao longo desses vinte anos.

Certamente *O paraíso perdido* foi uma criação interessantíssima para aqueles que a viveram de perto (e nisto me incluo, já que era parte do grupo naqueles momentos cheios de sonho, desejo e força), experiência que marcou esteticamente a trajetória de todos os envolvidos, e mesmo do público que viu o espetáculo. Mas, por mais distantes que estejamos daquele início dos anos 1990, o livro tem o mérito de trazer a vitalidade de um depoimento sobre a criação, no meio dela, numa perspectiva coletiva.

PARA LER

LUCIENNE GUEDES é dramaturga e atriz fundadora do Teatro da Vertigem; mestre em Artes pela ECA-USP, onde realiza pesquisa de doutorado.

JÁ VISTO



Celebrando o Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude

Ana Luísa Lacombe

O Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude foi instituído pela ASSITEJ – Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude – e é comemorado em mais de oitenta países onde a associação tem atividades. Esse acontecimento, que ocorre em todo o mundo, demonstra o reconhecimento do direito de crianças e adolescentes a enriquecerem suas vidas através das artes e das tradições culturais do país, especialmente da cultura teatral.

A ASSITEJ promove uma rede internacional que reúne milhares de espaços teatrais, organizações e pessoas e tem contribuído com intercâmbios nacionais e internacionais, influenciando nas políticas públicas referentes à cultura em diversos níveis em muitos países.

Desde 2001, o CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (fundado em 1998 e braço da ASSITEJ no Brasil) – realiza anualmente comemorações, homenageando artistas de todo o país. A cada novo evento, convida um artista plástico para criar um cartaz comemorativo, que é distribuído nacionalmente. Já participaram com sua criação artistas como Ziraldo, Ilo Krugli, Maria Clara Machado, Rosa Magalhães, entre outros.

Em São Paulo, em 2007, foi criado o Centro de Reflexão do Teatro para a Infância por Gabriel Guimard, Deborah Serretiello e por mim, e, a partir daí, começamos a comemorar aqui também essa data tão importante. O intuito do nosso grupo é promover encontros, eventos, palestras, seminários para discutir, refletir, e proporcionar a troca de experiências entre profissionais

JÁ VISTO

de teatro para crianças, buscando sempre tratar a produção artística para esse segmento com qualidade e inteligência.

As três primeiras edições dessa comemoração foram realizadas na biblioteca Monteiro Lobato. Em 2007, houve uma mesa de convidados que deram depoimentos sobre sua experiência nessa área: a diretora e atriz carioca Karen Acioly, que coordena o Centro de Referência do Teatro Infantil do

O PROPÓSITO DO GRUPO É PROMOVER EVENTOS PARA DISCUTIR E PROPORCIONAR A TROCA DE EXPERIÊNCIAS ENTRE PROFISSIONAIS DE TEATRO PARA CRIANÇAS, BUSCANDO SEMPRE TRATAR A PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARA ESSE SEGMENTO COM QUALIDADE E INTELIGÊNCIA.

Rio de Janeiro; Simone Grande, do grupo Meninas do Conto; a diretora e dramaturga Gabriela Rabelo; o crítico de teatro infantil do jornal o *Estado de São Paulo* Dib Carneiro Neto; a atriz e programadora cultural do

Centro Cultural São Paulo Lizette Negreiros; e, fazendo a intermediação, a pesquisadora Maria Lúcia Pupo. Os depoimentos foram, sobretudo, no sentido de colocar o teatro para crianças em pé de igualdade com o teatro adulto, exaltando suas qualidades e o salto qualitativo que as produções paulistanas tiveram nos últimos dez anos.

Como extensão desse encontro, produzimos um seminário realizado em parceria com a Secretaria de Cultura do Município, no Centro Cultural São Paulo: “Rumos do teatro para infância e juventude”, que contou com oito mesas de debate. A presença da classe artística e de estudantes de teatro

Maria Inês Falconi, Interações em cena, 2012. Foto de Ivson



foi enorme e o seminário propiciou uma série de discussões em diferentes mesas, sendo os temas dos debates: “Meios de produção”, “Experiências de organização no teatro infantil em São Paulo e no Rio de Janeiro”, “O processo de criação”, “Teatro e Educação”, “Teatro infantil como matéria curricular nos cursos de formação de atores”, “Estética e dramaturgia”, “Ações descentralizadas de teatro infantil e juvenil em São Paulo”, “Políticas culturais para o teatro infantil”. As discussões, bastante calorosas, permitiram aos participantes tomar conhecimento dos diferentes aspectos da produção teatral para crianças e jovens.

Em 2008, o teatro infantil no Brasil completou sessenta anos. A peça que marcou o começo dessa tradição foi *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, que estreou em 1948. Foi a primeira vez que se encenou um texto escrito para crianças por atores adultos, profissionais. Ao longo desses sessenta anos, muita coisa aconteceu e mudou e foi essa a perspectiva que procuramos dar ao evento que realizamos. Novamente a biblioteca Monteiro Lobato acolheu essa comemoração, que contou com o apoio da Femsa, responsável pelo Prêmio de Teatro para Infância e Juventude. Houve a leitura de uma cena do texto de Lúcia Benedetti, e Ilo Krugli foi convidado a dar um depoimento, falando sobre a história do Ventoforte, que se confunde com a própria história do teatro para infância no Brasil.

Em 2009 não tínhamos nenhum apoio além do oferecido pela própria biblioteca Monteiro Lobato, mas não queríamos deixar de manter a tradição e, na base da pipoca e guaraná, realizamos um novo encontro, contando com a presença de Johana Albuquerque, que falou sobre sua nova montagem infanto-juvenil, além de um sarau com a participação de vários grupos.

Para os três anos seguintes, visando manter o espaço de reflexão que é importante para nossa atividade, fizemos uma parceria com o Itaú Cultural que se comprometeu a realizar, a partir de 2010, três edições das comemorações para o Dia Mundial do Teatro para Infância e Juventude. Assim, pudemos ampliar a programação e o evento passou a se chamar “Interações em cena”.

A ampliação da celebração do Dia Mundial do Teatro para Infância e Juventude foi fundamental para inserir definitivamente a data no calendário cultural da cidade de São Paulo e transformar essa atividade numa referência entre artistas, pesquisadores, gestores culturais e todos aqueles que simpatizam com o teatro voltado para infância e juventude.

ESQUERDA Ilo Krugli, Maria Inês Falconi, Ana Luísa Lacombe e Antonio Bernardes; Interações em cena, 2012. Foto de Ivson
 DIREITA Integrantes dos grupos Jogando no Quintal, Contos Em Cantos, Barracão Cultural e Cia Paideia de Teatro, no Sarau de Celebração; Interações em cena, 2011. Foto de Ivson



INTERAÇÕES EM CENA

Em 2011, o Interações em cena teve como tema o humor no teatro para infância. Como tal, a figura do palhaço se torna de grande importância nesta reflexão. A atriz pesquisadora Alice Viveiros foi convidada a abrir o evento. Sua fala situou historicamente o palhaço no mundo e no Brasil, tomando como referência e roteiro para sua palestra o livro escrito por ela mesma, *Elogio da bobagem*. A palestra teve intervenções do ator palhaço Ésio Magalhães, exemplificando ao vivo as colocações feitas por ela. Palestras e oficinas com Rhena Faria (do grupo Jogando no Quintal), Carla Candiottto e Alexandra Golik (Le Plat du Jour), Wellington Nogueira (Doutores da Alegria), entre outros, também foram oferecidas gratuitamente para o público.

No sarau, mais uma vez, a diversidade fez-se presente. Trabalhos elaborados e propostas absolutamente distintas deram um panorama muito gratificante da produção teatral para infância e juventude da atualidade. Sem esquecer que o sarau foi criado para que as companhias teatrais possam assistir umas às outras tendo uma visão do que tem sido feito pelos colegas de trabalho.

Em 2012, a dramaturga argentina Maria Inês Falconi, vice-presidente da ASSITEJ, e o diretor e produtor Antonio Carlos Bernardes, secretário do CBTIJ, conversaram com uma plateia de cerca de cem pessoas, em São Paulo. A ASSITEJ, com quase cinquenta anos de atuação, reúne membros de 84 países. “Sozinhos não chegamos muito longe”, defende Maria Inês. O CBTIJ



existe no Rio há 17 anos – e sua maior novidade é que, em breve, começará a disponibilizar em seu *site*, com anuência dos dramaturgos, textos integrais de peças infantis, para uso em escolas de ensino básico e fundamental.

Dib Carneiro Neto, presente na plateia, quis saber de Maria Inês Falconi, que vê montagens de teatro infantil pelo mundo todo, quais os países com maior criatividade artística para atrair as crianças. “Qualidade é subjetiva e cultural”, respondeu ela. “É impossível comparar os países, pois as realidades de cada um são muito diferentes. Como julgar, com nossos parâmetros, os espetáculos dinamarqueses ou de Camarões, por exemplo?” Ela deu exemplos de países como Ucrânia e Azerbaijão, que ficaram fechados para o mundo durante muito tempo e agora, depois da abertura, estão ansiosos por uma atualização de seus parâmetros estéticos. Falou dos Estados Unidos, onde, no Arizona, existe um centro de pesquisa maravilhoso, porém com uma produção mínima, tendo somente uma companhia teatral voltada para esse público.

Durante o debate, alguns temas foram listados como sendo tabus no teatro feito para crianças: morte, doenças, violência, abandono, sexualida-

HÁ UMA DEMANDA RAZOÁVEL DE ESCOLAS QUE BUSCAM LEVAR SEUS ALUNOS A ESPETÁCULOS TEATRAIS, MAS HÁ UM DESPREPARO ENORME DOS PROFESSORES PARA A ESCOLHA E PARA O DESDOBRAMENTO DESSA EXPERIÊNCIA NA SALA DE AULA.

de, divórcio. Maria Inês comentou: “As sociedades rechaçam certos temas no teatro, mas as crianças convivem com esses temas em seu cotidiano e, assim, poderia ser catártica a experiência da abordagem teatral. Agora, é preciso também ter cuidado para não defender que esses temas devam ser tratados didática ou pedagogicamente. Jamais. É fundamental que surjam espontaneamente e sempre com viés artístico”.

Ilo Krugli, criador do grupo Ventoforte, manifestou-se: “Ainda gosto mais dos textos que não são tão diretamente voltados para as crianças, porque elas percebem quando fica forçado demais, elas sabem quando estão sendo excessivamente cuidadas e manipuladas”.

Um dos temas que sempre procuramos tratar nesses encontros é a relação da escola com o teatro. Maria Inês relatou que em seu país, a Argentina, cada vez menos as escolas levam seus alunos ao teatro. “É uma questão conjuntural”, explica. “Há os custos de transporte, muita burocracia para as autorizações dos pais, a questão da segurança, o medo da violência e também o próprio despreparo dos professores, que ficam temerosos em excesso com a responsabilidade de deslocar os alunos de dentro da sala de aula para um ambiente teatral.” Bernardes acrescenta que o mesmo se dá na cidade do Rio de Janeiro, em que quase não há mais nenhum intercâmbio escola-teatro. “Houve um momento no Rio em que o teatro infantil virou um bom negócio – e assim, virando negócio, perdeu demais em qualidade artística”, criticou ele.

Aqui em São Paulo essa relação existe. Há uma demanda razoável de escolas que buscam levar seus alunos a espetáculos teatrais ou levar os espetáculos para dentro do espaço da escola. Mas há um despreparo enorme dos professores para a escolha

EXISTEM CENTENAS DE GRUPOS QUE TRABALHAM DIRETAMENTE COM TEATRO PARA CRIANÇAS, MAS A GRANDE MAIORIA AINDA NÃO PERCEBEU A IMPORTÂNCIA DE REPENSAR SUA ARTE EM BUSCA DE UMA EXCELÊNCIA E DE UMA ATUALIZAÇÃO.

e para o desdobramento dessa experiência na sala de aula. Assim, é constante a reclamação dos artistas em relação a suas experiências no ambiente escolar. Todas as vezes que

abordamos o tema em nossos encontros, há muita polêmica e discussão, demonstrando que ainda temos muito a fazer para melhorar a relação entre o teatro e a escola.

Apesar de todo o sucesso ao longo desses seis anos, ainda sentimos uma falta de disponibilidade da classe artística para o debate. Embora sempre tenhamos tido um público interessante nesses nossos eventos, são sempre os mesmos profissionais que estão dispostos a participar. Existem centenas de grupos que trabalham diretamente com teatro para crianças; penso que a grande maioria ainda não percebeu a importância de repensar sua

arte em busca de uma excelência e de uma atualização. Maria Inês Falconi comentou: “Pensar dá trabalho. Vejo que a classe se reúne pouco, porque cada um corre isoladamente para produzir seus espetáculos e sobreviver. Ninguém mais tem tempo para refletir com seus pares e isso chega a ser triste. A geração atual, por exemplo, já está falando outras linguagens – como não parar e refletir sobre os rumos que o teatro vai tomar a partir dessa revolução tecnológica que assola o mundo?”.

A possibilidade do encontro e do intercâmbio de profissionais que atuam dentro de um mesmo segmento artístico é fundamental para que se faça a revisão de velhos conceitos e a elaboração de novas ideias e percepções estéticas. Há um espaço mínimo para troca de saberes e experiências na cidade de São Paulo. Os grupos e artistas ficam restritos – de certa forma, aprisionados – por este sufocante círculo de atividades: venda de seus espetáculos, constante criação de projetos para concorrer aos editais, ensaios, contínuos esforços para manutenção de suas companhias. Esse é o cotidiano de uma companhia de teatro, por isso os “respiros” e os “intercâmbios” são fundamentais no que tange à busca por um teatro de qualidade cada vez mais significativo. É preciso sensibilizar os educadores, os meios de comunicação e a própria classe teatral para a excelência do teatro para crianças e para considerá-lo como arte, e não apenas como entretenimento.

ANA LUÍSA LACOMBE é atriz e pesquisadora dedicada à arte da narração de histórias associada ao teatro; ganhadora dos prêmios APCA de melhor atriz (1991, 2003, 2006, 2008) e Femsa Coca-cola de melhor atriz (2006); curadora do projeto “Sipurim – Hora da história”, no Centro da Cultura Judaica; fundadora e coordenadora da Casa do Faz e Conta e uma das fundadoras do Centro de Reflexão do Teatro para Infância.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – A iluminação como dramaturgia

Design, cena e luz: anotações – Eduardo Tudella

Linguagem e alfabetismo visual. A pesquisa no campo da estética

aplicada a projetos de iluminação cênica – Valmir Perez

Dramaturgia da luz, um conceito operístico – Caetano Vilela

Luz e improvisação na cena. O criador em estado
de libertação – Marisa Bentivegna

RODA DE CONVERSA

Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fábio Retti

discutem a ideia da iluminação como dramaturgia,

sob a coordenação de Guilherme Bonfanti

Primeira Fila

Arte-Cidade-Cultura e as práticas do Teatro da

Vertigem – Ana Maria Rebouças

Ensaio Geral

SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do

Palco: uma experiência libertária – Ivam Cabral

Por uma arte do espectador – Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Teatro, cidadania e direitos humanos – Izaías Almada

La generación de dramaturgos y directores

uruguayos de los noventa – Roger Mirza

OUTRO OLHAR

A primeira geração de dramaturgos modernos e a

invenção da telenovela brasileira – Aimar Labaki

Para Ler

O paraíso perdido e o início do Teatro da Vertigem – Lucienne Guedes

Já Visto

Celebrando o Dia Mundial do Teatro para a

Infância e Juventude – Ana Luísa Lacombe

