

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – ETDUFPA
LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

PAULA NAYARA DOS SANTOS SILVA

**TÁ FALANDO: Processo de Criação da
Iluminação Cênica do Espetáculo “Barrela”**

**Belém/PA
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – ETDUFPA
LICENCIATURA PLENA EM TEATRO**

PAULA NAYARA DOS SANTOS SILVA

**TÁ FALANDO: Processo de Criação da
Iluminação Cênica do Espetáculo “Barrela”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado Pleno em Teatro, orientado pelo professor Dr. Osvaldo Barros.

**Belém – PA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Silva, Paula Nayara dos Santos

Tá Falando: processo de criação da iluminação cênica do espetáculo “Barrela”. / Paula Nayara do Santos Silva; orientador Prof. Dr. Osvaldo Barros. 2015.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2015.

1. Teatro – processo de criação. 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Iluminação cênica. 4. Barrela (espetáculo teatral). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.025



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos seis dias do mês de março do ano de dois mil e quinze, às dezesseis horas, no Auditório da ETDUFPA, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos professores: Prof. Dr. Osvaldo Barros (orientador e presidente), Prof. Jorge Luiz Torres de Azevedo examinador(a) e Profa. Adriana Maria Cruz dos Santos examinador(a), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do (a) aluno (a) PAULA NAYARA DOS SANTOS SILVA, intitulado: TÁ FALANDO: Processo de Criação da Iluminação Cênica do Espetáculo "Barrela". Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi APROVADA com conceito EXCELENTE com as seguintes observações:

Fazer ajustes no segundo capítulo e realizar as necessárias correções ortográficas e das normas da ABNT.

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 06 de março de 2015.

Osvaldo Barros
Orientador (a)

Adriana Maria Cruz dos Santos
Examinador (a)

Jorge Luiz Torres de Azevedo
Examinador (a)

AGRADECIMENTOS

A minha família que me apoiou em todas as escolhas, em especial Maria Ocy dos Santos Silva, minha amada mãe, que há três meses ficou hospitalizada e passou por uma cirurgia cardíaca, com a graça de Deus a cirurgia foi um sucesso, ficamos morando no hospital por um tempo, por isso tive que deixar a escrita deste trabalho pra mais tarde até a sua recuperação. Ao meu amado pai, Pedro Paulo Alves da Silva que nesses quatro anos cursando a noite, sempre estava na parada do ônibus para fazer companhia e segurança, incentivou-me a correr atrás dos meus sonhos. A minha querida irmã, Ana Paula dos Santos Silva por ser companheira e grande amiga.

A minha amiga/irmã, Belpe Brasil, pelas travessuras e risadas, mesmo na ausência está presente, ela partiu, para alegrar o céu e o meu coração e como diz a frase *“a saudade é um sentimento que quando não cabe no coração escorre pelos olhos”* (neste momento escorrem muitas saudades), mas sinto viva no meu coração.

Aos amigos, Waldir Lisboa de Araújo que me ajudou e apoio na escolha do curso superior, o Maycon Douglas Modesto Lopes por estar sempre do meu lado, nas broncas, nas poucas festas que frequento e nas melhores risadas. Pela confiança na encenação, que originou a esta pesquisa. Nossa amizade surgiu no primeiro dia de aula e continuará. O querido, Enoque Paulino que foi o grande responsável pelo o meu primeiro contato com a iluminação.

Aos professores e grandes amigos, Bruce Cardoso de Macêdo que me ajudou muito no processo para o “Barrela”, por acreditar no trabalho, pelo livros indicados. Agradeço também, os “puxões” de orelha (por conta das minhas teimosias) e pela amizade Ao Aníbal Pacha, que antes de conhece-lo já tinha grande admiração pelos seus trabalhos, e hoje fico emocionada de poder conversar, aprender com ele e por acreditar também na minha pesquisa. A mais nova amiga, Adriana Cruz, que assim como o Aníbal, já contemplava a beleza dos seus trabalhos e hoje a admiração só aumentou, agradeço a ajuda no trabalho e o aprendizado em sala de aula. Agradeço esse amigos que estiveram comigo dando a maior força no momento difícil que passei com a minha mãe hospitalizada.

Ao grupo Varisteiros de Teatro ao qual também pertenço, agradeço por serem amigos e parceiros de cena. Marcelo Andrade, Bruno Rangel, Fabio Limah, Raoni Moreira, Laíra Maneiro, Allan Jones, Leonardo Cardoso e Marília Berredo.

Resumo

Este trabalho objetiva descrever o processo de criação de um experimento de iluminação cênica, que utilizou e produziu materiais alternativos para a apresentação teatral em espaços não convencionais. O eixo central é o relato do processo de criação com a construção de materiais alternativos de iluminação para o espetáculo “Barrela”. No decorrer da monografia, apresento o processo por etapas, desde o primeiro encontro com o grupo, o tipo de material utilizado, as tentativas frustradas na busca pelo acerto e o amadurecimento do trabalho. A referente pesquisa encontrasse pautada na montagem do espetáculo “Barrela”, autoria de Plínio Marcos e encenação do grupo “Os Varisteiros”. Tendo por finalidade discutir e apontar caminhos para a iluminação cênica como instrumento de ensino e aprendizagem.

Palavras –Chaves: Processo de criação; Barrela; iluminação; instrumento; ensino

ABSTRACT

This study aimed to describe the process of creating a stage lighting experiment, which used and produced alternative materials for theatrical presentation in unconventional spaces. The central axis is the story of the creation process with the construction of alternative lighting materials for the show "Iye". During the thesis, I present the process in stages, from the first meeting with the group, the type of material used, the failed attempts in the search for hit and the maturing of the work. The research found regarding guided in the assembly of the show "Iye", authored by Plinio Marcos and group staging "The Varisteiros". With the purpose to discuss and point out ways for stage lighting as a teaching and learning tool.

Chaves Words :Creation Process ; Iye ; lighting; instrument; education

INTRODUÇÃO

“Tá Falando!” é uma expressão usada entre os técnicos de iluminação no momento da montagem. Ao acionar o refletor, ligando-o, dizer “falou” significa que ele funcionou. Sendo assim uso “Tá Falando!” na pesquisa para dizer que “falou”, ou seja, o trabalho funcionou.

A intenção de pesquisar as possibilidades da criação de iluminação cênica a partir de materiais alternativos surgiu: em primeiro lugar, ao perceber a grande dificuldade enfrentada por grupos teatrais da cidade de Belém, em decorrência da pouca acessibilidade aos equipamentos de iluminação cênica existente nos espaços de espetáculos, seja pela pouca quantidade ou baixa qualidade; em segundo, pela necessidade de um maior aprofundamento teórico que permita diálogos constantes com novos recursos e técnicas que garantam a beleza necessária ao espetáculo; por último, a permanente necessidade de utilizar recursos diminutos nos processos de criação teatral.

Nessas condições de recursos materiais e financeiros, procurei desenvolver uma proposta de montagem de iluminação cênica para o Espetáculo teatral “Barrela”, apresentado pelo grupo de teatro “Os Varisteiros”¹, e que agora apresento como trabalho de conclusão de curso, articulando prática de montagem, estudos dos processos históricos da iluminação cênica, e registro metodológico que contribua com o uso de recursos alternativos no campo da iluminação cênica.

Retrospectiva – um pouco de história da iluminação

Com base a partir dos estudos de Roberto Gill Camargo², no seu livro *A Função Estética da Luz* (2012), cito alguns teóricos cujas pesquisas são de grande importância, como: Wagner – responsável pelo conceito da luz cênica como leitura de dramaturgia; Appia – pioneiro teórico da iluminação visando como fenômeno estético e sua importância na cena; Craig – grande importância nas idealizações

¹ Grupo de Teatro, fundado em 2012 - desenvolvem atividade criadora de pesquisa e experimentação cênica, fora dos parâmetros da academia, viabilizando a realização de espetáculos ao grande público paraense.

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor de iluminação nos cursos de graduação de Teatro e Design da Universidade de Sorocaba, sua pesquisa tem o papel importante votados para a área que discute o uso de diferentes recursos para a iluminação cênica no Brasil

simbólicas, assim como Appia, suas pesquisas eram nos contrastes de claro – escuro, iluminação frontal e vertical e a concepção de espaço a partir de luz e sombra; Artaud – também com tendências simbólicas, pensava a luz como elemento simbólico, muito mais que imitativo ou expressivo, mas a grande contribuição desse encenador é a ruptura dos espaços convencionais dos teatros, além de quebrar com a “quarta parede”, barreira entre atores e espectadores; Wilson – visionário do século XXI, suas concepções artísticas são definidas como visualmente “limpa” e “definida e seu cuidado com o uso da luz para que possa enriquecê-la. Para Svoboda (CAMARGO, 2012) caberia à luz produzir os grandes efeitos impactantes.

Numa conotação educativa, pretendo trabalhar o registro de vocabulário próprio das práticas de montagem, em especial da iluminação cênica, como códigos de linguagem e algoritmos de criação de mapas de luz e sequências de operação.

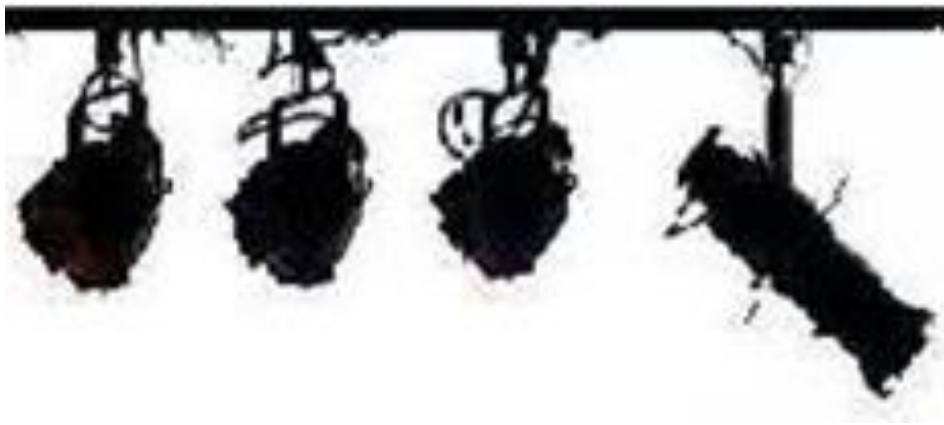
Para nortear meus diálogos com autores e outros interlocutores nesse processo de criação, aponto os seguintes questionamentos: como utilizar recursos materiais alternativos na criação de iluminação de espetáculos teatrais, sem perder de vista a intencionalidade artística e a utilização de técnicas básicas de iluminação? Como a criação de planos de iluminação cênica pode contribuir com o processo de representação e leitura de esquemas e algoritmos?

No primeiro capítulo, intitulado *Memorial das minhas descobertas nas artes cênicas*, divido em atos a minha trajetória no período escolar onde tive o primeiro contato com as artes cênicas e o interesse que me levou a ingressar no nível superior no curso de Licenciatura Plena em Teatro e conseqüentemente minha identificação com a iluminação cênica. No segundo capítulo denomino *O Iluminador Artífice*, onde faço o aporte na história da luz, abordo algumas teorias que foram importantes para a evolução da iluminação cênica e denomino Iluminador artífice, o sujeito responsável pela concepção criativa da luz. No capítulo seguinte falo da obra “Barrela”, que inspirou a realização do processo criativo, no qual fui convidada para criar a proposta de luz para encenação, relato cada etapa do processo, das suposições, esboços, construção do artefato e o resultado e concluo a pesquisa do processo criativo usando a iluminação como instrumento de ensino.

CAPÍTULO

1

Memorial das minhas descobertas nas artes cênicas



Eu sempre começo com a luz. Sem luz não há espaço. Um espaço diferente é uma realidade diferente. (HOLMBERG, A, 1998, p. 122)

Para falar do processo criativo da iluminação do espetáculo “Barrela”, devo primeiramente apresentar o percurso que me levou para as artes cênicas e de que forma obtive o contato com a iluminação. Assim, apresento um espetáculo intitulado: Memorial das minhas descobertas nas artes cênicas, no qual os atos são representações dos momentos e movimentos cíclicos a partir dos quais, na finalização desse trabalho, me constituo como educadora em teatro.

Espectáculo: Memorial das minhas descobertas nas artes cênicas

Ato inicial

A estudante escolar – iniciando um ciclo

Minha trajetória inicia na 3ª série do ensino Fundamental, em 2000, na Escola Municipal Clodomir de Lima Begoth. O primeiro contato cênico foi aos 9 anos, com a peça teatral de Natal da escola, fiz o papel da Maria, mãe de Jesus, a cena era dublada pela professora e a encenação era feita pelos alunos.

Iniciava ali o interesse por um mundo a ser desbravado, repleto de surpresas, transformações, devaneios e conhecimentos: o mundo das artes cênicas. Achava encantador dar vida aos personagens, ser atriz era a minha grande vontade. Nas festas temáticas da escola sempre estava presente nas apresentações, me esforçava para conseguir os personagens principais. Em 2002 mudei de escola e as apresentações teatrais foram ficando de lado, muitas escolas, principalmente as escolas estaduais não realizavam muitas atividades relacionadas às artes cênicas e as atividades artísticas se resumiam às danças regionais e artes plásticas.

Aos 17 anos, no primeiro ano do ensino médio, um professor e amigo, Waldir Lisboa, da Escola Estadual de Ensino Médio Antônio Gondin Lins, me apresentou a ludicidade do teatro de bonecos. No segundo ano do ensino médio fiz parte da comissão eleitoral, articulava reuniões e organizava as eleições para o grêmio da escola. Lembro que em umas das pautas da reunião de conselho, o professor de

língua portuguesa, Waldir, informou que teria oficinas de teatro de bonecos aos sábados, na própria escola pelo turno da manhã, o informe me interessou e ajudei o professor a divulgar, junto ao grêmio. Lisboa é um dos poucos professores que trabalha a interdisciplinaridade da artes com o ensino. O próprio professor era quem ministrava as oficinas. A partir de então os sábados eram sagrados na escola, participando das oficinas.

Durante dois anos fiz parte do grupo de teatro da escola. Lisboa levava o grupo para assistir os espetáculos em Belém. Em uma apresentação no espaço Reator³, conheci o artista Nando Lima, autodidata. O artista experimenta, mistura e propõe os mais variados trabalhos ricos em materiais alternativos e tecnológicos. Através do contato com os trabalhos do Nando, tenho-o como inspiração artística. Conhecer este artista me despertou para novos caminhos, novos olhares e ideias. Assim, me senti mais provocada e incentivada à criação.

Segundo ato

A artista como cria da iniciação

Em 2010 conheci a Fundação Curro Velho, instituição mantida pelo Governo do Estado, que trabalha com oficinas de arte de ofício. Ali, participei de várias oficinas e tudo o que eu aprendia repassava à minha amiga, Belpe Brasil, que na medida do possível me acompanhava. Neste mesmo ano, ingressei no Grupo Cênico da Fundação, onde fiz parte do espetáculo “Ludique”, dirigido por Marluce Oliveira, professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA.

Concluído o convênio, chegava ao “fim” minha entrega ao grupo, pois precisava dedicar minha atenção ao vestibular na intenção de ingressar em um curso de formação superior.

Terceiro ato

Cena 1 - um novo ciclo: A artista em formação

³Criado em novembro de 2010 por Nando Lima, em parceria com artistas, grupos e companhias artísticas de Belém. O espaço recebe espetáculos de artes cênicas, música e trabalhos no segmento das artes visuais. O local serve como ponto de pesquisa e Integração das linguagens do teatro, da performance, dança e vídeo. Na Música, de pesquisas na área da tecnologia musical, e seus processos de criação. Nas artes visuais, abre espaço para os trabalhos de fotografia, objetos, instalações e intervenções urbanas.

Decidi cursar Licenciatura Plena em Teatro e minha amiga Belpé (Isabel Pedro) teve uma grande influência nessa escolha, pois conversávamos muito sobre a possibilidade de ingresso nessa área numa perspectiva mais profissional (ela não conhecia, mas tinha algo fundamental que deve prevalecer nas artes, a sensibilidade). No ano de 2011, ao ingressar no referido curso, inicia-se outro patamar de buscas na formação teatral, o estudo voltado à licenciatura.

O primeiro projeto em que iniciei foi no Grupo de Teatro Universitário, projeto de extensão na época coordenado pela atriz, diretora e professora Olinda Charone. Assim resultou o espetáculo “Ao Vosso Ventre”, drama que relata a relação mãe e filho, dirigido pelo jovem encenador Kauan Amora.

Atuando no elenco, tive o primeiro contato com a iluminação cênica. Enoque Paulino, na época aluno da primeira turma do curso, era o iluminador do espetáculo e convocou algumas pessoas do elenco para ajudarem a construir um circuito de lâmpadas que ficaria em volta de uma árvore de arame - elemento este que fazia parte do cenário. Sem possuir conhecimento específico na área, me propus a aprender e auxiliar o iluminador. Posso dizer que foi a partir das trocas com Enoque Paulino, no processo de construção da iluminação no espetáculo, que me vi encantada por essa área.

Cena 2 - A opção pela técnica

Posteriormente, conheci o projeto de extensão Escritório Experimental da Cena, coordenado pelo professor Bruce Macêdo, o qual consiste na criação de ambientes de experimentações para discentes do Curso Técnico de Cenografia e Figurino da ETDUFPA, possibilitando o desenvolvimento de competências e habilidades, articulando conhecimentos com as necessidades de mercado por meio da projeção e execução de cenografias, figurinos, adereços e objetos cênicos para organizações, grupos de representações espetaculares e a comunidade em geral. Através deste contato, comecei a ter maior conhecimento no que tange a visualidade de um espaço cenográfico. As apreensões das práticas fizeram com que minha formação fosse enriquecendo cada vez mais e o meu interesse aumentasse nesta área, especialmente na iluminação, pois faz parte da visualidade.

A partir daí, comecei a buscar mais conhecimentos na área através do curso iniciante de iluminador cênico, ofertado pelo Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego - PRONATEC, criado pelo Governo Federal, em 2011, com o objetivo de ampliar a oferta de cursos de educação profissional e tecnológica. Logo estava iniciando trabalhos voltados à iluminação.

Em 2012 fui convidada para fazer a iluminação do espetáculo de dança “Florescer”, resultado do projeto da bolsa de pesquisa do Instituto de Artes do Pará pela proponente Mayrla Andrade. O Espetáculo apresentava a memória da cidade de Ananindeua. A montagem tem direção geral da própria proponente, direção teatral de Alyne Goes, direção musical de Wellington Alemão e colaboração dos intérpretes-criadores que como moradores de Ananindeua trazem sua subjetividade para a proposta de Dança Teatro. Para a realização da proposta, além de pesquisas teóricas, a companhia fez estudos de campo, visitando alguns lugares esquecidos no município, tais como as ilhas de Pilatos, na comunidade Nova Esperança, localizada dentre as quatozes ilhas de Ananindeua.

A encenação, composta por vídeos e projeções de Enoque Paulino, teve minha contribuição na proposta da iluminação, ressaltando a poética e a cartografia de uma cidade construída nos corpos dos bailarinos e na montagem como um todo. “Florescer” foi um espetáculo contemporâneo, no qual, o papel da iluminação era fundamental para as transições das cenas e as sensações que ela transcende. A luz do espetáculo possuía intensidade baixa e o palco era planejado para ser em semi-arena, objetivando uma maior aproximação com a plateia.

No terceiro semestre com a disciplina Teatro e Outras Mídias, ministrada pelos professores Dr^a Olinda Charone e Ms. Acilon Alighieri, experimentei outra troca significativa. Os professores levaram a turma para assistir ao espetáculo “O Coração na curva de Um Rio”, resultado do projeto da Bolsa de Pesquisa de Criação e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará - IAP, proposto por Nando Lima. Depois da apresentação minha turma teve um bate-papo com o próprio diretor, ator, iluminador e pesquisador Nando Lima. Quanto mais conhecia o artista, mais me encantava. Nando Lima é um artista completo e depois dessa noite comecei a me interessar por espetáculos com concepções alternativas.

Cena 3 – A iluminadora

A partir do 5º semestre da licenciatura, escolhi apresentar no meu pré-projeto de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) a análise de uma obra de Nando Lima. Com isso fiz várias pesquisas e entrei em contato com o próprio criador. Foi uma honra e grande aprendizado conhecer sua vida artística, pois ele compartilhou lembranças, curiosidades e os caminhos de cada criação. O que o define é o fato de não se limitar com a construção de cada encenação. O meu interesse desde o início foi falar sobre a iluminação cênica a partir do viés da experimentação, e este artista produz muitos trabalhos ricos nessa linha alternativa. Mas com o tempo, vendo e participando de vários processos nesta área técnica, fui firmando minhas ideias e construindo meu objeto a partir do meu processo de criação, transformando a admiração por Nando Lima em exemplo inspirador.

Quarto ato – A iluminadora como artífice

Em 2014, fui convidada pra fazer parte do processo de criação e encenação do espetáculo Barrela, do dramaturgo paulista Plínio Marcos. Início a pesquisa descrevendo o processo da Criadora Artífice. O trajeto percorrido proporciona uma experiência através das vivências, das sensações e das emoções. Estes são os artífices que compõem a poética do sujeito iluminador que, através disso, cria o ambiente de emoções da cena e os meios para obter resultado satisfatório.

A obra foi encenada pela primeira vez em Belém, através do Grupo de Teatro “Os Varisteiros”, em parceria com o Dirigível Coletivo de Teatro, grupo composto por doze membros. Os ensaios aconteciam na Casa Dirigível, um espaço cultural aberto para a cidade. O espetáculo busca discutir a relação de opressão dentro dos presídios, mas estabelecendo uma visão maior para o social, a partir da sua disposição espacial e seus símbolos que entram em confronto com quem o assiste. A direção é de Maycon Douglas. No elenco, estão os atores Bruno Rangel, Gabriel Antunes, Leonardo Moraes, Marcelo Andrade, Marcus Silva e Raoni Moreira.

A partir das imagens simbólicas de oprimido e opressor, o espetáculo mostra que os presidiários estabelecem uma ordem dentro da cela, o sistema carcerário estabelece o poder dentro da prisão, a justiça federal estabelece superioridade ao

sistema, o governo instaura a sua “justiça” e a sociedade compactua com um sistema frágil em todas as suas relevâncias.

Particpei dos encontros com o grupo e com isso fiz minhas anotações e registros. Por se tratar de um espetáculo intimista (que proporciona uma aproximação da plateia com a encenação), decidimos que a peça deveria ser apresentada em lugares alternativos. Assim, após um período de buscas conseguimos pauta na Casa da Atriz, espaço alternativo onde, no dia 14 de junho de 2014, realizamos a estreia. No entanto, devido a particularidade do espaço, me deparei com a necessidade de pensar uma proposta de iluminação que fosse prática e com aparatos luminosos alternativos, capazes de criar a atmosfera necessária ao desenvolvimento harmonioso das cenas, sem esquecer as limitações financeiras do grupo.

Primeiramente me concentrei na idealização de como seria a luz, baseada na construção da cena, em seguida desenhei a minha proposta e apresentei ao grupo. Após aprovação iniciei a construção, mas por não possuir conhecimento específico na área técnica e habilidade (em compensação tinha a vontade de querer realizar e criar) necessitei de apoio e contei com a orientação, parceria e boa vontade de pessoas amigas, as quais se dispuseram a embarcar nos meus “devaneios luminosos”.

O professor Bruce Macêdo, que acreditou no potencial do trabalho. Outra pessoa que me auxiliou na construção da mesa de luz foi Wilker Oliveira, ex-aluno formado pelo curso técnico em Cenografia da Escola de Teatro e Dança. Faz-se necessário mencionar a fundamental orientação do técnico Júnior da ETDUFPA, que ficou responsável por fazer toda a ligação elétrica (pois apesar do contato que tenho com a iluminação, não tenho a prática nas ligações elétricas). Depois de tudo construído (refletores e mesa de luz), o próximo passo foi experimentar em cena.

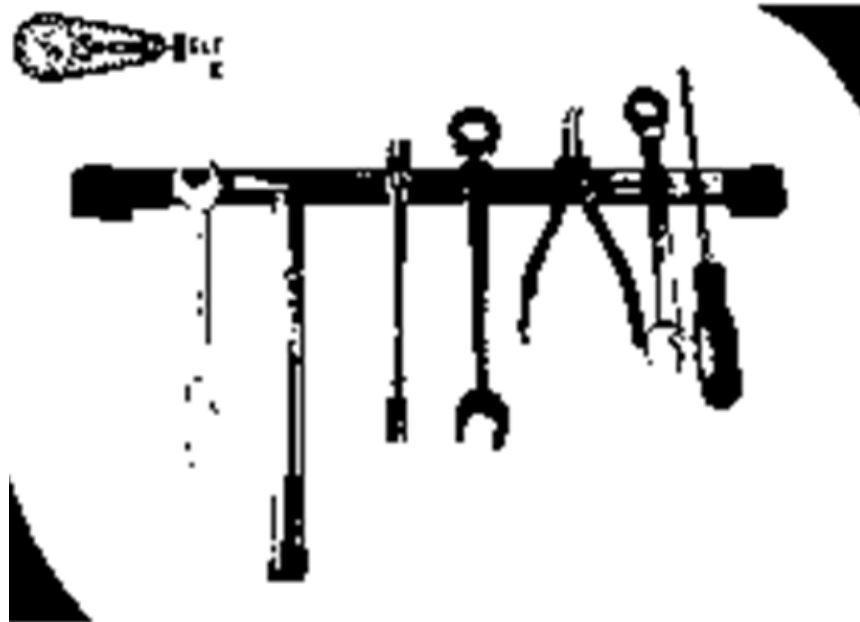
Esta monografia tem, portanto, o objetivo de descrever todo o processo de criação desde a proposta, a construção dos materiais (mesa de luz e artefatos luminosos), as dificuldades que encontramos pelo meio do processo, a busca para comprar o material elétrico, a troca de conhecimento com membros da instituição, a experimentação em espaços de teatro não convencionais, apresentação dos referenciais teóricos que desenvolveram e aplicaram suas teorias, e até as reflexões críticas a aprofundar sobre elaboração e execução de proposta de iluminação a partir de materiais alternativos e o processo criativo como método de ensino.

Considero esta trajetória, que descrevo em forma de atos teatrais, uma obra em construção, por isso não encerro este quarto ato; prefiro afirmar que diminuo a intensidade da luz geral para dar foco à minha intenção de constituir uma identidade como educadora em Teatro e discutir o processo criativo da luz, como um movimento que promove a descoberta por meio da iluminação teatral – processo pelo qual passei – educando e incentivando a liberdade criativa dos alunos por meio do Teatro.

CAPÍTULO

2

O iluminador Artífice



“A iluminação transforma o palco. Retira o que não é necessário ver, limita ou amplia a área de atuação, substitui a cortina, aproxima ou distancia os atores em relação ao público, captando a cena sob diversos ângulos; além disso, funciona como elemento de pontuação do espetáculo, estabelecendo as pausas entre uma cena e outra, as transições, os cortes rápidos, as evoluções do tempo, as transformações de clima como se fosse um mecanismo de “embreagem”, um operador sintático relacionando as partes dentro de um todo. Um recurso de coesão, de síntese, diretamente ligado a dinâmica do conjunto.” (CAMARGO, 2012, p.113;114)

Caberia limitar o papel do iluminador a um sujeito que possibilita enxergar, pelo simples fato de controlar a luz? É possível controlar a luz? Para tais questionamentos terei que respaldar-me de algumas definições para ter a “clareza” das ideias. A luz é uma onda de radiação eletromagnética que se propaga no vácuo. As principais fontes de luz são denominadas por natural e artificial. A luz natural é autogeradora. O Sol, também conhecido como corpo luminoso, é a principal fonte natural de luz. A fonte artificial é gerada por fontes de energias não-naturais, criadas pelo homem, como a luz elétrica de uma lâmpada, a luz de uma vela, lâmpada de óleo, entre outros. Fonte primária é o corpo que produz luz própria e a secundária é o reflexo que a luz primária causa no corpo que não produz luz natural. A ausência de luz não permite enxergar e é necessário que haja luz para que as ondas eletromagnéticas da luz possam conduzir o olhar. A luz refletida ou absorvida vinda de um objeto produz nos olhos a impressão de cor.

Analisando no teatro os refletores produzem fonte de luz artificial, porém, no momento em que o objeto reflete essa luz, torna-se primária, pois foi através da luz que refletiu a imagem do objeto em cena. O responsável pela iluminação cênica é denominado como iluminador, por criar e conduzir o olhar da plateia. O iluminador é quem cria e executa o processo de criação. Comparo-o a um artesão.

(...) O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento* (SENNETT, 2013, p.30).

Denomino iluminador artífice aquele que dedica o seu engajamento para a criação de um artefato, sendo ele o responsável por conceber a iluminação do espetáculo, compreender o processo criativo da luz e investigar as construções de artifícios luminosos para a encenação. Sua criação faz com que a luz cênica não se

limite apenas para colorir ou iluminar, mas sim pensá-la como elemento da cena. Cabe ao iluminador fazer com que sua criação contribua no diálogo com a cena.

A palavra “criatura” decide tudo. O sonhador sabe que essa criatura cria luz. É uma criatura criativa. (...) o sonhador lembra do bom lampião, que se acendia tão bem (...) um bom lampião, um bom pavio, um bom óleo e eis uma luz que rejubila o coração do homem (...) o homem vem, com uma chama leve, liberar as forças da luz aprisionadas na matéria. (BACHELAR, G. 1989; p. 95)

O iluminador é o criador, mas para isso ele precisa ser um sonhador para poder conceber, a partir dos seus devaneios, a criação. Essa criatura é alimentada por várias camadas indutoras, sendo elas textuais, sensoriais ou estruturais. No processo fui a criatura sonhadora, pois através das imagens formadas no pensamento que pude visualizar a construção. Assim como o sonhador lembra da qualidade de um bom lampião, sentia a necessidade de não perder a essência do brilho que uma iluminação cênica proporciona, e encontrei entre nos feixes do filamento de uma lâmpada incandescente a atmosfera cênica necessária, mas deparei-me à necessidades de outras buscas, pois esta lâmpada, possivelmente sairá do mercado, e caso isso cabe continuar a busca de outras fontes luminosas para garantir a qualidade proposta.

A iluminação cênica refere-se à arte de projetar e implementar fontes de luz. No espetáculo, luz e cena constituem um processo de vínculo, a luz interfere a cena, que, por sua vez, a cena exalta a luz produzindo um diálogo incessante, se complementando e contribuindo para a leitura da dramaturgia na construção da encenação.

A importância da iluminação cênica é fundamental para a realização de uma cena, pois a luz tem a sua linguagem, que não se restringe a coloração ou enfeite, proporcionando uma dramaturgia própria, podendo interferir na encenação. No espetáculo a luz conduz o olhar da plateia e a transporta para um ambiente, ou uma sensação, ou uma temperatura. O espaço cênico é capaz de modificar um objeto estático e nele criar infinitos efeitos e diferentes atmosferas, gerando emoções diversas nos espectadores. A luz na cena pode afetar na climatização, na ambientalização e na composição dos figurinos, sendo assim, a iluminação não poderia ficar por último e dependendo do tipo de processo, caberia a sua criação paralela com a encenação, estando presente a sua intencionalidade, funcionalidade e a sua dramaturgia.

Luz e cena atuam conjuntamente e não de modo separado. Uma se dá a ver e se completa através da outra. Sem luz, a cena não pode ser vista, e sem a cena, na sua materialidade, não há reflexos nem sombra. São duas realidades que se complementam, uma exercendo influência sobre a outra. (CAMARGO, 2012. p.29)

No trecho acima, Camargo (2012), fala da relação luz/cena, onde ambas se complementam compreendendo o resultado final. Porém, a criação da luz da cena dependerá do andamento de cada processo de criação, entendendo que cada encenação é independente e sem padrões rígidos. Existem processos em que se fazem necessárias criações conjuntas, havendo outros em que a luz é criada com a cena pronta, mas sem dúvidas, independentemente de quais processos, luz e cena interferem e influenciam uma sobre a outra, alimentando as dramaturgias da encenação.

Cada encenador tem um papel fundamental para a evolução da iluminação cênica e sua funcionalidade, sendo ela realista, surrealista, expressionista, moderna, pós-moderna, cronológica e atemporal, mas não há receita ou molde para o processo de criação da iluminação cênica (CAMPOS, 2012, p.8). A concepção artística da luz enquanto elemento cênico amplia a compreensão da execução das técnicas. A experimentação parte do conhecimento técnico que o iluminador adquire, pois assim sua criação é feita de forma segura e funcional. A prática pode proporcionar o uso de técnicas desenvolvidas no decorrer do processo de criação, porém depende do andamento de cada processo.

Cabe ao iluminador o papel de não só iluminar o espetáculo, mas garantir a “fala” da luz, não só tecnicamente, mas poeticamente transmitindo as diversas sensações, temperaturas e revelações da cena, ultrapassando a área cênica e alcançando a plateia, fazendo com que o espectador não apenas assista ao espetáculo, mas também o contemple ou crie diferentes leituras da obra a partir da interferência da luz.

Para falar da iluminação cênica é necessário fazer um aporte na história da luz. A luz natural foi usada durante séculos nos primórdios do teatro, pelos Gregos e Romanos, para iluminar os espetáculos. Utilizavam técnicas de iluminação cênica a partir do recurso da luz do Sol. Os espetáculos começavam pela manhã, duravam o dia inteiro e quando chegava o final da tarde essa luz se recolhia e o espetáculo encerrava. Era como se a luz natural governasse a cena lá do alto, como se fosse a “vara” mais alta.

Os recursos de luz artificial como velas, tochas e archotes, entravam como iluminantes nos espetáculos quando as iluminações estendiam-se até a noite. A luz artificial não sofria com as interferências do clima, como a luz natural. Com o passar do tempo, as luzes artificiais foram revolucionando e enriquecendo os efeitos nos espetáculos.

Na idade média a luz natural era filtrada pelas cores dos vidros, atravessava os vitrais, atingia superfícies claras que, por sua vez transmitiam luz para pontos mais obscuros, o que era suficiente para que o público pudesse enxergar os atores. (CAMARGO, 2012, p. 4).

A dificuldade de visibilidade surgiu quando o teatro se fechou dentro de uma sala, no século XVI, precisando substituir a luz do sol por um artifício que clareasse o palco. A vela de cera era um recurso, porém proporcionava luz instável, oscilante, impossível de ser controlada, sem direcionamento e foco. As velas de sebo causavam mau cheiro da gordura vegetal, produziam fumaça e irritações aos olhos.

William Murdoch (1754 – 1839), engenheiro inglês, foi o inventor da lâmpada a gás de hulha (carvão mineral). A iluminação a gás representou um grande progresso em relação à precariedade das tochas, velas, lâmpadas de azeite e querosene e resolveu a questão de visibilidade nos teatros, mas longe de ser a solução ideal. O gás tinha diversas vantagens (um candelabro a gás era equivalente a dozes velas), luz mais intensa, todavia, o grande inconveniente era o cheiro desagradável, a sonolência que produzia e a fuligem. O gás representava um risco constante de incêndio e a manutenção era cara.

A luz elétrica veio resolver os problemas da visibilidade e o avanço do aprimoramento técnico. Os recursos de refletores, projetados na forma de canhões cilíndricos, permitiam selecionar, enfatizar, aproximar ou distanciar o objeto dos olhos e concentrar e direcionar o fluxo da luz.

A luz atualmente se reconfigura junto a cena com novos suportes técnicos, os refletores⁴:

- *Plano convexo (PC)*: utiliza uma lente plano-convexa para fazer com que os raios luminosos tenham uma incidência focalizada em determinado campo e produza uma fonte luminosa bastante definida;
- *Fresnel*: é um equipamento cuja luz pode ser considerada "dura", porém, devido as características difusoras de sua lente, o equipamento fornece

⁴ www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/todas%20as%20dicas.pdf. Acesso em: 03 de março de 2015.

um detalhamento focal menos acentuado, diluindo a iluminação do centro à periferia;

- *Scoop*: sua luz abrange um a grande área;
- *PAR*: possui um a lâmpada com espelho parabólico, seu foco é definido, ovalado e muito brilhante;
- *Elipsoidal*: é bem definido, proporcionando luz dura. Utilizado geralmente para projeção e recortes de imagens no fundo dos estúdios e para efeitos no teatro;
- *Moving Head*: equipamento com controle digital que tanto pode transferir uma iluminação soft como focos definidos, projeções de gobos e luzes estroboscópicas;
- *Loco Ligth*: Luzes duras que podem ser amenizadas com filtros;
- *Cicloroma*: utilizado para projeção de fundos em ciclorama (painel de fundo de cenários e estúdios que possuem características semi circulares - fundo infinito);
- *Mini Brut*: fornece um a grande quantidade de luz. Funciona com jogos de lâmpadas par;
- *Canhão Seguidor*: geralmente manuseado manualmente sobre um tripé de apoio. Possui sistema de troca e mistura de cores;
- *Soft Ligth*: fornece um a iluminação soft, ou seja, um banho de luz bastante homogêneo e geralmente atinge um a área extensa:
- *Set Ligth*: Iluminação também soft, porém, com um a definição focal larga. É de costume utilizar esse equipamento com filtros de papel vegetal para suavizar os detalhes.

A Lâmpada de LED⁵ é um componente eletrônico sem condutor, ou seja, um diodo emissor de luz que transmite uma cor fria. Nos LEDs, a transformação de energia elétrica em luz é feita na matéria, sendo, por isso, chamada de Estado Sólido (PEREZ, V. 2006, p. 130). Os equipamentos de luzes foram progredindo e aperfeiçoando os aparatos para proporcionar efeitos na luz para a cena contemporânea.

A luz é um elemento capaz de realçar as formas arquitetônicas, valorizando obras e as suas funções. No espaço cênico, é capaz de modificar um objeto estático e nele criar infinitos efeitos e diferentes atmosferas, gerando emoções nos espectadores.

Alguns nomes na história do teatro foram importantes no estudo da iluminação. No século XIX a luz era um elemento passivo, apenas um meio técnico de reproduzir a área dramática sem intervir na ação do drama. Mas em 1876 o conceito da luz cênica como dramaturgia se deve ao compositor de óperas, maestro, diretor de teatro e ensaísta alemão Richard Wagner (1813 -1883), “ao apagar as

⁵*Light emitter diode* é um componente do tipo bipolar, ou seja, tem um terminal chamado anodo e outro, chamado catodo. Invenção de Nick Holonyac, em 1963.

luzes da plateia durante a representação de suas óperas, em Bayreuth, rompendo uma tradição que vinha desde a Renascença” (BABLET, 1981, p. 294). Esse ato de mudança na luz fez com que o efeito pudesse ser analisado em outro sentido; o ato de escurecer a sala rompeu com uma tradição de quatro séculos.

Mas é graças à Thomas Edison (1847 – 1931), que , em 1879, criou uma das suas grandes invenções, a lâmpada incandescente de filamento de carbono, permitindo uma generalização do emprego da eletricidade como meio de iluminação cênica. Essa lâmpada foi um grande avanço para o teatro, pois a temperatura quente proporcionava na cena uma camada sensorial. Com a progressão no meio tecnológico, essas lâmpadas podiam ser controladas, criando nuances nas cenas a partir de sua intensidade luminosa. O efeito causado pela lâmpada incandescente é essencial para a camada sensorial do espetáculo “Barrela”, pois intensifica a cena e possibilita nuances, efeitos estes que dialogam com a encenação. No entanto percebo a necessidade da busca por outras lâmpadas (apesar da minha resistência em abrir mão desta), mas compreendo que toda experimentação requer investigação e para dar continuidade na pesquisa a busca se faz necessária.

Adolphe Appia (1862 – 1928), cenógrafo e teórico suíço, foi um dos pioneiros na exploração do uso da luz elétrica como fenômeno estético e a sua importância nos espetáculos com relação aos cenários. A obra de Wagner foi o ponto de partida para os esboços do suíço. Publicou três obras fundamentais: *A Encenação do Drama Wagneriano*, 1895; *A Música e a Encenação*, 1898; e *A Obra de Arte Viva*, 1921. Suas teorias partiram primeiramente do trabalho nos movimentos dos corpos dos atores e de como eles se relacionavam com o espaço e a cenografia “espaço vivo”.

Nos estudos, Appia divide em hierarquia os elementos que compõem a encenação. Primeiramente, o ator no centro da cena: a presença viva móvel é o fator essencial para a ação dramática. Em seguida, o espaço, com suas três dimensões, substitui a cenografia pictórica pela cenografia arquitetural, tornando o “espaço vivo”. Por último, A luz que deixa de ter a restrita função de “tornar visível” para expressar sua “luz ativa”, que dá vida a um espaço através do movimento junto ao ator e a cenografia. O desenvolvimento da hierarquia é baseado nas reflexões sobre as encenações do drama wagneriano relacionando teoria e prática da encenação.

Appia foi um dos primeiros a tomar consciência da contribuição que a luz poderia trazer à encenação, numa época em que a preocupação se voltava

apenas para o uso da luz para reforçar a capacidade de ilusão das telas pintadas. (ROUBINE, 1966, p. 118).

Ao pensar a iluminação como elemento constituinte cênico, Appia argumentava que a tridimensionalidade nos cenários também influenciava na composição da luz. A luz traria cor e temperatura para a cena, subordinando uma unidade plástica e escultural do espetáculo. Baseado nisso tenho a compreensão da importância dos efeitos da luz no “Barrela”, pois o uso da luz e sombra é o que possibilita a camada sensorial: a instabilidade visual causa uma tensão necessária que a cena pede e o contraste claro-escuro proporciona o movimento e o volume das formas.

(...) a luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida. Também não falamos de música viva, mas sim de uma duração musical que contém o espaço. A cor, pelo contrário, é um derivado da luz é dependente dela e, sob o ponto de vista cênico, depende daquela de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera da cor para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, continuando a cor ligada ao objeto e não recebendo vida senão desse objeto e por variações da luz que o torna visível.(...)Isto conduz-nos aos princípios, inevitáveis, dos sacrifícios e das compensações. Conhecemos já as vantagens consideráveis que o pintor encontra na imobilidade da sua obra, mas não observamos ainda de que natureza serão os sacrifícios impostos à arte cênica (e dramática) pela imobilidade e quais poderão ser as compensações. (APPIA. 2005, p.32;33).

A luz para Appia é a expressão da vida, sendo ela responsável pelo movimento e cor. Considerava a cor um derivado da luz e dependente dela de duas formas: ou a cor se apropria da luz para restituir-se, ou a cor ligada ao objeto só o torna visível com a presença da luz limitada. A luz torna-se um elemento de expressão. Este princípio é fundamental para o bom resultado na concepção de um desenho de luz. Porém para idealizar um plano de luz, esbarrava-se em dificuldades e problemas práticos na disposição dos aparelhos e o caos que as sombras indesejadas e sobras de luz podem causar no desenho geral do espaço. Seria preciso equipamentos específicos. Appia descreve os aparelhos de iluminação existentes em sua época, com a intenção de organizar o caos.

Sobre nossas cenas, a iluminação se fará simultaneamente, sobre quatro formas diferentes.

1. O equipamento para iluminar as telas pintadas: fontes de luz sobre as telas, secundárias por ribaltas móveis localizadas nas coxias.
2. A ribalta “esta singular monstruosidade de nossos teatros, encarregadas de iluminar a cenografia e os atores pela frente e de baixo”.

3. Os “refletores” ou projetores”: “os aparelhos completamente móveis e manejáveis para fornecer um raio preciso e direcionável e projeções variadas”
4. Iluminação por transparência, vinda por trás de uma tela. (SIMÕES, 2008, p.115).

A partir dessa descrição foi possível entender o problema técnico da iluminação e suas funções específicas no fim do século XIX. O que contribuiu para o avanço das novas tecnologias dos equipamentos de hoje.

Gordon Craig (1872 – 1966) foi ator, arquiteto, gravurista, cenógrafo, figurinista, iluminador, encenador, artista plástico e teórico inglês de linha antinaturalista. Assim como Appia valorizava os gestos e representações simbólicas e a harmonia perfeita do texto, cenário, ator, indumentária e luz.

(...) Volumes e formas constituem os únicos elementos plásticos. A iluminação é utilizada ao mesmo tempo para animar a cena e para unificá-la. Inteiramente nova na sua concepção, a técnica empregada permite iluminar os personagens de frente, ou verticalmente, pois a luz não é mais enviada da ribalta ou dos bastidores, mas do fundo da sala e do urdimento. (ROUBINE, 1966, p. 121).

Em 1911 publica o seu livro “*Da Arte do Teatro*”, que traz exposto, sob vários ângulos, suas concepções sobre a encenação, interpretação, dramaturgia, cenografia e iluminação. Craig buscava um teatro total, consistindo na organização dos elementos (gesto, palavra, linhas, cores, luzes e ritmo), ou seja, não é nas funções ou partes constituintes (como ator, o espaço, a cenografia, a luz, a pintura), mas nos signos que o compõem. Essa ideia é contraposta às proposições de Appia, que cria uma hierarquia entre os elementos. Craig parte do todo, não separa, pois é justamente a ideia de unidade e conjunto, no lugar da obra de arte total, que ele denomina um teatro total. Com a harmonia dos elementos entre si e controle sobre as linguagens e meios técnicos que compõe a encenação, surge o “renascimento do encenador”. A busca da unidade e da perfeição faz com que Craig não delegue funções a mais pessoas, mas concentre em uma só concepção total do espetáculo.

Craig rejeitava o decorativismo, o excesso de cores, preferindo o contraste de claro – escuro, iluminação vertical e frontal de forma que se prevalecesse uma imagem cênica em movimento.

Algumas influências foram fundamentais em sua formação nos aspectos técnicos e artísticos da iluminação. Seu pai, Henry Irving, conhecido como “iluminador a gás”, foi o primeiro diretor inglês a usar o controle das intensidades da luz pelo sistema de iluminação a gás. Resistiu a trocar a luz viva do gás pela

“dureza” da luz elétrica. Herkomer, professor, fundou a escola de artes perto de Londres, exercitava as práticas experimentais com os seus alunos e Craig foi testemunha de novos dispositivos de iluminação, o que contribuiu para o desenvolvimento dos seus próprios nas suas encenações.

A partir das influências Craig teve a ideia de construir um novo dispositivo para cada espetáculo, configurando o desenho de luz e significando a iluminação cênica como linguagem.

Inteiramente nova na sua concepção, a técnica empregada permite iluminar os personagens de frente, ou verticalmente, pois a luz não é mais enviada da ribalta ou dos bastidores, mas do fundo da sala e do urdimento. (ROUBINE, 1966, p. 121-122).

Craig inova as estruturas de iluminação, substitui a ribalta por “lâmpadas escondidas em caixas”, inventando um novo dispositivo. A luz do alto privilegia as formas e os volumes, o que a ribalta não favorecia, pois a fonte visível de luz baixa não proporcionava tais efeitos. Analiso esses dispositivos, como experimentos, possíveis gambiarras, nada longe dos artefatos que uso no meu processo. A proposta de Craig proporciona outros efeitos para a construção da cena.

Tantos as ideias de Appia, que valoriza o simbolismo, quanto os projetos de Craig influenciaram cenógrafos, iluminadores e encenadores. Os simbolistas da cena entendem os olhos como as janelas da alma. A luz em movimento contracenava com a forma e o jogo dos atores e proporciona um instrumento de linguagem.

Max Reinhardt (1873 – 1943) foi produtor, diretor e inovou os aperfeiçoamentos técnicos disponíveis, tornou-se mestre no uso do ciclorama, luzes coloridas, horizonte em cúpula e projetores de efeitos.⁶ Entre 1914-1918, no período final da I guerra, as encenações de Reinhardt foram muito criticadas pela presença predominante de cenários. Desse modo, se viu forçado a abandonar o aparato da arquitetura.

Reinhardt passou de uma maneira ou de outra, pelos principais movimentos teatrais de seu tempo, sem fixar-se em nenhum deles (naturalismo, impressionismo, simbolismo e expressionismo), porém, absorveu de cada um os elementos que serviram para aumentar a capacidade expressiva dos seus espetáculos. É considerado como um dos precursores do teatro expressionista.

⁶ BERTOLD, M; 2000; p.483

Antonin Artaud (1896 – 1948) foi escritor, poeta, dramaturgo, roteirista e ator, tendo sido o mais radical e inovador na concepção de espaços e no uso da luz. Propunha um teatro de atmosferas e sugestões, que explorassem mais os sentidos que a razão, enfatizando a luz como elemento simbólico, expressivo da realidade.

Os aparelhos luminosos atualmente em uso nos teatros não bastam mais. Como a ação particular da luz sobre o espírito passa a fazer parte do jogo dramático, novos efeitos de vibração luminosa devem ser procurados, novos modos de definir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias [...] a fim de produzir qualidade de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz elementos de corpo, densidade, opacidade, com o objeto de produzir calor, dor, raiva, medo etc. (ARTAUD, 1984; p.122).

A luz na concepção de Artaud era como elemento simbólico e estaria presente no jogo dramático. Sua função seria produzir efeitos sensoriais, onde cor e tonalidade transmitiriam tensão, densidade, opacidade, produzindo impressões de calor, frio, fúria ou medo (CAMARGO, 2012, p. 53).

Artaud explorava espaços não convencionais para apresentações cênicas e quebrava com a estrutura da quarta parede, o que favorecia a criatividade na encenação. Entretanto, a busca por espaços fora dos teatros convencionais tende a ter um cuidado e atenção mais aprofundados a respeito da estrutura cenográfica, pois requer adaptações e possíveis invenções. O espaço da encenação do “Barrela” parte da ideia de romper com a estrutura do teatro e criar novas possibilidades de encenação. Com isso o cuidado na montagem se deu através da pesquisa para a realização de um trabalho satisfatório.

As pesquisas e criações de Joseph Svoboda (1920 – 2002) revolucionaram as técnicas de cenografia e iluminação com o intuito de usar os elementos com finalidade estética. A obra de Svodoba se caracteriza pelo despojamento técnico. Revolucionou o uso das técnicas de projeções no palco, baseado nas concepções de Piscator(1893-1966). Este também utilizava projeções em suas montagens, inovando também a técnica, com novas contribuições (como o poliécran e a lanterna mágica, mostrados na exposição de Bruxelas, em 1958). (REDONDO Jr., 1964:264).

Não poderia deixar de falar de Robert Wilson, visionário, vanguardista, encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. Também conhecido como pai do “teatro visual” ou “teatro imagem”, é adepto da cena visualmente “limpa”, buscando uma harmonização, permitindo ao espectador o tempo necessário para explorar as diferentes temperaturas e unidades visuais. Wilson (Bob) é mestre em produzir efeitos atmosféricos, usa e abusa com sabedoria

da combinação por meio da luz, projeções, telas e elementos que criam uma visão panorâmica, contrapondo a presença do ator às imagens projetadas no fundo.

Sua concepção possibilita construir as formas no espaço. Para Wilson é a luz que dá ritmo e fluidez à cena. Uma das principais referências da cena contemporânea é o vínculo de tempo e luz à cena e essa característica é constante nos trabalhos de Bob Wilson. As relações entre luz-espaço, luz-tempo, luz-corpo alcançaram, na obra de Bob Wilson, um traço muito pessoal, que não deixa de prosseguir e ampliar a experiência de vários antecessores, não só do teatro e da dança (Appia, Craig, Kanto, Strehler, Rosenthal, Nikolai) como também das artes plásticas (Kandínski, Hopper, Dan Eddy). (CAMARGO, 2012, p. 67)

A iluminação para os teóricos não se restringe em suas funções de instrumento de visibilidade, elemento artístico e expressivo, mas ganha a função de articulação entre os elementos da encenação através do seu movimento com relação ao espaço. Appia explorou a potencialidade estrutural da luz como linguagem. Craig concebe a ideia de teatro total, como encenador articulava a junção dos elementos da cena para uma síntese coesa. Reinhardt inovou o aperfeiçoamento de dispositivos luminosos. Artaud “quebrando” a quarta parede, conseguia alcançar com a luz uma potência sensorial. Svoboda explorava as projeções. Wilson organizava a composição visual nas cenas contemporâneas articulando espaço/tempo/corpo/luz.

Graças a essas teorias, que deram impulsos para novas pesquisas, pude fazer uso dessas ferramentas para compreender com mais clareza a minha proposta de iluminação. Os contrastes das sombras que explorei no “Barrela” segue a linha teorizada por Appia e Craig, pois visualmente falando a cena ganha movimento e causa uma sensação de tensão, medo e ódio, coisa que Artaud explorava, o sensorial, assim como Reinhardt. Desse modo, senti a necessidade em construir um dispositivo alternativo de iluminação, que vos apresento. Não uso aparatos de projeções, mas para estudo fiz uso de imagens disparadoras, neste caso as projeções estão peguinhas nos meus devaneios luminosos, imaginando outras possibilidades a serem desenvolvidas com os outros recursos técnicos.

Uma das grandes dificuldades entre os grupos teatrais está na falta de conhecimento na área da iluminação e a carência no contato com os materiais para serem explorados, pois o custo de adesão é muito caro e, na maioria das vezes, os grupos dependem, ou ficam reféns, do que o espaço a ser encenado pode oferecer,

sendo uma quantidade exata (correndo o risco de encontrar alguns probleminhas técnicos), ou alugando alguns materiais para garantir a qualidade do trabalho.

O eixo central da pesquisa é descrever o processo criativo da iluminação cênica do espetáculo “Barrela”, com o uso de materiais alternativos. A obra é do dramaturgo paulista Plínio Marcos (1935 – 1999), primeira vez encenado na cidade de Belém, que contou com a parceria do grupo de teatro Os Varisteiros¹. A partir do contato com a obra o grupo desenvolveu o trabalho, através de reuniões, que se estendiam por altas horas da noite, na busca por diálogos e discussões que possibilitassem uma melhor interpretação da obra e conseqüentemente um maior contato entre atores e personagens. Neste contexto, na qualidade de pesquisadora e participante, me competia a função de propor um experimento de iluminação útil, funcional e eficiente, capaz de compor com a dramaturgia proposta pelo diretor, Maycon Douglas, a fim de criar um ambiente, nos porões da cidade, propício ao desenvolvimento do espetáculo.

Através da ousadia na utilização de materiais alternativos na experimentação e com resultado satisfatório pude contemplar o trabalho como objeto de pesquisa, transformando o olhar da iluminadora para o de pesquisadora. Assim, nesta pesquisa, questiono de que forma o trabalho pode ser utilizado como ferramenta de ensino e seus possíveis desdobramentos.

Com o interesse por iluminação alternativa, surge a ideia de propor a construção do próprio material para o grupo, a citar: a mesa de luz e os refletores baseada nas gambiarras de luz. Segundo Iara Souza⁷, são artefatos luminosos práticos, advindos da necessidade e criatividade.

“A palavra gambiarra está associada a uma série de eventos que envolvem as soluções advindas de necessidades imediatas, nas quais o sujeito da ação executa a tarefa sem as ferramentas e a matéria-prima adequadas, redefinindo usos e design, apropriando-se daquilo que tem nas mãos e utilizando artefatos sem se importar com a função técnica. Soluções práticas de problemas cotidianos, nascidas da tríade necessidade, intuição e criatividade, e que às vezes tornam-se definitivas”. (SOUZA, 2011; p 57).

As gambiarras luminosas partem das tentativas criativas por matéria-prima apropriada para a construção do artefato. No processo foram constantes a busca por material adequado, resistente e seguro, por conta dos padrões de energia e calor

⁷ SOUZA, Iara Regina da Silva, iluminadora, professora, mestre e pesquisadora da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Dissertação *A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará*.

que se dissipam enquanto estiver ligado, requerendo a pesquisa nos materiais (fio elétrico com bitola adequada, interruptor, lâmpada de filamento).

CAPÍTULO

3

PROCESSO DE CRIAÇÃO: BARRELA



“Não faço teatro para o povo, mas faço em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro.”

Plínio Marcos

3.1 – UMA INFLUÊNCIA ARTÍSTICA

Acompanhar um processo requer disponibilidade para que se possa doar e receber, seria como uma via de mão dupla, onde de alguma forma se aprende e se ensina. Conhecer os trabalhos do Nando Lima contribuiu para o meu interesse em explorar a área da experimentação. Assistir uma encenação deste artista fez com que o encantamento possibilitasse tomar atenção a cada informação da obra, sendo assim, as impregnações causaram inquietações e sugestões criativas de alguma forma refletidas no meu processo. Tenho-o como exemplo, pois a riqueza de informações nos seus trabalhos e a ousadia pela experimentação são fontes de admiração e profunda inspiração.

Na graduação, a obra do Nando tornou-se o meu objeto de pesquisa no pré-projeto, o trabalho teria o intuito de descrever uma obra do artista, baseado na linha de pesquisa da experimentação, no entanto senti dificuldades para coletar dados, pois não encontrava muitas publicações sobre a encenação. Foi quando entrei em contato, via e-mail, com o próprio, expliquei qual era o propósito em conhece-lo e ele foi receptível, demonstrando entusiasmos, marcou um dia na semana na sua casa. Tive o grande prazer de conhecer pessoalmente Fernando Augusto Lima de Queiroz, o Nando Lima, e pude bater um papo, em forma de uma entrevista informal, para coletar dados gravando, com autorização, nossa conversa. Para compreender a concepção poética do artista deve-se pesquisar a sua trajetória artística.

Tem mais de trinta anos de trabalhos na cidade de Belém e continua nos enriquecendo e encantando com os seus trabalhos ricos em experimentação. A iluminação é um dos elementos fundamentais nos trabalhos do Nando Lima. Ele começa em 1983, participando das Oficinas de Teatro da Casa de Estudos Germânicos, daí por diante passou por vários grupos da cidade, incluindo “Pé na Estrada”, na época dirigido pelo Edgar Castro, “Grupo Experiência” com Geraldo Sales e incluindo o “Grupo Usina Contemporânea” onde participou de vários espetáculos atuando e dirigindo.

Em 1990, dirigiu o primeiro espetáculo o “Anjos de Berlim”, o curioso e inovador era o uso de vídeo no espetáculo. Na época não era comum este recurso audiovisual, pois poucos tinham o acesso a uma filmadora e Nando diz que o único que sabia manusear o equipamento era o Aníbal Pacha, pois o pai trabalhava com comercias e ensinou o filho. A encenação iniciava com 40 minutos de filmagens, pois “havia essa intenção de misturar linguagens, equilibrando ideias com várias

ferramentas. Isso tornou-se uma constante no meu trabalho, e tudo que fiz e faço daí pra frente tem essa marca de misturar; do experimental, de investigar mais mídia, e colocar conflitos humanos do nosso tempo”, comenta Nando.

Em 2010 tive o primeiro contato com uma das obras encenadas, fui assistir a encenação Red Bag, Criado por Jeferson Cecim com a colaboração de Nando Lima, Leo Bitar, e Patrícia Gondim. A montagem era um híbrido de formas animadas, que mescla, com bom humor, temas contemporâneos com uma perspectiva que soma tendências pop e recursos low-tech. Era a primeira peça que assistia, proibido para menores de 18 anos, na época já tinha os 19 anos completos, apresentei o documento, paguei os ingressos e de cortesia ganhei um preservativo. Achei tão ousado: o espaço era uma casa, a própria casa do Nando, a apresentação inusitada e todos os elementos cênicos que contemplavam o trabalho.

A arte que impulsiona Nando brota da inquietação em conjunto com a experimentação. Os trabalhos englobam diálogos entre várias linguagens artísticas, como teatro, performance e o audiovisual. No início da sua trajetória artística não havia o acesso a recursos técnicos e nem material, daí a importância da experimentação. “Ou você experimentava ou não fazia. Não temos nada, mas podemos tudo. Experimentar partiu da necessidade, sempre foi uma regra nunca foi uma exceção, a única maneira possível de trabalhar.” Diz Nando. E mesmo nos dias de hoje, tendo acesso às tecnologias e equipamentos, Nando não confia plenamente, justifica-se dizendo não querer ser “refém” dos aparelhos e durante suas montagens, seja cenográfica ou de iluminação, sempre pensa em alguma alternativa. Essa fala é fantástica, é uma inspiração para a criação. Baseada nesses caminhos entre muitos artistas, assim como Nando, que analiso o meu processo com olhar de pesquisadora.

O processo da iluminação do “Barrela” partiu da necessidade prática, a proposta do espetáculo era poder apresentar em qualquer lugar, sem depender da estrutura que um teatro proporciona. A questão financeira foi um dos fatores que contribuiu para que pensássemos em uma estrutura alternativa. O grupo não tinha verba específica para a montagem, o financiamento partiu do investimento do próprio grupo, os gastos eram limitados e tínhamos que economizar. A proposta cênica em encenar em espaços alternativos influenciou diretamente o processo de criação da iluminação.

A partir das necessidades apresentadas procurei formas para criar artefatos luminosos. No meio do processo, eu lembrava das frases do Nando “ou experimentava, ou não fazia”, “não temos nada, mas podemos tudo”, para isso o conhecimento técnico que adquiri ao longo do curso foi de extrema importância, pois garantia o resultado satisfatório e o respaldo da segurança. Assim, dei continuidade na criação.

3.2- O CONTATO COM A OBRA

A proposta da montagem surge após o contato com a vida e obra de Plínio Marcos, apresentado em forma de seminário na disciplina “Dramaturgias”, no 6º semestre do Curso de Licenciatura Plena em Teatro, ministrada pela Ms^a. Valéria Andrade. Os textos de Plínio Marcos são ricos em detalhes e com teor críticos. Ele retratava os assuntos sociais e na época da censura muitos textos foram vetados. E hoje estes mesmos textos trazem suas épocas, nos mostrando que a sociedade não mudou e que os problemas sociais só aumentaram. Textos antigos que, ao lermos, nos deparamos com as suas atualidades. Plínio Marcos, nasceu em Santos, em 29 de setembro de 1935, e faleceu em São Paulo, em 19 de novembro de 1999, foi escritor, dramaturgo, diretor e ator. Considerado um “autor maldito” por retratar nos seus textos desbocados e cheios de fúrias a vida dos submundos paulistanos. Sua teimosia em não aceitar cortes e em não negociar com a censura levou à proibição de toda sua obra.

“Barrela” é a primeira obra de Plínio Marcos, que foi censurada pela ditadura em 1958, e só foi liberada com a abertura política em 1978. A história é baseada em um noticiário do jornal lido por Plínio, fato este que ocorreu em Santos. A nota no jornal falava da violência de um garoto que é preso e, na cadeia, sofre com abusos sexuais, a “curra” (gíria que também tem o mesmo significado do título da obra Barrela, abuso sexual). Quando sai do presídio, se vinga e mata quatro indivíduos que abusaram sexualmente dele. Ao ler este caso, Plínio fica chocado e decide escrever sobre a vivência do homem encarcerado e as atrocidades que ali existem.

Plínio narra às relações conflituosas de seis presos, que buscam maneiras de se assegurar perante os outros, por meio da força bruta, olhares viscerais, imposições e até levados pela demência. O texto busca discutir a relação de opressão dentro dos presídios, revelando na própria escrita, suas gírias e maneiras de se assegurar nas relações conflituosas. A obra, que tem como estrutura diálogos

diretos e incisivos, demonstra o nível de agressividade do ser humano encarcerado ao mesmo tempo em que nos manifesta a essência da humanidade de cada personagem ao se confrontar com a temática abordada no texto, o abuso sexual.

Em “Barrela”, os textos e subtextos estão impregnados de uma carga opressora, a brutalidade do ambiente carcerário opressivo e hostil, os diálogos são travados com a finalidade de ver quem fala mais alto ou de quem dá a última palavra e a falta de compreensão mútua e a ausência de sentimentos solidários traduzem as lutas ou os sistemas de dominação.

3.2.1 - Diálogo Criativo

No processo de criação em teatro existe um período que chamo Diálogo Criativo, que antecipa o processo. Compreende-se que tudo que envolva a proposta é definido como processo, mas o que antecede, antes mesmo de definir “processo”, defino como Diálogo Criativo. É o momento da comunicação oriunda da imaginação, onde as primeiras ideias começam a surgir e entre conversas soltas de um bate-papo ou brincadeiras entre amigos essas imagens são compartilhadas.

O primeiro contato com a obra é o meio disparador para que as imagens criem formas e a imaginação, ilimitada, é alimentada por informações. Essas ideias disparadoras vão criando formas e possibilidades a sair do plano idealizado, passando para os esboços dos papéis, aperfeiçoadas com o tempo de trabalho e repensadas até se tornarem propostas de um projeto, finalizando com a concretização de uma encenação.

No livro “Gesto ‘Inacabado”, Cecilia Salles fala do “diálogo íntimo”, sendo este uma reflexão, quando o artista fala como ele mesmo. Muitas das vezes o diálogo íntimo se apodera de recursos na utilização de registros em diários, anotações, desenhos, imagens, registros visuais, entre outros meios. Reflexões como: “não se preocupar com a estrutura; certos personagens ocasionais podem ser testemunhas de casos futuros; realizados todo tipo de experiências; fuga para frente, boa expressão. (...) Estamos, assim diante de outra instância comunicativa de um processo de construção de uma obra. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age nesse instante, com o primeiro receptor da obra” (SALLES; 1998; p. 43).

Sendo assim classificando as ordens dos diálogos, compreendemos que o diálogo íntimo (SALLES, 1998) em primeira instância, se faz presente a partir do momento em que o artista tem o contato com a obra, dialogando consigo mesmo. E

o Diálogo Criativo se apresenta quando deixa de ser um diálogo interno e passa a ser compartilhado numa comunicação criativa, passando a se configurar como uma construção coletiva.

Na encenação de “Barrela” o discurso criativo inicia no momento em que o Maycon Douglas, colega de curso, compartilha sua vontade em querer montar alguma obra de Plínio. O seu interesse nesta dramaturgia se baseava no conteúdo da obra e por ser um texto pequeno. Esse Diálogo Criativo vem antes das formais reuniões de processo, partindo dos absurdos imaginados e das ideias surreais que surgem. Tudo que se relaciona à proposta já é processo e se faz presente desde o primeiro contato com a obra, onde tudo é válido, principalmente as conversas.

Desde então se começa a imaginar as possibilidades de exploração a partir do texto. Este momento é de suposição, até então nada está definido. Em seguida, através dos perfis dos personagens, começa a comparação das características físicas dos atores que poderiam interpretar. O ator Raoni Moreira por ter um corpo esguio faria o personagem “Louco” e sua magreza estaria em evidência, pois usaria só uma cueca.

A princípio a proposta para a criação surgiu na forma de uma simples conversa entre amigos/artistas, algumas vezes numa mesa de bar ou entre encontros por acaso nos corredores da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Montar uma obra de Plínio Marcos era de grande entusiasmo e entre os devaneios compartilhados a proposta surgia.

Depois da troca de ideias entre amigos, a decisão é firmada para a montagem cênica. Sendo uma produção independente, o investimento sairia dos nossos bolsos, pois não tínhamos patrocínio.

Denomino Diálogo Criativo as primeiras conversas soltas, basicamente encontram-se na informalidade de um bate-papo ou uma brincadeira entre amigos onde os pensamentos livres exaltam os exageros.

3.2.2 – Processo Criativo

O Processo Criativo é o percurso que a criação passa até o resultado final, neste caso o espetáculo. Para compreensão são desenvolvidas categorias de análise para o processo. Graham Wallas⁸ elaborou um modelo sistêmico, dividindo em quatro etapas: preparação; incubação; iluminação; verificação.

⁸ Graham Wallas (1858 – 1932) foi inglês, psicólogo, pedagogo e educador, propôs um dos primeiros modelos do processo criativo.

- *Preparação*: definição do problema, observação e estudo;
- *Incubação*: estabelece que a questão precise ficar em “descanso” por um tempo;
- *Iluminação*: o momento em que uma nova ideia finalmente emerge;
- *Verificação*: ajuste e implementação da ideia; (SPADA, 2013, p-86).

As etapas demonstram ideias complementares e revelam a necessidade de compor outros estágios, pois cada processo é único e com múltiplas possibilidades de formação da obra. Sendo assim não se pode estabelecer uma configuração única e fechada dos estágios no processo de criação.

Para Cecília Salles, no livro “Gesto Inacabado”, o processo criador envolve reflexões, dúvidas e anseios. A autora faz uma abordagem para o movimento criador e classifica cinco categorias de análise: Ação Transformadora, Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento, Construção de Verdades Artísticas e Percurso de Experimentação.

- *Ação Transformadora*: é resultado de uma organização criativa da realidade. “O objeto artístico durante a sua criação se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. (...) não se pode negar que haja afinidades secretas entre as realidades externas e interna à obra”.
- *Movimento tradutório*: trata-se de um movimento de tradução intersemiótica, onde diversas formas de linguagens se inter cruzam. “Percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras”
- *Processo de conhecimento*: revela diferentes instantes cognitivos, envolvendo gestos os mais diversos para se alcançar esse conhecimento.
- *Construção de Verdades Artísticas*: Trata-se de uma verdade passível de verificação, segundo os princípios daquele que a constrói.
- *Percurso de experimentação*: no momento da construção da obra, hipótese de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. (SALLES, 1998, p. 97, 115, 122, 134 e 142)

A partir das cinco categorias de análise Salles discute o processo criador pela crítica genética. Trata-se de uma investigação do caminho percorrido do artista com a obra de arte a partir da sua construção para o processo de criação artística (SALLES, 2008, p. 1338). O processo criativo é um fenômeno múltiplo, simultâneo e recursivo. Experimentar é o momento de explorar e correr o risco que nem sempre será bem sucedido.

Segundo a pesquisadora Sônia Rangel⁹, sua linha de pensamento para o processo de criação consiste na articulação da ação-imagem-sensação-intuição (não necessariamente nessa ordem), compreendendo no princípio da criação que os processos e os produtos devem-se ao criar-pensar e ao artista criador dos métodos.

⁹ RANGEL, Sônia Lucia, artista visual e cênica, atuações como poeta, artista plástica, atriz, encenadora, cenógrafa, figurinista e como Professor Associado na UFBA.

Escolho, então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios “métodos” e a “experimentar” seu pensamento como criação. (RANGEL, 2009, p.99;100).

No momento em que o artista visualiza e compreende o processo construtivo ele constitui o “método”, mas o “método” não será sempre o mesmo, neste caso não existe um modelo único, vai depender da demanda de cada criador, para isso requer pesquisas e Sônia Rangel considera o artista um pesquisador nato

Foi através do criar-pensar que surgiu a criação da luz do “Barrela”. Depois de pronto, já com o resultado da encenação, analiso de que forma se deu o meu processo de criação. Primeiramente a obra foi a base indutora para alimentarmos a imaginação e em seguida despertávamos as imagens e as ideias.

O momento do Diálogo Criativo inicia entre Maycon Douglas e eu. Dialogávamos muito sobre a dramaturgia de Plínio e em ambos as sensações mais diversas tomavam conta da conversação. A ideia de montar uma proposta cênica parte do Maycon Douglas, sua leitura na obra exercitava o seu olhar de encenador, enquanto eu tentava enxergar a cena, para ver como precisaria de luz, exercitando meu olhar de iluminadora. Entre muitas criatividades dialogadas, Maycon decide montar a primeira obra de Plínio Marcos e faz o convite para criar a iluminação do espetáculo. Neste momento começo a procurar mais referências sobre a obra. Em um dos encontros iniciais do processo, Maycon apresentou um trabalho cinematográfico do “Barrela”, a partir de então iniciei o meu diálogo íntimo, onde faço vários questionamentos comigo mesma, pensando de que forma seria desencadeado o processo e para alimentar o meu diálogo começo a acompanhar os ensaios. A criação parte do texto indutor.

Para o desenvolvimento do meu processo de criação da iluminação, uso imagens disparadoras como referências para a indução das minhas etapas no processo criativo da iluminação do espetáculo “Barrela”.



Foto 1. Primeira leitura da obra

Os primeiros encontros aconteceram na casa do ator Raoni Moreira, mais tarde ocorriam na Casa Dirigível, espaço cultural que é sede do Grupo Dirigível Coletivo de Teatro. Pela escassez de outros espaços disponíveis para produções, a Casa Dirigível é bastante procurada e com isso existe um cronograma de agendamentos. No período dos nossos encontros as datas coincidiam com outras atividades do grupo, portanto tivemos que procurar outro espaço. Encontramos o Centro Cultural Atores em Cena, um local dedicado à arte em geral, que trabalha com a capacitação e reciclagem de artistas, um espaço que está sempre de portas abertas para o fazer artístico. Para usar o local tivemos que pagar o aluguel do espaço e lá os ensaios aconteceram pelo turno da noite, no horário das 22h até as 00:00h, três dias na semana, até se aproximar do dia da estreia, onde intensificamos os dias para concluir o trabalho.

A proposta da pesquisa é baseada no estudo do texto para objetivar as induções, as suposições, as opiniões, as discussões e a clareza do trabalho de criação, tanto cênica, quanto a do roteiro de luz. O processo criativo se baseia nas intuições, nas propostas, nas referências, nas pesquisas saindo dos papéis e criando formas com seus métodos e técnicas, contribuindo na construção cênica e dialogando com a dramaturgia.

O processo da encenação inicia com os encontros do grupo, onde toda a base do trabalho era em cima da dramaturgia de Plínio Marcos. As primeiras

semanas foram de discussões, onde cada um opinava e surgiam as primeiras encenações. Acompanhando o processo de criação pude alimentar ainda mais as ideias com o que era construído pelo grupo.

Com a leitura do texto e a divisão dos personagens, começavam as explorações da direção junto aos atores. A questão espacial foi determinação da direção com base no texto. Seria este um espaço limitado, na nossa encenação traduzia a Cella, mas no princípio dos ensaios não sabíamos definir como representaríamos esse ambiente, visualmente falando, pois a necessidade a ser trabalhada no momento era a construção corporal dos personagens. Foram dois meses de trabalho corporal. No decorrer do trabalho as cenas eram criadas e nesse instante iniciava o meu, por acompanhar todos os encontros dos ensaios, meus pensamentos disparavam a partir do que o elenco construía.

A primeira cena é rica em simbolismo. O espetáculo inicia com o pesadelo de um dos presos onde, além do trabalho do ator pra transportar a plateia, se fazia necessário algum tipo de efeito e é nesse momento que ocorre o primeiro efeito de luz. Com a evolução da partitura corporal do ator a cena transcendia para uma sensação de tensão e, reforçada pelo efeito oscilante com a intensidade de luz, proporcionava a sensação de angústia que o personagem vivia.



Fig. 2, primeiros ensaios com a proposta de delimitação do espaço, A Cella

A primeira imagem formada foi a informação do ambiente, a cela. Uma pergunta que despertou tanto no Maycon Douglas quanto em mim era de que maneira estaria simbolizada a leitura do local. Chegamos a uma conclusão: caberia à luz determinar o espaço, pois ela daria a ambientalização, sendo um elemento de visualidade. O diretor definiu a área de encenação em 2 x 2m², delimitado inicialmente com uma fita crepe que desenhava um quadrado. A partir da área cênica surge a primeira proposta de luz: “Desenhar o quadrado com a luz”, no meu discurso interno imaginava o equipamento próprio que pudesse proporcionar esse efeito.

Vale ressaltar que a minha vivência era com os espaços próprios para a cena, como um teatro convencional, sendo assim teria todo o suporte de equipamentos técnicos que o teatro disponibiliza. Já adiantando uma informação que será apresentada no próximo subitem desta monografia o meu grande desafio na montagem seria montar nos espaços não convencionais, tais como: porões e espaços alternativos para apresentações, ou seja, a minha criação estaria além do roteiro de luz, pois teria que pensar de que forma teríamos um resultado satisfatório. Foi então que decidi criar os artefatos luminosos para a encenação. Teria que ser prático e funcional, para que pudéssemos levar para qualquer lugar.

3.3 – A ENCENAÇÃO

Em 2014, pela primeira vez na cidade de Belém, o grupo “Os Varisteiros” encenou “Barrela”, com a direção de Maycon Douglas, elenco composto por Marcelo Andrade, Raoni Moreira, Bruno Rangel, Marcus Silva, Gabriel Cunha e Leonardo Moares, iluminação minha, Paula Silva e produção de Laíra Mineiro. A encenação apresentou-se de forma intimista, onde a plateia era envolvida e transportada para aquele ambiente insalubre e terrivelmente assustador. A peça estabelece uma visão crítica maior para o social, a relação opressor e oprimido de quem assiste a partir da sua disposição espacial, os seus símbolos e a reflexão da sociedade no papel de quem assiste a tudo sem fazer nada. Espaço não convencional, reduzido a um quadrado de 2 x 2 m², se torna a cela de um presídio dividido entre seis presos. O personagem, carcereiro, percorre o entorno do quadrado delimitado, gesticula

imagens que remetem aos símbolos universais de justiça e liberdade, alimentando a plateia com outras leituras da relação de opressor e oprimido.

Inicialmente em cena seis trancafiados numa cela, atendem pelos epítetos de: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça e Louco, mas ao longo do processo de montagem do grupo, tivemos um atuante a menos que resultou na adaptação de cinco atores contracenando. O ator, Enoque Paulino, que faria o personagem do Tirica não pôde acompanhar o processo e coube à direção decidir a transferência das falas da personagem para o ator Marcus Silva e a inserção das falas do personagem Fumaça para Bahia, interpretado por Gabriel Cunha.

O espetáculo começa com a entrada da plateia, os atores em cena, pouca luz na área cênica e as imagens das grades entornam a cena (feitos por desenho de luz, remetendo a imagem da Cela). A história se passa a noite numa cela onde todos dormem, sendo que quatro atores estão deitados e somente o personagem Portuga está em pé, sonhando com o crime que o levou àquele lugar, a prisão: um flagrante de adultério, onde Portuga mata sua esposa. Esta cena é feita a partir de ações dramáticas onde o ator gesticula partituras remetendo ao momento do crime. A cada evolução dos movimentos a luz do meio o acompanha, é neste momento que ocorre a primeira mudança de luz, pois ela oscila variando a intensidade o que remete a uma transição entre o sonho e a angústia de Portuga, até chegar ao ápice do sonho. Ele está com as mãos no pescoço, como se quisesse se esganar, vai esticando o corpo até ficar nas pontas dos pés e cai, a iluminação vai crescendo até o momento da queda, onde a luz apaga, retornando para a realidade da cela.

Subitamente, Portuga desperta a todos com gritos após o pesadelo que tivera. A partir dessa ação dramática instaura-se, através de ameaças permanentes de curra (gíria de abuso sexual), um processo crescente de luta pelo poder.

Dentro da cela o opressor é o “xerife”, Bereco, que após o ser acordado com o susto de Portuga, é o que detém a autoridade sobre os demais por meio da força física e somente ele controla a iluminação do espaço ligando e desligando a luz gesticulando a luminária, assumindo a postura de chefe. É contrário a violência sexual e a sua palavra tem o peso da lei para estabelecer a ordem no local.

A instituição policial se faz presente em cena com a presença do carcereiro (literal e simbolicamente). No espetáculo o carcereiro fica em torno da área cênica fazendo partituras corporais, subentendendo ações de vigilância, poder, opressão, repressão e o papel da justiça que muitas vezes “cala, cega e surda”. A relação

entre “opressor e oprimido” é instaurada tanto dentro quanto fora da cela. As forças opressoras buscam algo em comum, alcançar ganhos individuais, seja na desobediência individual ao “xerife” da cela ou no desrespeito de um policial a um superior hierárquico. A presença deste personagem, que entorna a cena, é marcada com o desenho das grades feitas de luzes; a cada caminhar do carcereiro essas luzes se acentuam, reforçando na dramaturgia a opressão representada tanto pela imagem simbólica do personagem, quanto pela subjetividade do desenho das luzes.

As intrigas entre Portuga e Tirica aumentam a tensão da cela. Tirica provoca chamando-o de “Cornélio” e Portuga afirma um relato comprometedor do passado do rival pela boca do bandido Morcego, durante um rotineiro banho de sol: “Esse eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida da gangue toda”. Após insistentes acusações, Tírica confessa que sofrera abusos.

Os papacus estavam tudo lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins não deixavam. Não deixavam não (...) Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada e tchau, viravam Tua marmita. E daí? E tu, ia reclamar pra quem? (...) é aguentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E toda a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga (...) Ou tu dá ou desce pro inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 1958, p.03).

O texto remete à lembrança de Tirica e na peça é dito em solilóquio¹⁰, direcionando sua fala com o olhar fixo para o carcereiro, como se fosse um desabafo. O relato só serve para aumentar as provocações de Portuga, porém o “xerife” intervém. No momento do solilóquio a luz intensifica, revelando o pensamento de Tirica.

O personagem do Louco tem pouquíssimas falas, usa da sua demência como forma de proteção para se livrar dos abusos da cela, todavia em momentos de tensão ele se faz presente com a sua lacônica e repetitiva fala “Enraba, enraba!”. As ameaças de curra se fazem presentes com as provocações.

O enredo da obra centra-se no conflito de individualidades, luta entre classes, mazelas sociais e o abuso sexual. A postura do “xerife” é contrária à inversão dos papéis sexuais e a posse sexual à força, pois a exacerbação da virilidade é fundamental para a aquisição, ou aumento de poder, ou fazer-se respeitar no interior desse nicho. Sua interferência brutal na cena estabelece ordem, até o momento em

¹⁰Um discurso interrompido que transmite pensamentos ou emoções, um diálogo consigo mesma, onde o sujeito exteriorize os seus sentimentos

que a situação fica ainda pior com a chegada de um jovem de classe média, apelidado de “Garoto”, que foi preso durante uma briga em um bar.



Foto. 3 - Cena “Barrela”
Fonte: Paulo Evander, site Os Varisteiros, 2014.

O Clímax do enredo acontece com a entrada de um jovem rapaz de finos tratos, que foi parar ali por decorrência de uma briga de bar. Após o contato com os presidiários, é submetido a um ritual de iniciação da vida na prisão. O “xerife” confisca tudo que tem e um maço de cigarros torna-se símbolo de troca, sendo o suficiente para garantir proteção.

A recusa do garoto em compartilhar com os outros presos um baseado é o estopim para o confronto, pois ele não acata o mandado do “xerife”, o que ocasiona a revolta dos outros presos. O jovem é violentado pelos demais o que só acirra as discussões e gera a tragédia final. No momento do estupro, o “Xerife” vira de costas e a luz da cela vai diminuindo e as luzes das grades intensificam, instaurando a tensão no ambiente aterrorizante.

O desfecho acontece com o acerto de contas, Tirica mata seu inimigo particular, Portuga, numa verdadeira explosão de ódio. A maioria assiste a toda agonia do ambiente, observando mais um “mandamento” interno das prisões. Esse é o momento em que Bereco, por alguns instantes, fica transtornado com a desumanidade que o ambiente transpira e se sensibiliza, mas volta para o seu papel de “xerife”, homem sem escrúpulos e opressor, que controla o poder daquele local e na fala final, sem esperança, descrente, diz: “Mais um dia!”. O próprio apaga a luz, como um ciclo onde tudo volta a ser como era antes e nunca mudará. O homem trancafiado, sujeito a terríveis atrocidades, dificilmente será reabilitado para viver em

sociedade, o sistema desumaniza e cada vez mais essa situação aumenta, chegando a fugir do controle.

3.3.1 – Construção das Imagens

Para ter a compreensão visual do processo de criação transcrevo as imagens disparadoras, originárias da construção imaginária baseada nas induções textuais. Pela imagem pode-se deduzir a concepção da estrutura espacial e ideias sugestivas para que seja possível concretizar o que está no papel. Foi pelos esboços que percebi a necessidade de criar artefatos para poder alcançar o efeito desejado. A construção das imagens facilita a compreensão da dramaturgia da luz e o entendimento da obra com relação ao roteiro de luz.



Foto. 4 -Esboço do mapa de luz

O desenho das grades era uma imagem forte nos meus pensamentos, pois a história se passa dentro de uma cela de presídio, com o intuito de reforçar a construção da imagem a partir da leitura da plateia. A minha proposta com esse posicionamento do artefato era que o desenho das grades causasse um impacto no público, no momento em que a imagem revelada das grades acarretasse uma identificação daqueles que estão a margem e se tornam coniventes ou omissos, ou seja, a plateia representa a sociedade. Essa análise talvez se encaixe com o conceito de distanciamento do teórico Alemão, Bertold Brecht “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica... Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha

um jeito estranho” (PAVIS, P. 1999, p. 148), onde o próprio espectador notasse que o seu papel, muitas vezes estático, na sociedade compactua com o descaso, o abandono social, e a relação opressor e oprimido.

Existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas, em minha opinião, não é totalmente democrático. Democrático é transformar o pequeno círculo de iniciados em um grande círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho. (BRECHT, 2007, p. 110.)

3.3.2 - A cela

A cela é representada pelo desenho do quadrado de fita, e que na minha proposta poderia ser substituído pelo desenho da luz, com o suporte de refletores específicos, como o Elipsoidal. Não obstante, o diretor do processo focou na praticidade, pois até então não estava definido o local da apresentação, podendo ou não ser estreado em teatros convencionais. A sugestão era que pesquisássemos a experimentação pelos espaços alternativos, mas que não perdesse a ideia inicial, sendo assim surge a segunda proposta.

Seguindo os estudos e passando para o trabalho da encenação surge o local da apresentação, que seriam os espaços não convencionais, como os porões. Podendo até compreender como posicionamento político e por estar trabalhando com o “dramaturgo marginal” (como Plínio era vulgarmente conhecido), a proposta reforça a ideia do espaço, pois existe a carência de lugares próprios para trabalhar, sendo de grande escassez na cidade. A partir de então a linha de pesquisa volta para os espaços alternativos, sendo assim a iluminação poderia ser trabalhada nessa linha também, pensando no prático, no acessivo e no pouco custo (financeiramente falando, pois não tínhamos verba alguma e o que tínhamos de valor era a vontade de fazer).

3.3.3 - As Grades

A cena é feita em arena. Propus que as grades estariam presentes em desenho de luz e que a plateia que estaria em torno da área cênica seria a “grade”, reforçando a ideia com os feixes de luz posicionados na direção do público.

A história acontece numa penitenciária, cinco personagens dividem uma cela e um carcereiro circula ao redor dela. A disposição da cena é toda feita em arena, a iluminação em um único foco à pino, formando penumbra e reforçando as temperaturas das cenas. A plateia envolta foi um dado importante para a iluminação. A proposta seria que a plateia fosse a “grade” da prisão, sendo assim a iluminação reforçaria essa visualidade com os feixes de luz em lâminas.

3.4 – RECURSOS MATERIAIS

A proposta consistiu na criação de um experimento alternativo de iluminação, acessivo e de baixo custo. Com a orientação no Projeto Escritório da Cena, coordenado pelo professor Bruce Macêdo, pude pôr em prática a proposta. A ideia era construir suportes luminosos e a mesa artesanal de luz.

O material usado para a iluminação é feito do reaproveitamento, como o papelão e a chapa *off set* (doação, usada na fabricação de jornal). A mesa de luz é artesanal. Cinco refletores feitos de papelão revertidos com a chapa de *off set* (reaproveitamento) com recortes desenhados como barras de ferro, “as grades”.



Foto. 9

Mapa de luz; estrutura do refletor á pino e as lâminas de chapa off SET ou Cinefoil para o desenho das grades da cela

3.4.1 - Primeiro passo: saindo do plano das ideias e iniciando a prática.

O primeiro teste de refletor foi construir o suporte da luz central. Ideia seria que o efeito produzido se aproximasse com um refletor PC (Plano Convexo), *refletor que utiliza uma lente plano-convexa para fazer com que os raios luminosos tenham incidência focalizada em determinado campo e produza uma fonte luminosa bastante definida “luz dura”,* que delimitaria o quadro inicialmente trabalhado.



Foto. 10 - primeiro experimento do refletor

O primeiro teste foi recortar um cone no papelão e colocar uma lâmpada, porém por não ter conhecimento na área, essa experiência quase causou um acidente. Material: papelão, arame, fita crepe, lâmpada incandescente, bocal simples com rabicho de 2m de fio elétrico e fita isolante.

A construção do suporte de iluminação: a mesa artesanal e os refletores de material alternativo, o papelão e a chapa *off set*.

A proposta era de cinco pontos de luzes, uma no centro e os restantes ao redor. A luz do meio seria com foco definido (luz dura) como se fosse um Plano Convexo.

Depois de construído levei para o ensaio. No decorrer do tempo que o objeto ficou ligado ocorreu um curto circuito, o material aqueceu e o bocal, por não ser

apropriado, acabou derretendo e por muito pouco não casou um incêndio. Foi desastroso, por não conhecer o tipo correto de material para usar resolvi pedir orientações. Falei com professor de cenografia, Bruce Macêdo, que orientou por segurança na troca do bocal simples por um bocal de louça, este aguentaria por mais tempo a temperatura e não aqueceria. Ele achou estranha a opção no uso do papelão, pois o mesmo poderia aquecer e causar um incêndio, a orientação seria usar um revestimento de chapa *off set*.

O professor fez a seguinte pergunta: “Por que você não usou como suporte uma lata de leite ou de manteiga?”. Disse que não conhecia, o primeiro estalo que veio foi o papelão e se fosse funcional com o uso da chapa, conseguindo o efeito desejado e não colocando ninguém em risco, apostaria na minha ideia. Desde o início do processo a base seria na busca do experimental e continuei na construção.



Foto.11 - chapa de *off set*.

A chapa de *off set* usada no processo foi doação de uma gráfica e a reutilizei na confecção do meu material. A chapa é de alumínio e muito resistente ao calor, porém requer o maior cuidado no manuseio, pois é um material muito cortante. O professor me ajudou nos cortes.



Foto. 12 - refletor central

Depois de muitas tentativas surge o primeiro refletor, no formato de um cilindro, feito de papelão, revertido de chapa *off set*, com bocal de louça, fixa a uma estrutura de arame e papietada com papel *kraft* por fora.

Com o mesmo material foram feitos os outros suportes: quatro refletores para as luzes laterais. Porém teriam como foco um desenho de grades, que substituiria um refletor Elipsoidal (equipamento cujo foco é bem definido proporcionando luz dura, utilizado geralmente para projeções e recortes, feitas de globos de aços ou recortes de chapa de *off set*).



Foto. 13 – refletores laterais



Foto. 14 - refletores laterais com recorte das grades na chapa *off Set*.

Na figura acima percebe-se que o formato do refletor mudou para um formato mais quadrado, a forma só foi possível pela modelagem no papelão. O desenho das grades foram projetas pelo recorte nas lâminas da chapa *off set* e um gancho de arame atrelado para facilitar o posição e a afinação.



Foto. 15. Os colaboradores: Erisvaldo Júnior, Wilker Oliveira e Bruce Macêdo

A confecção do material foi auxiliada pelo professor de cenografia Bruce Macêdo (construção da mesa), o ex-aluno formado pelo curso técnico Wilker Oliveira e o técnico eletricista da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Erisvaldo Júnior (fez a ligação elétrica).

3.4.2 - A mesa de luz

Mesa de luz artesanal a base é de compensado com sete canais, plugues, tomadas, *dimmers* e um disjuntor. A confecção foi feito pelo projeto Escritório Experimental de Cenografia e o compensado foi doado pelo projeto. A ligação elétrica da mesa foi feita pelo Erisvaldo Júnior, Técnico da ETDUFPA, que se dispôs com toda sua boa vontade para ajudar.



Foto. 16 - confecção da mesa artesanal, pelo projeto de extensão Escritório da Cena.



Foto. 17 - confecção da mesa artesanal, pelo projeto de extensão Escritório da Cena

3.5 - DRAMATURGIAS DE LUZ

A iluminação por si só traz sua dramaturgia, através dos ângulos, intensidades, cores, temperaturas e nuances. Cabe ao iluminador desenvolver o trabalho dialogando com o processo, fazendo com que ela se torne um sentido completo, para isso requer ter conhecimentos e conceitos.

Um espetáculo intimista tem como característica uma encenação regada de emoções e, além do texto, a luz tem um papel fundamental para causar diversas sensações, alimentando sua dramaturgia. A dramaturgia da luz do “Barrela” dialoga com o processo, pois os efeitos se relacionam com a cena. A construção dramática percorre dois ambientes que constituem o espetáculo: A Cella e a Cadeia do Opressor (zona periférica, onde o personagem do carcereiro caminha).

Na cena o iluminador deve se atentar para dois fatores que a luz proporciona: aspecto dimensional e intencionalidade. No “Barrela” a luz da cela é feita por um artefato luminoso, posicionado à pino no centro da área de atuação, o que delimita o espaço por conta do alcance do ângulo, além disso a posição proporciona intencionalidades de luz e sombra. Esse efeito de luz e sombra contribui com a tensão que a encenação pede.



Foto 5 – Cena “Barrela”
 Fonte: Paulo Evander, site Os Varisteiros, 2014.

A ideia da luz central da Cella era de uma iluminação natural, onde o personagem pudesse manipular o artefato do início ao fim da cena. Esta ação simboliza o controle do poder, de quem manda e desmanda. A cela iluminada só é possível se o personagem Bereco quiser, pois é o único que toca no objeto.

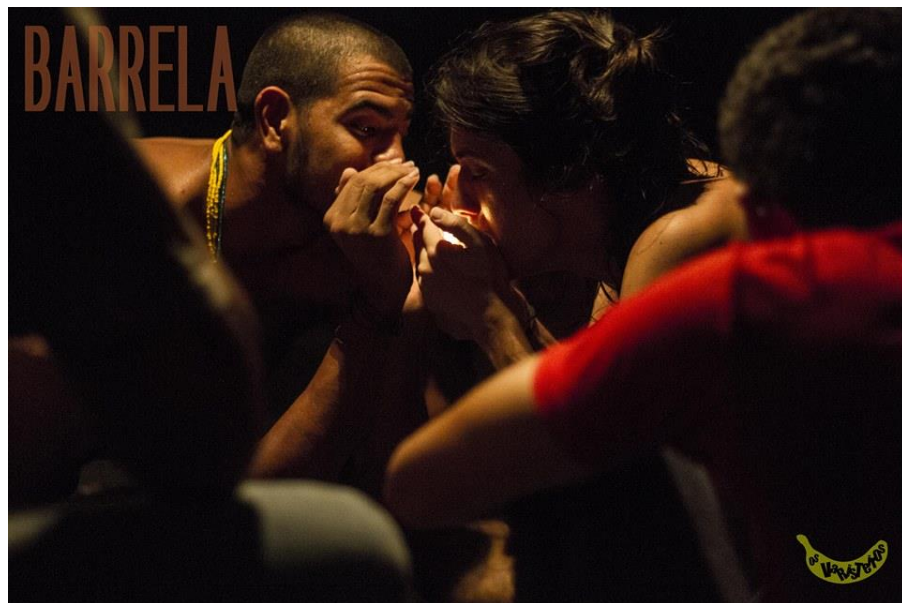


Foto. 6 – Cena “Barrela”
 Fonte: Paulo Evander, site Os Varisteiros, 2014.

O cigarro é um elemento importante na dramaturgia da cena; os presos brigam, pois ele se torna objeto de troca. A maconha dentro do presídio é rotineira, mas o “xerife”, autoridade incontestável, estabelece ordem no espaço, é quem controla os dias de uso, um dos passatempos mais disputados pelos detentos. Na

dramaturgia da luz o cigarro é fonte de luz, a chama proporciona nuances da luz, principalmente ao acender, revelando o rosto dos personagens.



Foto 7 – Cena “Barrela”
Fonte: Paulo Evander, site Os Varisteiros, 2014.

A propagação da fumaça define o desenho da luz, é um dado importante na dramaturgia. A construção do personagem Louco, é mais corporal, tem poucas falas, que ele pronuncia repetitivamente. Em um momento de demência ele percorre a fumaça com o olhar, um surto hipnotizado que o transporta para outro ambiente.



Foto. 8 – Cena “Barrela”
Fonte: Paulo Evander, site Os Varisteiros, 2014.

A sombra da imagem entre os feixes de luz remetem às grades. Esse efeito fortalece a proposta dramática, tanto da encenação quanto da iluminação. Um dado importante é o fato dessa luz ser dinâmica, pois acompanha a cena. No momento da operação brinco com intensidades: nos diálogos calmos, baixo a intensidade, mas nos momentos de tensão surgem as grades, reforçando o ambiente carcerário.

3.5.1 – A percepção sensível da cena

Este é o momento em que espetáculo já estreou, e a partir daí reflito todo o processo. Algumas dificuldades encontrei pelo caminho e algumas lágrimas derramei, mas entendi que os erros e as dificuldades fazem parte do processo e servem de aprendizagem. O mais importante foi ver um resultado satisfatório, pois consegui realizar a minha ideia.

Os erros acidentais serviram de lição como foi o caso de um dos ensaios, no qual levei a primeira proposta, um protótipo de luz, feito por um circuito de luz e para delimitar o ângulo utilizei o papelão, em forma de Cone e uma lâmpada de 60 w, e em um dos ensaios quase acontece uma tragédia. O circuito ficou ligado praticamente uma hora, o período do ensaio, o que ocasionou superaquecimento e

por muito pouco não causou um incêndio. O problema foi o uso do material não adequado, pois o bocal utilizado era de plástico e com a alta temperatura, derreteu. O calor não tinha como dissipar, ficou acumulado no papel e resultou num curto-circuito, ainda bem que não foi grave. O correto era usar o bocal de porcelana e a estrutura revertida com um material que suporte o calor com uma saída para liberá-lo.

A escolha do papelão partiu da curiosidade, queria limitar o foco e o primeiro material que encontrei foi esse, desenhei o cone coloquei o circuito. Com o problema ocorrido com o aquecimento no material, pedi orientação do coordenador do projeto Escritório da Cena e ele sugeriu revestir o papelão com uma chapa de alumino, indicando a chapa de *off set*. Em seguida o coordenador perguntou o “por que” de não ter usado uma lata, pois é comum artefatos luminosos feitos de lata. Nem passou pela a minha cabeça, na verdade não tive contato com esse tipo de experimento, nem o papelão, mas o interessante é poder moldar o papelão e criar várias formas, e foi o que fiz, com o auxílio do coordenador do projeto.

O processo foi pensado para espaços alternativos e esse foi um dado importante para a construção. Para a construção do trabalho, surgem as imagens disparadoras: a Cela as Grades. Queria expor essa imagem como questionamento, mas não como indutor de ambientação, e sim como um símbolo, onde “eu/espectador” instigo a leitura visual das grades e reforço com a compreensão baseada nas informações recebidas da obra. O propósito com a imagem era fazer com que a plateia analisasse o posicionamento perante o seu papel social.

A posição dos artefatos com a imagem das grades na plateia simbolizavam a sociedade, aquela que prende é a mesma que se prende, utiliza a grade para proteção, acreditando que a solução para amenizar a criminalização se resolve com grades, prendendo, isolando, mas se pararmos para refletir a respeito de estar preso (entendo como uma via de mão dupla), estaríamos seguros? Será que “prender” resolve o problema da violência? A proteção está nas grades?

Acredito que essas grades vão além da matéria, a barra de ferro, as grades fazem parte do descaso, do abandono e despreparo do poder público, estes acreditam que construir grandes presídios cercados de grades resolvem os problemas e não enxergam que cada vez mais esses espaços estão superlotados, e onde deveriam ser espaços de reabilitação social, passam a ser espaço de

desumanização social, o homem se tornando bicho, ou melhor, um monstro enjaulado. A justiça para “combater” a violência se faz presente utilizando a própria violência, batendo, prendendo e em muitos casos matando. E quando a corrupção se torna comum, policial se corrompendo com bandidos, neste caso a justiça não está fazendo o seu papel. Em quem confiar? Viramos reféns e as grades podem nos proteger? Tem algo de errado acontecendo, seria preciso muitas grades para tantos questionamentos.

Uma coisa é falar da minha proposta de iluminação com uma pessoa que é da área cênica, pois, mesmo não sendo clara, o dialogo consegue fluir; outra coisa é explicar, de forma não tão clara, para uma pessoa que não é da área. A minha dificuldade foi na hora das compras dos materiais de iluminação, pois não sabia explicar os nomes técnicos dos materiais para o vendedor, que é eletricitista e que provavelmente não entendia sobre iluminação cênica, como a minha concepção. O conhecimento dele é bem diferente do meu, já que conheço pouca coisa sobre eletricidade. Primeiramente estava procurando qual o tipo de material mais adequado serviria para a minha proposta, e isso já dificultava a compreensão, pois o vendedor da loja não conseguia entender como seriam estes artefatos, e eu não conseguia entender o linguajar técnico de um eletricitista, mas com toda certeza ele poderia dar a orientação fundamental para que eu tivesse plena segurança. Com muita dificuldade e paciência conseguimos nos entender. As orientações do vendedor foram fundamentais na compra do fio elétrico com bitola adequada, interruptor e lâmpada de filamento.

No teatro tudo pode acontecer, no entanto, o elenco tem que estar atento e preparado para resolver a cena. Mas e quando o problema for técnico? Do mesmo jeito tem que resolver a cena, não se pode deixar cair a “energia cênica”, o ator tem que estar em prontidão. Foi o que aconteceu em uma das apresentações do “Barrela”.

Quando a plateia entrou e a cena começou, meus olhos estavam atentos para a luz, o roteiro estava no pensamento,

Depois da estreia, na segunda apresentação ocorreu um problema técnico, a lâmpada queimou, para o meu desespero. Em uma das cenas de tensão, o personagem Bereco se exalta e com a sua agressividade desconta a fúria na luminária, neste momento existem duas possibilidades de dramaturgia:

A primeira acontece quando a lâmpada não queima o que causa efeitos pelos feixes de luzes ocasionados pelo pêndulo que forma após a batida. A leitura feita proporciona uma mudança de tempo, depois de uma cena tensa essa ação causa o susto e apreensão.

A segunda possibilidade, e a mais apreensiva, ocorre quando a lâmpada queima pela força da batida do ator em cena. A primeira vez que isso aconteceu foi frustrante, pois após a batida, e por ser uma cena forte, ninguém resolveu o problema. Sugerir ao diretor pra entrar e trocar a lâmpada, mas fui tolhida por ele (com toda razão), não podia interferir a cena para trocar uma lâmpada, foi neste exato momento que encontrei a solução para o problema e muitas outras possibilidades surgiam do escuro. Depois da metade do espetáculo ser encenado no escuro, não foi breu total, pois usei com toda intensidade as luzes laterais, sendo assim, as cenas aconteceram na penumbra, no entanto, visualizei outros focos de luzes, tais como: o isqueiro que na hora do fumo coube à demência do Louco, no seu ato compulsivo de ascender constantemente objeto, o ponto de luz feito pelo cigarro na hora do fumo e a lanterna usada pelo carcereiro, este era quem poderia resolver muitos dos problemas, entrando na cela, mas caberia à direção modificar algumas cenas, por exemplo: o personagem, entregando a marmita e trocando a lâmpada. A mudança não prejudicou a cena, mas sem dúvidas, enriqueceu as dramaturgias.

No início lidamos com a sorte e com os dedos cruzados desejando que não queimasse lâmpada alguma. O improviso é uma arte pra poucos, mas sem dúvida a vivência com as dificuldades ensinam muito. Foi necessário assistir (com tristeza e frustração) o espetáculo no escuro para poder enxergar outras possibilidades. E aprender com os erros.

3.5.2 – Tá falando

A criação de um plano de luz não era novidade, mas, criar e construir artefatos luminosos foi a primeira vez e apesar das dificuldades o processo em si foi de grande aprendizagem.

Além de criar e participar da montagem, operei todas as apresentações do “Barrela”. Na noite de estreia, estávamos todos nervosos. Ao ligar a mesa de luz e acionar o *dimmer* tive a plenitude de compreender o significado poético do termo técnico “fala”, normalmente é usado entre os técnicos de iluminação e corresponde ao ato de ligar o refletor e dizer que está funcionando, mas naquele momento foi além de um termo técnico, significou a realização de um devaneio e a contemplação me fez lembrar toda a minha trajetória e a certeza de que deu certo.

A iluminação é um dos elementos de suma importância no teatro. A luz conduz o olhar da plateia na cena, realiza a mudança da passagem de tempo, dá enfoque, revela, esconde, distingue as intensidades de temperaturas, projeções e, a base fundamental nas áreas das artes, a sensibilidade.

O desempenho para a proposta de iluminação do espetáculo Barrela foi de grande aprendizagem, acima de qualquer conhecimento que porventura pudesse ter pela minha curta trajetória no mundo das luzes. Usar o processo de aprendizagem como ferramenta de ensino, pois tinha algo que era fundamental para acreditar no trabalho, a vontade de fazer. Entendo essa vontade como base para a inspiração, motivação e modelo para a construção do ensino, onde o que aprendo, compartilho, tendo a humildade de reconhecer que não sou detentora do pleno conhecimento, mas me disponho a aprender e a continuar.

CONCLUSÃO

Ao olhar o primeiro esboço compreendo os caminhos luminosos percorridos no processo pelo qual passei. A intenção em criar a iluminação do espetáculo partiu da ousadia artística, porém a minha formação como educadora possibilitou enxergar, através do olhar da artista criadora, possibilidades de contribuir com a criação visando o ensino e a aprendizagem como um processo de descobertas e exercício de diálogos criativos.

Entendo que a educação não deve ser construída num formato rígido, definindo o que é certo ou errado, pois educar é aprender ensinando. Na formação do professor o conjunto das disciplinas que fazem parte da estrutura do curso auxilia na prática do professor, porém a prática pedagógica, com o apoio da vivência em processos criativos em sala de aula, promove o diálogo entre professor e alunos e é nesses diálogos que a aprendizagem se torna significativa.

Usar a iluminação como instrumento de ensino, permitiu ver o movimento educativo no processo de composição técnica dos equipamentos e na concepção cênica dos espaços e da poética que conduz o andamento da encenação. Esse exercício criativo, por meio da prática teatral me fez lembrar da sensação que tive ao olhar as informações presentes na “fala” da luz. As impressões contidas nesse elemento estimularam a sensibilidade e a liberdade criadora, o que influenciou na construção do processo de criação.

Os recursos das estruturas técnicas e instrumentais da iluminação cênica, possibilitam o conforto para a execução, porém ao romper esta estrutura me deparei com algumas dificuldades ao trabalhar com o alternativo. No início houve uma resistência, particular, pois tinha receio em usar outros recursos e correr o risco de não alcançar o resultado desejado, a procura pelo inovador permitiu perceber essa necessidade de conhecimentos técnicos, sabia o que queria fazer, mas não tinha a clareza de como fazer. Procurei colaborações para as orientações, esse contato entusiasmou as ousadias intuitivas do meu processo, a partir daí pratiquei alguns testes e com os erros fui aprendendo até chegar ao resultado esperado.

Conhecer os trabalhos do Nando Lima proporcionou uma inspiração artística, sua ousadia na experimentação me fez superar uma das provocações com o uso de estruturas alternativas: o receio em prejudicar a qualidade do trabalho. No entanto compreendi que é necessária a realização da pesquisa em novas tecnologias, pois elas estimulam as construções das inovações. Assim vejo-me construindo a

professora pesquisadora atenta a tudo que é novo, em termo de tecnologia e o inovador em termos artístico.

Esse processo incentivou a olhar o iluminador como artesão, aquele que através da sua criatividade e habilidade cria suas próprias técnicas para seus produtos. Sendo assim, o iluminador artífice é o sujeito que cria seus métodos para a concepção de artífices luminosos. Todas essas experiências me incentivaram a olhar os materiais alternativos como um novo caminho na busca por uma metodologia de ensino.

REFERÊNCIAS

- APPIA, Adolphe; *A Obra da Arte Viva*; Edição. Tradução e notas de José Rodrigues REDENDO Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d, 1959.
- APPIA, Adolphe; *La miseem scène Du dramewagnérien* in OueuvresComplètes.
- ARTAUD, Antoni, *O Teatro e o Seu Duplo Sentido*. São PAULO: Max Limonad, 1984.
- BABLET, Denis; BABLET, Marie – Louise. *Adolphe Appia – 1862 – 1928: Actor Space Light*. Editora L' Age d'homme, 1981, Lausanne: SociétéSuisseDuThéâtre/L' Âged'Homme. Tome III 1988
- BACHALER, Gaston, *A Chama deUma Vela*, Todos os direitos desta tradução reservados à Editora Bertrand Brasil S.A 1989, Rio de Janeiro.
- BRECHT, Bertolt, *Um Jogo de Aprendizagem*, São Paulo, Perspectiva, 2007.
- BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*, São Paulo: Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- CAMARGO, Roberto Gill, *Função Estética da Luz*, [2.ed.], São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAMPOS, Renata Maria de Araújo, *A estética da iluminação cênica na obra da iluminadora Jamile Tormann*, Revista On-line IPOG, 2013, p. 8. Acesso file:///C:/Users/Cliente/Downloads/9db8a6c2a42b0c1ac3bce53b48572db6%20(2).pdf em 6 de janeiro de 2015
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge: University Press, 1998.
- PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, J Jaques *A Linguagem da Encenação Teatral*; editora: Zahar Editores; 1996; Tradução autorizada da primeira edição francesa, publicada em 1980 por PressesUniversitaires de France, de Paris, na coleção “LiteraturesModernes”, fundada por Jean Fabre e dirigida por Robert Mauzi.

RANGEL, Sônia Lucia, *O Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo*, Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística – são Paulo*; FAPESP; Annablume; 1998.

SENNET, Richard, 1943 – *O Artífice / Richard Sennet*; tradução de Clóvis Marques. – 4ªed. – Rio de Janeiro: Record, 2013.

SIMÕES, Cibele Forjaz, *À Luz da Linguagem*, Dissertação da Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

Acesso[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Wallas&prev=search)

[BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Wallas&prev=search](http://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Wallas&prev=search) em 10 de janeiro de 2015.

SOUZA, Iara Regina da Silva, *A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará*, Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011.

Acesso<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&iid=K4774718D2> em 04 de março de 2015.

ANEXO



Foto 18: Cena “Barrela”;
Fonte Paulo Evander



Foto 19: Cena “Barrela”
Fonte Paulo Evander, site Os varisteiros



Foto 20: Cena "Barrela", site: Os Varisteiros
Fonte: Paulo Evander



Fote 21: Cena "Barrela", site Os Varisteiros
Fonte: Paulo Evander