

KADERNO DE LUZ DO KASTELO EM KONSTRUÇÃO...



São Paulo, 10 de julho de 2009

Início...

Terminamos o que considero uma primeira etapa do processo. Passamos os primeiros meses dos ensaios tentando entender que atmosferas poderíamos

criar e com que **material**.

Após alguns encontros com atores e com a direção e algumas pesquisas via internet sobre o tema partimos para os experimentos **práticos**. Por se tratar de um grupo heterogêneo tratei de lidar com dúvidas

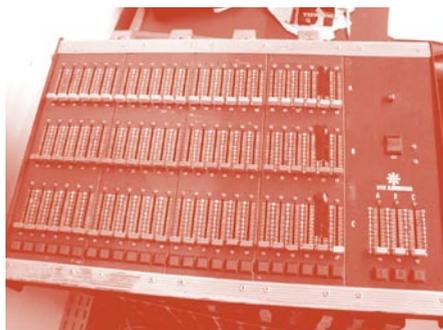
e problemas na **prática**.

Fizemos uma instalação de infraestrutura (alguns circuitos para cada janela/balancim e 30 canais de dimmer) e a partir das condições técnicas

disponibilizadas começamos nosso **trabalho**. No meu acervo de



equipamentos tínhamos **lâmpadas fluorescentes, incandescentes, Par 38, AR111, alguns vapores metálicos (brancos e verdes), lâmpadas econômicas, poucos colortrans (halógenas), dicróicas, quatro estroboscópicas com lâmpadas de no máximo 1000 wts e três fresnéis de 300 wts**. Esse era o equipamento a ser utilizado, além da **mesa analógica GCB com 30 canais de dimmers**.



Fizemos um caminho inverso ao que podemos chamar de

processo de criação. Inverso no sentido tradicional e pensando a iluminação como algo que trabalha a serviço do que alguns teóricos insistem em colocar como o centro do teatro, o ator. Não tínhamos nada, atores sim, mas o texto era algo ainda a ser elaborado, a ser desenvolvido e nós já estávamos prontos a

experimental. Nossa ação foi planejada no sentido de experimentarmos o que intuíamos como atmosferas pertencentes aquele tema e também desejos de cada um de nós.



Em alguns momentos parte do nosso grupo sentiu-se absolutamente perdido, por não ter o tal “suporte” para iluminar. Perguntas como: “**mas o que devo iluminar ?**” eram recorrentes neste período. Minha resposta sempre foi: “**o que vc quiser, aproveite a liberdade**”

de criação e proponha uma atmosfera onde o ator vai ser mais uma parte disso, vamos ver como o texto e a encenação dialogam com nossa proposta”.

É bom deixar claro que não se tratava da ditadura da luz, afinal sempre lutei contra os totalitarismos, mas sim de uma proposta de **criação autônoma**. Ao longo de minha pesquisa sempre trabalhei neste sentido, a luz deve ser mais um elemento criativo a colaborar na escrita do espetáculo. A luz deve trabalhar no sentido de construir uma dramaturgia própria, que dialoga com as partes e assim cria um conjunto harmônico, sempre.



Este conceito vem sendo trabalhado e discutido, aqui e ali com os integrantes deste grupo. Buscar a autonomia criativa, ser



propositivo e colaborar sempre. A nossa entrada nos ensaios teve a intenção de ajudar os atores que vinham trabalhando sem nenhum recurso de luz e sem nenhuma atmosfera. Autonomamente trabalhamos a serviço destes atores, pois percebíamos as dificuldades e a aridez em que criavam, assim sendo ficou claro para todos que podemos colaborar sem estar a serviço .

Busquei estimular Grissel, Presto e Vania a irem buscar maneiras de iluminar que fugisse de soluções teatrais, focos contra luz, climas com muito contraste para cenas dramaticas, muita luz para cenas alegres. Tentamos trabalhar na contra mão dos climas previsíveis. Os próprios elementos que tínhamos disponíveis pra criar nossas atmosferas já não eram comuns ao teatro (lâmpadas fluorescentes, lâmpadas de

vapor metálico), mas a simples presença de um Fresnel no meio dos nossos equipamentos fazia com que alguém se deixasse levar pela solução mais fácil e previsível. Buscamos o anti climax e um tratamento que dialogasse mais com as artes plásticas e o cinema. Buscamos a fotografia de cada cena e o ator iria se inserir e se movimentar dentro disso.

Outra questão importante a ser discutida é a importância da luz se articular em seu caminho, criar um **discurso próprio** e empreender uma **pesquisa** teórica e estética. Sem estes elementos não teremos o que fazer com a liberdade que buscamos e nem iremos nos firmar como um colaborador propositivo.



O constante trabalho na precariedade, até que ponto a viabilização de um projeto influi na estética da luz? Arte e ciência. Este binômio esta há quilômetros de distância da realidade da pesquisa da luz no teatro. Os materiais escolhidos para a experimentação são dados pelo acervo que temos disponível na companhia, como isso interfere na **construção de um desenho?** Fizemos uma pesquisa grande de imagens e fomos traduzindo em fotos, pinturas, videos dai fomos tirando nossas referencias e discutindo o que experimentar e estabelecemos alguns caminhos. A cor sempre foi um aspecto importante. Saturação, cores sólidas, textura começamos por aí e fomos procurando no que tínhamos de equipamentos disponíveis para trabalharmos estas idéias.

INSERIR IMAGENS: AS FOTOS E STILLS DOS VIDEOS QUE USAMOS COMO REFERÊNCIA

Achamos no **vapor metálico** a lâmpada mais interessante de se usar cor. Cibele Forjaz, com quem dei meus primeiros passos na luz , sempre usou e agora entendi por que. Experimentamos o vermelho depois o azul e finalmente o verde. Interessante como há um tempo o verde vem sendo recorrente pra mim como uma cor muito expressiva e com vários sentimentos a serem explorados...



Continuar desenvolvendo o texto

Relatos

Tentamos criar uma dinâmica de cada um escrever seu relato sobre algumas experiências. Cada um teve liberdade de comentar e dar seu ponto de vista sobre o que abordar. A cada corrido ou a cada experimento tentamos discutir alguns procedimentos. Tentamos tb deixar claro os caminhos técnicos adotados. **Grissel Piguillem**, uruguaia residente aqui preferiu escrever em espanhol. **Vânia Medeiros** cuida de dar forma ao nosso caderno de referências com imagens de nossas idéias, conceitos e também cuidou de escrever alguns relatos o mesmo se dando com o **Rafael Presto** que colaborou com alguns relatos e foi um dos mais críticos pela falta de encontros mais teóricos. **Seguem alguns relatos do nosso período de ensaios e experimentos.**

1//

“Sair de casa para aprender a ter medo: a luz do Castelo em processo, aprendendo a falar.

As provocações são de todos os tipos: a perspectiva do espaço, prédios com balancins em plena

Paulista; o espaço de ensaio, casa do Vertigem, Bexiga, um grande salão com duas colunas, uma janela apontando pra dentro, uma janela apontando pra fora, uma sacada simulando o balancin;

Idéias a mil: a cidade como inspiração, o papel do estrangeiro, a desterritorialização, a burocracia, a sociedade de controle, os olhos tristes, lâmpadas dicróica, panos, ribalta, projetores, 32 canais, TVs, fogo, charutos, lâmpada de vapor metálico.

Ainda embrião, marcamos de ver um passado do pouco que já foi feito, para que a luz possa ser bem gestada, e tiramos algumas funções: criar um caderno de imagens, que nos provocam e que realizaremos; e criar um caderno de idéias, uma espécie de diário de bordo do processo da luz, um registro poético-técnico dessa construção. Diário este que tem neste escrito seu primeiro registro, ainda mais poético que técnico, tanto quanto nossa luz ainda é só devaneio e vontade esperando pra ser concreta.

O trabalho apenas começou” .
(escrito por Rafael Presto)

2//

“Viernes 15 de mayo. Primer corrido.

Nuestro encuentro estaba marcado para las dos de la tarde em el local de vertigem. Vânia y Presto llegarían mas tarde.

Guilherme me dió indicaciones de qué arreglar primero. Conectar la consola, plugar lámparas que habían faltado arreglar el día anterior, etc.

Mientras tanto, él volvia a componer lo que consistia em nuestra escenografía, la que constaba de unas sillas negras, de hierro, um extenso tejido verde cubriendo las paredes blancas, así como las tres colúmnas existentes em el lugar. También habíamos hecho uma pila de colchonetas de goma Eva em el médio de la sala, para dar esa sensación de desorden. Para el piso, Vania diseñó con cinta adhesiva de papel Blanco, um camino. Este, algunas veces era interrumpido por cortes, por punteados, o era el final de um recorrido en la pata de uma silla. Era sugestivo, daba sentido a esa manera aleatória de colocar objetos.

También, tuvimos que colgar nuevamente um tejido de voile Blanco. Era para uma de las escenas de Barnabás. Y digo tuvimos, porque en esa sala, además de vertigem experimentar y ensayar, también se dan clases de actuación, cuerpo y voz. Y por algún motivo que desconocemos, la cortina estaba suelta.

Uma vez concluído el trabajo de remontar la parte escenografica del asunto, y de finalizar el tema de conectar luces, cables, consola, etc, etc, era hora de ver si estaba todo em orden y funcionando como debería.

Vale decir que nuestra luz, para este momento de la experimentación era compuesta basicamente por tubos de luz fluorescentes (luz fria, de oficina), dicróicas (mas puntual, um clima bien diferente), ribaltas (para la sala y para el espacio de las dos ventanas - itau), lámparas Par 38 (rojas, elemento extraño y a la vez que nos recuerda la paulista en la noche), algunos colortrans (para dar um baño), y unas luminárias (2), com forma y vista de uma lâmpara incandescente blanca, de grandes dimensiones (extrañeza nuevamente). A este

grupo se le sumaba una lámpara mas, también incandescente.

Toda esa batería de luz componía tres espacios exteriores y diferentes uno del outro, además del de la sala que era iluminado por esas grandes “lámparas”. También vale aclarar que este primer corrido no sucedía solamente dentro del espacio en el que trabajamos. La acción comenzaba en la vereda, en la calle misma. Y ahí la luz era la generada por la conjunción de butecos, semáforos, autos, casas, prédios, etc, etc.

Todavía no teníamos todo listo. Faltaba chequear cosas, pero sobre todo faltaba un integrante de la compañía, kako. Para este tipo de trabajos, es imprescindible el uso de micrófonos. Los actores actuaban detrás de cada ventana, lo que implica que sin un buen áudio, no tenemos como escucharlos. Y no era todo, Guilherme tenía que salir en hora de vertigem, por causa de outro compromiso. Por esta razón habíamos corrido el día todo, para no retrasar el ensayo, que era para comenzar a las 18hs.

Y lo que Gui temía, fué lo que aconteció. Lamentablemente él

no pudo presenciar la pasada, aquello para lo que habíamos trabajado la semana toda. Y ciertamente, no es lo mismo contar lo sucedido que verlo, sentirlo, y analizarlo. Ese día también se encontraba Antonio Araujo, director del grupo, y para nosotros escuchar lo que él tiene para decir, es de mucho valor. Así que no solo se trataba de ver y estar, se trataba de estar presente para escuchar la opinión de alguien que mira y percibe las cosas con mucha clareza, y nosotros en este momento la necesitábamos.

Montar el sonido, costó una hora de retraso ”

(Escrito por Grissel Piguillem)

3//

“ 19hs. Comienza el corrido

La calle es el primer escenario.

Autos pasando, sirenas sonando, um mundo participando sin invitación de lo que parece una actuación.

Del lado opuesto de la calzada, se encontraba Luisa, nuestra “amalia”, quemando hojas

cuales cartas com um puro, desvaneciendo las pruebas que atingen a la memória de esse personaje.

De nuestro lado, bruna. “La señora Del albergue”. Hablándonos, convidándonos para entrar no sin antes serciarse de que todos tenemos um número de registro, número sin el cuál no era posible subir “AL castillo”. Limpió nuestras manos com alcohol, como si tuviésemos gérmenes ávidos para contagiar a alguien de alguna enfermedad, de uma epidemia.

k.(Beto), entro en discusión con Ella. El quiere entrar, ser parte de eso que todavía ni nosotros hemos visto . El insiste.

Luisa al poço tiempo cuando toda esa distracción nos permite enfocarnos en outra cosa, vemos que esta ahora acostada sobre el asfalto de lado de nosotros, vulnerable, con autos pasando sin ningún cuidado. Fumando todavía aquel puro com el que quemaba las cartas, parecía um acto inerte...

Paulo, interpretando El padre de barnabás, formaba parte de todos, de um todo que todavía era incomprendible.

AL poco tiempo todos fuimos aceptados y convidados para subir. Otro escenario. Escaleras. Una transición para lo que vendrá. Luz blanca, pura, fuerte. Y em ese “tiempo fuera” tenemos la presencia de uma mujer diferente, una “outra Luisa”, sacando fotografías, retratándonos, hablando com nosotros, interviniendo.

Nuestro próximo lugar de acción es una área que quiere ser aséptica, blanca, llena de tecnologia (hall de entrada). Paulo muestra un mapa, uma visión en tres dimensiones de lugares comunes. Uma lámpara fluorescente ilumina el espacio (sala de espera). Luisa continúa sacando fotos. El telefono suena. No es de ahí que viene el ring. La puerta a otra sala se abre, entramos, ese, es El castillo?

Cuando los selectos espectadores entraron en la sala, ignoro que fué lo primero que vieron, daba para percibir “El espacio”, y a Luciana “frieda” en carne propia, girando sobre um punto de la plataforma de colchonetas de goma Eva, en lo alto de esa cima. Em sus manos, um projector de slides. Encendido, vemos fotos de um castillo, de uma catedral, de uma arquitectura reconocible,

familiar pero lejana a nosotros, a nuestra cotidianidad, en una mezcla de rojo y negro, tal vez...

La sala era acondicionada com uma luz ténue generada por tres ribaltas, cada uma con seis lâmparas de 40w, que eran dimerizadas. Las tres acostadas sobre el piso. Una en cada lado del salón. Nuestro lamparón, también dimerizado a um 50 por ciento, daba una impresión de estar fuera de lugar, algo tan familiar por usarla como fuente de luz en nuestras casas, la clásica incandescente, acá, colgado en el médio de una “bagunça”, él tan grande, tan visible, parecia algo loco. Soñado! Lo que se dá dentro de esse espacio es el lugar que acondicionamos.

Por haber estado sentada en la mesa de control de luz, muchas cosas pasaron delante de mi sin ser percibidas como por ahí, lo fueron para alguno de nustos invitados. Por esta razón prefiero ser lo mas objetiva posible y relatar solo la parte técnica de lo que creo que funcionó y de lo que me parece que es mejor dejar de lado y pensar en otra alternativa.

Fluorescentes: Ellas estuvieron presentes en cada uno de los espacios dispuestos para simular las ventanas que dan a la Av. paulista y las que dan para uno de los lados del edificio Itaú cultural.

El motivo de colocar este tipo de lâmparas era el de generar espacios com luz fria. Ascépticos. Lugares que no tuviesen personalidad, un clima, sino que por el contrario mostrar um “anticlima”, dislocar al espectador, provocar en él, determinada extrañeza.

Por tanto, usamos filtros como **congo blue, chocolate, o incluso en mas de un caso, ningún filtro.**

La disposición para los mismos, era aleatória. Nada de órden, nada que fuese muy estudiado. Todo tenía que colaborar con esa atmósfera de decadencia, de derrumbamiento.

Así es que em la primera ventana, la que está a la izquierda, habíamos dispuesto de um par em el piso, para dar uma luz que vasara desde um plano inferior, y otros dos, em um plano médio, a la altura de la cintura.

Para generar esa cosa de fuera

de lugar, dispusimos de unos 5 de ellos, sobre el plano izquierdo, uno mas inclinado que outro (lo gracioso es que queriendo realizar algo “loco” con esos tubos, terminé generando uma letra k!)

En la ventana de la derecha, también dispusimos de un par en la horizontal que está a la altura de la cintura, otro par debajo al nível del piso, y otros cuatro mas, dos y dos, en los extremos delimitados por la reja de dicha ventana, en forma vertical.

Um par mas, fué usado para iluminar también como luz de piso, el acuario. Sin filtro, solo tenía um poco de cinefoil para no basar luz a través del vidrio, para la sala en donde nos encontrábamos.

Ribaltas: El uso de las ribaltas era para dar uma luz ténue dentro de la sala, colocadas cada uma em uma pared (derecha, izquierda - voile, y contra - pila de goma Eva), sobre el piso, acostadas, y uma luz lateral para cada uma de las dos ventanas exteriores (varanda), paradas, filtradas en un color verde.

Dicróicas: Estas fueron usadas com un propósito diferente. A mi

parecer, claro.

Por tratarse de uma lâmpara pequena, y con mucha potencia, fueron usadas para decorar o para un uso específico.

En la ventana de la izquierda, un par de ellas estaban sujetadas en un perfil de metal, iluminando desde arriba, de manera cenital. Una mas, fué colocada a nível de piso, en la mitad del ancho total de la misma. Y una última, fué colocada para una escena específica en la que Beto tomaba con las manos um dispositivo con nueve Iris, en el que todos abrian al mismo tiempo (proveniente de viejos reflectores elipsoidales), frontal a él, y también a nivel depiso. Mientras tanto, para la ventana de la derecha, el uso fué bien diferente. Presto colocó ellas en forma distante una de la otra, no sobre la reja, sino por el contrario, sobre los pilares de madera que sostienen toda la estructura de la pasarela. Ellas quedaron como pequeños puntos de luz (de contra), visibles para nosotros dentro de la sala, similar a un paisaje nocturno, como puede ser el de una ciudad como la de san Pablo, llena de prédios, ventanas...

Tengo la Idea de que también

foron usadas para iluminar el acuario. Colocadas de forma cenital.

Colortrans: Uno de ellos fué puesto sobre el perfil de metal, que está em el hall de entrada, como luz lateral que da sobre el acuario, com um filtro lavanda.

No tengo certeza si también fué usado para alguna de las dos ventanas.

Conclusiones: Guilherme había convocado el corrido a las seis de la tarde a causa de um show que él tenía para hacer. Su equipo, nosotros, habíamos trabajado en conjunto durante tres dias seguidos para que la propuesta de luz, sumara a la performance de los actores una atmósfera.

Aquello que estaba previsto para esa hora, comenzó luego de sesenta minutos. Por esta razón, mis conclusiones, y vale la pena también aclarar que por ser extranjera y no tener um manejo fluido del idioma português, puedo tener perdido parte de lo que fué el esperado comentario de Tô (Antonio Araujo).

Según lo que percibí, todavía nos falta mucho camino por

recorrer en lo que respecta a la dramaturgia. La idea de encenar el kastelo de Kafka, es compleja. Lili (Elia Monteiro), la directora de este proyecto, vió una importancia y una actualidad en dicha obra literaria, que cree vital para el momento en el que vivimos, como sociedad teledirigida, observada, manejada e influída por una tecnologia que no vemos, por personas que ignoramos. Esto forma parte de un presente activo, cotidiano. Y como esto incide no solo sobre nosotros, sino también sobre nuestros empleos, sobre una política laboral.

Para Tô, lo que él vió no es otra cosa que lo que acontece todos los dias con cada uno de nosotros, por eso, el nos sugirió que fuéramos por um camino diferente, tal vez mas difícil, que es el de mostrar todo esto de manera no cotidiana.

En cuanto a la luz, para él resulto poética y no tanto extraña. Linda, pero que no contribuía con esa búsqueda de estar fuera de lugar. A esto, tengo que decir que la operación fué mia, y por tanto esa cosa poética, tal vez tenga a ver con las intensidades y con la luz que elegi para cada escena. Tal vez hubiera sido mejor, no

procurar durante la operación un momento para entrar com una luz tal o cual. Como yo vengo de teatro, para mí, algunas veces es difícil ver la luz no como um complemento para el actor, y si, como parte independiente de ese todo que es una obra de teatro.

A partir de ahora vamos a trabajar dentro de una estética diferente. Colocar color, dejar un poco de lado los blancos de las fluorescentes, llevar a un extremo intensidades, incomodar realmente, generar en las diferentes situaciones creadas por cada actor, una extrañeza, ya sea por el tipo de fuente lumínica, o por el lugar de donde ella viene”.

(Escrito por Grissel Piguiem)

4//

“16/05: pela primeira vez afinamos as luzes em todos os espaços de ação (menos a escada de entrada) e usamos a mesa de luz para dimerizá-las. houve um enriquecimento na expressividade e no sentido das cenas bastante notável devido à nova iluminação, que integrou todo o espaço. usamos as fluorescentes e

dicróicas mais as ribaltas nas janelas e essa combinação deu uma boa dinâmica aos diferentes momentos de cena que ocorrem nesse lugar.

porém, essa dinâmica pode ser ainda mais explorada e experimentada por que as janelas são lugares que mudam muito de sentido e a luz pode ressignificar muito esse espaço.

o lampadão (ver info técnica) foi interessante por que criou um nicho no meio do salão e também trouxe algo da atmosfera onírica e surreal que buscamos.

com a arrumação das luzes acabamos criando varios “níveis”, que tiveram a ver com a altura: o chão tem uma “personalidade” de luz, a janela outro, o lampadão é outro momento e a casa de barnabás, outro. podemos explorar isso ou ir por outro caminho.

o efeito do tecido transparente e as sombras na cena de barnabás com o retroprojetor ficou muito interessante - a transparência, o movimento do tecido e a soma da luz do retroprojetor com a ribalta amarelada do chão, foi uma boa combinação, com cara de “sonho”.

algo que também deu muito certo foi o desenho com as fluorescentes proposto por grissel

(cada uma em uma direção). acho que também poderíamos experimentar mais em cima disso, colocando, de repente, mais fluorescentes, umas sobre as outras, meio “amontoadas” naquele canto e ligar em diferentes canais, agrupando duas, três, ou uma em cada canal, para gerar um movimento ali. precisamos pensar nas escadas de acesso ao salão e no corredor “antisséptico”, que ainda não estão bem integrados com o resto e poderiam ser mais expressivos” .

(escrito por Vânia Medeiros)

5//

“01.06: No dia 1, Vânia, Presto e Guilherme desmontaram as instalações anteriores nas janelas e no “aquário” e as refizeram. presto usou dicróicas e fita crepe de modo a fazer um contraluz intenso e um fresnel do lado de dentro apontando para a janela. vânia usou fluorescentes com gelatina amarela no chão, fluorescentes com gelatina azul no meio da janela e dicróicas coloridas ao lado. as dicróicas deram um efeito “chiclete com banana” e foram descartadas.

guilherme e grissel começaram uma nova instalação de fluorescentes no aquário.

(escrito por Vânia Medeiros)

6//

“03.06: Dia 3 tivemos a visita de Ivan Delmanto, que trouxe para o grupo uma interpretação da obra de kafka a partir do conceito de “simulacro”, ou seja “a cópia sem original”. A partir disso, foram colocadas algumas características dos personagens de kafka - em especial do castelo, desde essa abordagem - a ausência de um “rosto”, a repetição de suas ações, a falta de deslocamento deles na narrativa. tomando isso, guilherme sugeriu que experimentássemos usar alguns jogos de luz que se repetissem no desenrolar da peça, ou então, usar a “cópia” de espetáculos anteriores do vertigem ou de situações midiáticas muito conhecidas do público para gerar um estranhamento, uma sensação de coisa fora do lugar. ivan trouxe uma imagem de guy debord que pode nos inspirar imagneticamente: “a sociedade do espetáculo é aquela na qual

os indivíduos assistem sua vida passar”.

Luísa deu a idéia de usar legendas como em filmes, em algumas cenas, que não tenham necessariamente a ver com o que acontece entre os personagens. jogos com a sonoplastia foram muito sugeridos, audios “descolados” da voz real dos personagens, ou audios de cenas de filmes conhecidos no lugar da fala deles” .

(escrito por Vania Medeiros)

7//

“relato do dia 05.06: Dividimos cada modulo de dimmer para um espaços. Do canal 1 ao 6 Janela da esquerda com desenho da Vanioa. Do canal 07 ao 12 janela da direita com desenho do Presto. Do canal 13 ao 18 o que chamamos de aquário (simulamos aqui o terceiro balancim que ficara na face da Paulista) com um desenho mix de Grissel e meu, depois Grissel assumiu e fez seus experimentos. POr fim do canal 19 ao 24 o espaços interno com propostas minhas e da Grissel, até onde me

lembro. Experimentamos nossas insalações. Janela Esquerda

Vânia corrigiu seu colored, criticado por mim, e fez uso de duas Par 38 vermelha (o que deu bom resultado, tanto na cor quanto na intensidade luminosa). Continuou sua experiencia com duas fluorescentes com filtro BG(rosco 96) fixadas a uns 0.60 cmts do chão que deram resultado interessante, criando uma atmosfera dramatica e fluida. Os personagens ficam soltos na varanda(utilizamos duas plataformas para simular a situação que teremos no prédio com o uso dos balancins), perde-se um pouco a noção concreta do espaços e os coloca numa relação muito interessante com a cidade que é seu fundo e contra luz ao mesmo tempo. Não pensamos nisso ainda, mas as figuras tem seu contorno determinado pela cidade e não pela incidência de uma luz, o que tornaria o tratamento da figura mais teatral. Tenho gostado disso. Tenho insistido em tirar toda teatralidade(signos, códigos já conhecidos da luz. falo nesse sentido quando digo teatralidade)de nossos experimentos. Estamos falando em intervenção, performance com o teatro misturado e não

somente teatro por isso inisisto em uma luz que fuja deste universo teatral caminhe mais no sentido de ser uma linguagem, as vezes própria, que contribua de outra maneira para nosso trabalho. Dialogando e trazendo elementos próprios, sem ser um suporte da cena. Voltando aos experimentos da Vânia, foi instalada uma fluorescente no piso da varanda com AB (rosco 15). Num primeiro momento achei “ quente “ demais. Depois vendo o todo me pareceu um contraponto que pode ser interessante. Por ser baina Vania traz esta colaboração solar pro trabalho que pode ser interessante, meu lado cool reage. Vamos ver. Usamos por fim nesta janela um refletor com lampada de vapor metálico colocada no piso a direita da cena. Deu um resultado muito interessante, pela quantidade de luz. Até então estávamos usando fluorescentes, dicróicas. Sentia necessidade de mais luz, trabalhar com o contraste com uma potência maior. Penso que atores sendo vistos através de um vidro fume, com uma cidade de fundo vão precisar de muita luz para poder “ acontecer” enquanto imagem.

Janela Direita: Presto fez

uma instalação de dicróicas distribuindo-as pelo guarda corpo da varanda em posições assimétricas. Ficamos assim com um contra luz frontal a nossos olhos e com vários pontos luminosos. Manteve a fluorescente azul na vertical direita, no canto, e instalou mais uma com blue green na diagonal, saindo do canto direito alto e vindo para o piso. Filtrou as ribaltas usando gelatinas rosco 90 (verde), instalou tb um Fresnel de 300 wts fazendo uma luz frontal a janela(até aqui não tínhamos nos preocupado com uma luz frontal).Por fim acrescentou mais algumas dicróicas no lado esquerdo baixo frontal da cena . As dicróicas deram um resultado muito interessante causando um estranhamento a cena. Ao mesmo tempo que ofuscam nos remetem a pontos luminosos da cidade criando assim um dialogo interessante com a urbes. Estes elementos em conjunto com a frente produzem uma atmosfera que me parece boa pra algumas cenas apesar do ofuscamento que o fresnel causa por ser visível no vidro da janela. Por fim o verde da ribalta fica muito pálido e não tinge os atores o suficiente pra cor acontecer mas é um desenho que deve ser experimentado.

As fluorescentes são boas e a assimetria da instalação é muito bem vinda neste universo que começamos a entender da luz “ deslocada”, “ inadequada” a cena.

Aquário: Grissel interferiu ali colocando um Fresnel com rosco 52 (lavanda) no lado esquerdo alto, fazendo uma luz lateral. Tirou o filtro das fluorescentes do chão frente e instalou mais duas fluorescentes no piso atrás do plano dos atores, criando uma luz de fundo e contra ao mesmo tempo. Instalou ainda um colortran com lampada de 150 wts no piso a direita. As fluorescentes dão um resultado que eu particularmente gosto muito. Branco polar, assepsia, luz estourada, excessiva, TV, anticlimax. Pra mim temos que pensar por ai. Isto foge do teatral e cria um contraponto com imagens dramáticas. É como se trabalhassemos no sentido contrario ao que pede a cena e ao que espera o espectador. O Fresnel depois virou rosa, uma cor ingrata que funcionou bem. Tanto sozinha quanto combinada com as fluorescentes. Usamos como luz de passagem e pra dar umas pinceladas de cor nos atores em alguns momentos. O colortran do piso foi pouco usado

e me pareceu algo reconhecível.

Sala: Instalamos três lampadas de tamanhos diferentes. Simulacro (?).Minha pesquisa sempre teve este elemento presente e isto é recorrente em meu trabalho por isso trouxe-os aqui. Gostaria de ter umas trinta nestas dimensões.Temos uma de sessenta centímetros de altura por quarenta e seis de diâmetro, e outras duas que vão diminuindo. Grissel aproximou a maior de uma mesa em que Luciana fica sentada, sobre a mesa. O estranhamento que os dois elementos causam (a lampada muito próxima e a atriz sobre a mesa)me parecem muito bons aqui. Além disso Grissel instalou um Fresnel com filtro rosco 27 (vermelho) projetando a sombra da coluna na outra parede e no piso. Criou assim um espaço dentro do espaço revelando traços deste lugar, muito interessante, algo a ser explorado. No piso, ainda, utilizou um colortran de 150 wts com um filtro rosco 90 (verde) que por ter pouca intensidade ficou difícil de se utilizar. Usei na cena da Luciana e causou um estranhamento interessante. Definitivamente gosto do verde na luz. Tínhamos por fim uma dicróica com rosa no piso que

ficou um pouco esquecida. Como toda esta instalação foi executada e proposta pela Grissel sua ausência no ensaio prejudicou o experimento destas propostas. Mas surgiram coisas a serem exploradas.

Operação: Presto se encarregou de ficar na mesa de controle, auxiliado por Vania. Grissel foi embora por ter outro compromisso, triste e frustrada. Entendo perfeitamente seu sentimento pois no primeiro corrido tb tive que ir e a sensação é muito ruim. Ficamos presos aos nossos experimentos. Cada dia que instalamos nossas lampadinhas e esperamos pra ver seus efeitos tem sido muito rico. Experimentar sem o compromisso do acerto, esta liberdade que permeia nossos trabalhos no Vertigem é muito importante pra termos um clima de criação livre. Não existe certo ou errado existe a experiencia e o que vamos concluindo dali, mas sempre depois de termos nos arriscado a propor as idéias, as vezes, mais ridículas. Confiança, liberdade experimentação.

Pois bem, Presto tem uma inquietação que na mesa se transformou em excesso de movimentos. Mal criava uma cena

já mexia. Precisamos trabalhar melhor esta ansiedade em “ ver todas as possibilidades ao mesmo tempo “. Precisamos construir uam imagem, dar o tempo de processarmos , falarmos algo a respeito, anotarmos e dai mudarmos. Ficou uma sensação de “tudo ao mesmo tempo agora”. A operação de um desenho é 80% do trabalho. De nada adianta um bom desenho, um acerto na utilização das lâmpadas, uso coerente dos angulos se não houver uma “ dramaturgia” interessante para estes elementos. Falamos disso durante, depois de um tempo de liberdade absoluta passei a inteferir e pedir ao Presto que fixasse mais algumas imagens.

Independente do excesso de movimento pudemos observar atmosferas que nos parecem adequadas pra serem aprofundadas, tais como as dicróicas assimétricas, as fluorescentes em BG a meia altura, o vermelho que projeta a sombra da coluna no chão, as dicróicas colocadas no piso no dia anterior combinadas com os lampadões, o lampadão “ jogado” no chão (idéia que não foi experimentada mas que ficou na minha cabeça e foi proposto pela Grissel). A cor, os brancos de

diferentes temperaturas” .

(escrito por guilherme Bonfanti)

relato do encontro de avaliação do primeiro periodo //15 de junho de 2009

Grissel Piguillem: Cor fica bacana quando estoura e quando deixa algo muito initivo. Precisamos de branco, de fluorescentes podem ser. Intervir no espaço interno é importante, mesmo não tendo nenhuma razão de estar. Partir de dentro pra fora. Cor nos leva para o estranhamento e o branco nos tráz ao racional. Dificil encontrar diferentes situações com o que tínhamos, era muito pouco. Tive dificuldade pela liberdade e por não termos um texto ou uma cena para guiar nossos experimentos. A liberdade criou dificuldades.

Rafael Presto: O grande problema foi, demorou-se pra estabelecer de que estamos falando. Isso gerou problemas pra nós. Esta foi a dificuldade. Não tive problemas com a liberdade, o problema é quando a discussão não se esta alinhavada. O modo como trabalhamos foi muito positivo. Trabalhamos de forma

prática, ancorado num cotidiano prático, desde cortando fio, pendurando refletores. Por termos um lado prático nos alienamos da discussão, por isso analisamos tudo por um vies prático. Por exemplo usamos o verde e ao invés de falarmos o porque do verde. Nosso grupo discutiu pouco. Dentro deste vies prático foi muito interessante. O grande elogio é fazer com nossas mãos, mas faltou um pouco mais de discussão.

Vânia Medeiros: Relação de instalação. No meu trabalho de artes plásticas estou me aproximando disso, o espaço como suporte. A relação com a instalação é sempre prática, a sua relação com o espaços é que determina. Vc propoe vc realiza, esta máxima não é real, nem tudo o que vc propoe vc realiza, muito se transforma no caminho. Me dou bem com o imprevisivel, meu ritmo é lento, tem um tempo de olhar. A luz interferiu e criou cenas, movimentos, a luz não ilustrava, criou climas, atmosferas. Interessante ver a transformação dos atores a partir da luz. A complementaridade das cores foi muito bacana, sem conversar conseguimos criar uma sintonia. Gostei pelas cores

quando se misturam, ex: cubo vermelho, com um azul que se mistura. Acho importante o branco, pra quebrar, é um momento potente.



Algumas imagens produzidas durante o processo:

desenhos de vânia, estudo de grissel, fotos, etc.



Esta etapa e a finalização do curso que Rafael Presto faz na USP (iluminação com Cibele Forjaz) o inspirou a escrever o texto que segue:

A Estética do Visível ou De quando Max Reinhardt encontrou Kafka num processo de luz do Vertigem

Max Reinhardt foi um pluralista, um homem de seu tempo. Um artista, no melhor sentido que a palavra artista pode carregar: um artista cotidiano. Um homem de teatro, alguém que vive do honesto cotidiano do teatro. Mas o que nos interessa de fato é: o que significa viver desse honesto cotidiano do teatro?

Construímos discursos estéticos com teatro, neste artigo específico falamos de luz no teatro, fazemos arte, mas que significa o cotidiano dessa construção? Para além das montagens modelares, dos grandes autores, dos grandes efeitos, para além, mas para um além perto, muito perto, dia-a-dia de ensaio, cortar a mão para trocar fio de extensão, queimar a ponta dos dedos para afinar aquele fresnel,

a descoberta cotidiana de pequenos maravilamentos da luz, a certeza de êxito da nossa criação diária, um êxito estético, quase um segredo. O que é essa estética cotidiana, esse jeito artesão de teatro?

Esse encenador alemão, Max Reinhardt, trafegou, ao seu modo, pelos principais movimentos teatrais de seu tempo: foi formado como ator pelo naturalismo de Otto Brahm; no começo de sua vida como encenador construiu um estilo impressionista cheio de mistério e maravilhas; apegou-se às idéias de sugestão, à atmosfera onírica, do simbolismo; estudioso de Appia e Craig, trabalhou com a cenografia arquitetural, fez peça para multidões; foi um dos precursores do teatro expressionista alemão e sua luz deformante, grotesca; tudo isso, mas sem se ater demais a nenhuma dessas tendências. Um homem eclético, alguém num constante atrito de correntes poéticas na busca de sua própria construção estética.

E é justamente essa construção estética que Max Reinhardt nos deixou de maior herança: a certeza de que, dentro do campo da arte, onde não existe

lei reguladora nenhuma, a única norma do artista é a própria obra que está fazendo. Correntes e vanguardas são opções poéticas, mas a estética nasce da justeza da forma, da sua realização plena, de seu êxito dentro do seu próprio conjunto orgânico, que se inventa no próprio ato que se executa. Em outras palavras, que quando começamos um determinado processo de construção cênica, entenda-se quando começamos a ensaiar uma peça, partimos de uma partícula mínima de discurso que nos inquiete (nós, pessoas de nosso tempo), um determinado conjunto de provocações e de vontades que nos pareça relevantes, e, a partir desse impulso inicial, dia-a-dia, ensaio após ensaio, damos a essa fagulha uma pretensão estética, uma forma artística, fazemos arte.

No entanto, é interessante notar que temos uma margem implícita nesse nosso fazer artístico, um parâmetro imposto, que dita, nas nossas experiências cotidianas, a justeza da nossa prática. Aquele êxito ou não da obra que se está construindo, aquela alguma coisa que nos dá certeza daquele achado ao acender aquela determinada lâmpada de vapor

naquele determinado momento afinada daquela determinada forma. Existe um 'algo' que dita o êxito ou não das experiências que realizamos na construção de nossas poéticas, e este algo é ditado pela obra em si. A este algo Max Reinhardt chamava de 'unidade da obra teatral'.

Como se a obra ditasse soberana sua própria forma em desenvolvimento, o caminho de seu próprio êxito de arte, e ao artista coubesse apenas gesta-la, tornar-se uma espécie de jardineiro, de útero, com o dever de cuidar e frutificar atenciosamente a obra, para que esta nasça em plenitude. Como se cada trabalho tivesse sua aura a ser descoberta, aura essa ditada não pelo artista, mas pela natureza determinada daquele trabalho específico, cabendo ao artista achá-la.

Mas pensemos um instante: isso é em toda verdade? Porque, se é certo que existe um parâmetro ditado pela obra que nos garante a noção de êxito, também é certo que esse êxito só é encontrado na prática, no momento em que realiza-se em ação o que antes era intuído, e que a distância entre aquilo que se intuiu e aquilo que se realizou

é sempre enorme. E que não existe nada de mais concreto e óbvio do que dizer que o artista realizou aquilo, afinal, objetivamente, é ele, no nosso caso um iluminador, quem afinou o refletor com a gelatina certa e o fez acender no momento preciso, e não outra pessoa e não de outra forma. Sabemos, ensaio após ensaio, o dispêndio de dedicação e esforço para criar a luz ideal, a iluminação que cabe por inteiro naquele determinado discurso cênico. A delicadeza de operar uma mesa de luz, de respirar junto com todo o conjunto orgânico da obra. E isto é claro, este é o cotidiano de qualquer artista, um cotidiano construído por suas próprias mãos. Mas se isto é claro, onde fica o determinismo da obra em construção, o parâmetro interno do êxito? Se a obra de arte se constrói no agora, na nossa prática diária, no tempo presente, não em um tempo futuro, que é onde moram as determinações? Afinal, arte é êxito planejado ou descoberta cotidiana?

Esse é um paradoxo muito bem exemplificado pelo próprio Max Reinhardt, com sua frase mais célebre: “Tenho dito que a arte de iluminar uma

cena consiste em pôr luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos”. Ao que nos resta perguntar: mas qual o parâmetro desse querer? Ou ainda: o que determina a unidade da obra teatral? Ao que concluo: fazer arte é querer ao mesmo tempo em que a obra quer por você. Porque nós, artistas, realizamos uma prática sob um estado paradoxal de busca e construção, uma busca constante de uma coerência formal intuída, que se constrói ensaio após ensaio, que é a prática da tentativa: toda condição de tentativa tem como guia nada mais do que a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso, a junção de incerteza e orientação, uma dialética de forma formante e forma formada. Como se, num eterno troca-troca até sua conclusão como obra de arte, a forma estética ditasse a si mesma enquanto se constrói, ao passo que o artista, durante o processo de criação dessa forma que define que algo é algo, respondesse as exigências que essa criação formal impõe no ato de realizá-la. Assim, só chamamos arte aquilo que apreendemos como arte, e não outra coisa, e que quando construímos esta arte,

paradoxalmente, a obra faz a si mesma ao mesmo tempo em que a faz o artista.

Este raciocínio, que se realiza em prática artística diária, é o que chamo de maior herança deixada por Max Reinhardt, o que possibilitou que ele, encenador ávido, planasse por tantas correntes poéticas sem se ater a nenhuma, mas construindo grandes discursos estéticos em todas: à moda de Vinícius, a certeza de que nada é imortal, porque arte se faz no agora e não no pra sempre, mas, tendo como unidade de sua prática a justeza poética, a ‘unidade da obra teatral’, alcançando o infinito do êxito estético, enquanto este durar. E é o que me inquieta: perceber como o cotidiano teatral desse alemão do começo do século XX faz eco na minha prática poética cotidiana de iluminador e estudioso de teatro, minha práxis de ‘artista’.

O processo que estou envolvido hoje é desenvolvimento deste mesmo estilo de processo de Max Reinhardt: a busca coletiva da forma da obra teatral, a busca da unidade estética do discurso cênico. Construo, dentro de um trio orientado por Guilherme Bonfanti, a iluminação

do processo atual do Grupo do Teatro da Vertigem. Neste grupo nosso cotidiano de ensaio se pauta na busca coletiva, mas setorizada, de uma determinada forma estética pautada numa poética de provocações bem definidas, algo muito concreto e material, nada de abstrações.

Partiu-se do que partem todos os artistas, pessoas de seu tempo: a vida presente, os homens presentes. E dentro deste imenso presente, esse grupo de práticas teatrais elencou o que lhes parecia inquietante e ao mesmo tempo poeticamente potente, um princípio de discurso estético, algo que se define em atrito com a realidade. Eu ainda não estava no processo, mas as provocações se aninharam em três grandes nichos: O Castelo, de Franz Kafka; a sociedade de controle; e o tema Trabalho.

O Castelo, de Franz Kafka, vem sendo desde então, se não o eixo poético principal, sim um grande propulsor de diversos procedimentos cênicos durante o processo, além de organizador das diversas provocações poéticas, uma espécie de gerenciador das relações, uma âncora para o discurso em processo. Tanto que o nome

dado ao trabalho é “O Castelo”. Kafka observava, por detrás das imposições cotidianas, o absurdo das hierarquias das sociedades burguesas, e o conseqüente dia-a-dia dessa forma de organização e construção, um imenso aparelho burocrático gerenciado por imagens inócuas, um grande labirinto de espelhos auto-suficiente. Esse escritor tcheco teve, ao começar pelas relações com seu pai, um enorme problema com o poder, poder esse que se impôs a Kafka durante toda a sua vida e a este, escritor que segundo Walter Benjamin “saiu de casa para aprender a ter medo”, coube responder, no silêncio de sua obsessão por solidão e escrita, desenhando realidades onde esse poder é elevado ao seu paroxismo, poética e pragmaticamente.

Em seus escritos, sobretudo n’“O Castelo”, o que se aponta como mais claro é a não presentificação das relações, em prol da conquista de um lugar mais alto numa hierarquia que não se afirma como vida, somente como aparência de: a prática cotidiana é ditada por uma escala de observadores invisíveis emitindo ordens e vontades obscuras, ocupando sempre

um posto mais alto dentro da máquina administrativa, boatos generalizados de superiores, canonizados burocraticamente na sua condição de superiores, que, embora quase nunca sejam vistos, ninguém nunca sequer tenha-os ouvido proclamar ordens, tem em suas ações, especuladas por uma sociedade de subalternos, a força real e objetiva de organizar todas as relações sob sua ótica. Assim, o que vemos são pessoas simples vivendo numa condição absurda, organizando sua vida em prol de achismos, algo como trabalhar a vida inteira atrás de um balcão graças a um olhar diferente de alguém vindo direto do Castelo, ter a família toda em desgraça, e ser conformadamente condescendente com esta desgraça, pela recusa de um encontro com um sujeito que se supõe superior, um endeusamento do Castelo e de seu efficientíssimo mecanismo de organização da vida, embora ninguém veja esse mecanismo acontecendo, as pessoas que operam esse mecanismo, sequer saibam a conseqüência objetiva deste senão a espera de algum lugar mas importante no circuito de engrenagens.

Uma realidade onde tudo que

se tem é uma certeza, de que a vida acontece graças a uma intrincada e onipotente seqüência de superiores e subalternados, mandantes e mandados, ordens e agrados; e uma esperança, alcançar esse éden piramidal de poder, estar ao lado dos chefes (pessoas elevadíssimas e muito ocupadas, segundo o senso comum), uma espécie de sacerdócio no aguardo do milagre da promoção vindo do acaso de algum superior. E mesmo essa certeza e essa esperança, que se demonstram objetivamente nos discursos e práticas de cada habitante da aldeia, não se afirmam como verdades concretas mas antes como uma prática de fé: não existe um lugar para nenhum tipo de verdade dentro do universo kafkiano, apenas o relativismo impera, a certeza dos memorandos rodando de departamento em departamento, a pregação de um documento vindo de algum lugar distante repleto de assinaturas, a possível sombra de um gesto de um quase chefe, uma constante vigília de mantenedores da ordem, deuses burocráticos intocáveis que impõe a cada pessoa, e dessa imposição nascem as relações reais das personagens,

o ato de vigiar o seu próximo. Um mundo de inconcretudes absurdas, sustentadas por nada mais que a sombra do castelo, edifício distante só alcançado pelos superiores invisíveis e pelos corvos que circundam sua torre principal.

Já a práxis sobre a sociedade de controle, segundo eixo provocativo do processo, delegou ao trabalho um forte e paradoxal estado performático do não eu, onde se apresenta não um artista em seu tempo presente, mas sim alguém em atrito consigo mesmo graças à prática cotidiana do controle, viver da representação do passado em um tempo futuro, pautar o ato de viver no gerenciamento da própria imagem, essa opção imposta de dia-a-dia da sociedade espetacular. Trouxe ao trabalho o lugar do observador: questionar as câmeras é questionar quem está observando do outro lado à tela do monitor. Uma espécie de jeito de olhar o mundo, que evidencia, no bojo da sociedade que fazemos parte, o constante estado de culpabilidade e medo em que estamos inseridos, o aumento dos arames farpados e da fome, a transformação da vida como espaço de reprodução do raciocínio coercitivo do controle,

esse permanente estado de fome de vida real. Quando foi que suplantamos o ato de viver pelo ato de gerenciar aquilo que parecemos ser, um constante estado de marketing social? Para onde foi à dimensão do real?

Este eixo evidencia o lugar da não-vida, esses ditames contemporâneos do bom viver, algo como “sobreviva até ficar velho”, “consiga um lugar mais alto na hierarquia”, “adquira tecnologias de conforto”, “exerça bem seu papel no espetáculo generalizado”, uma construção poética dentro do raciocínio da informação mercadológica da sociedade espetacular. Algo como construir um espaço-resistência dessa imagem mercadoria, revelar, através do tratamento criativo dessa realidade, a invisibilidade do absurdo do nosso cotidiano.

E o tema trabalho, um tema curinga que, por sua definição generalista e objetiva no cotidiano de todos, faz a ponte formal entre os dois primeiros eixos, uma espécie de ‘pé no chão’ dentro de todo o debate poético. Logo, é a noção de realidade dentro das poéticas debatidas: quase todo mal que se possa mencionar, mal esse

que é o cerne dos dois primeiros eixos, vem do trabalho ou de se viver num mundo projetado para o trabalho. Não existe, dentro da organização temporal de nossas vidas, espaço para o não trabalho. Tudo que fazemos é em função dele: acordamos para ir ao trabalho, dormimos para o trabalho, descansamos do trabalho, somos o nosso trabalho. A degradação que sofremos ao trabalhar é a resultante de uma somatória de humilhações e restrições fruto da produção compulsória. O trabalho é a produção garantida por meios econômicos e políticos, sustentada por uma lógica de recompensa e punição (recompensa essa que é apenas uma punição em outros termos), onde aquilo que se produz nunca é um fim em si mesmo, e sim uma realização estéril em prol de alguém ou alguma coisa externa aquele que a produziu. Mas o trabalho moderno consegue ser ainda pior, pois as pessoas não trabalham simplesmente, mas possuem ‘empregos’, ou seja, uma pessoa exerce, muitas vezes durante uma vida inteira, uma mesma produção sob um permanente julgo do “ou senão...”. Um sistema de produção regido sob

a ótica da disciplina, entenda-se a totalidade dos controles totalitários do local de trabalho. Não é curioso lembrar que, historicamente, o sistema carcerário como conhecemos hoje surge junto com as fábricas? Essa lógica da disciplina - com seu sistema de vigilância, produção mecânica e repetitiva, ritmo de trabalho imposto, cotas de produção, horário de entrar e sair etc - é o que a fábrica, a loja e o escritório tem em comum com a prisão, com a escola e com o hospital psiquiátrico. Isso não quer dizer que as pessoas devam parar de produzir coisas, longe disso, mas apenas que o mecanismo em que inserimos a produção de nossos bens materiais, e a conseqüente lógica da apropriação de pessoas através da apropriação de coisas, vem transformando a vida em um lugar da não-vida.

Estes foram os eixos que nos debruçamos dia-a-dia nos nossos ensaios, em nossa busca de um discurso estético. O que me permite chegar, finalmente, no arco à que este artigo se propõe: como se dá a construção desse processo estético, entenda-se como transformamos isso tudo em discurso cênico, peça de teatro, obra de arte, colocando

em foco a função de iluminador teatral; e como essa construção se pauta na tal herança da ‘unidade da obra teatral’, a tal dialética da forma formante e forma formada, práxis principitada e herdada por Max Reinhardt e desenvolvida a luz do processo histórico.

O grupo de Teatro da Vertigem pauta seu trabalho sob a ótica do processo colaborativo, onde todos são responsáveis, cada qual em seu setor, pela construção da totalidade da obra teatral. Ou seja, uma dinâmica de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções específicas, possuem igual espaço propositivo, assim como igual responsabilidade sobre o trabalho concluído. Este modelo de criação tem por objetivo garantir e estimular a participação de todos os envolvidos na reflexão crítica do desenvolvimento estético da obra e a tomada de posicionamento político desta. Assim, esta opção de produção impossibilita a alienação, impedindo a prática bem recorrente de aprisionar cada setor em si mesmo (o ator pensa somente em seu personagem, o iluminador pensa somente em seu refletor, o sonoplasta em sua trilha), ao mesmo tempo

em que todos participam em igual medida da construção do 'todo'. Afinal, o discurso cênico, como toda obra de arte, se apresenta como um 'todo', e não como um catado de fragmentos alienados que se conversam. Portanto, resta-nos perguntar onde se esconde esse senso comum do processo, essa linha que determina que aquela obra é aquela obra, essa forma maior que permite que as poéticas pesquisadas tentativa após tentativa de cada setor falem de uma mesma coisa, esse algo que garanta a todos a possibilidade de trafegar do todo, a obra em si, ao fragmento, sua parte dentro da obra. E é justamente esse lugar comum que justifica todo este artigo.

Pegemos como exemplo a prática do Vertigem: cada setor começa sua investigação formal e poética à partir de práticas cênicas que ecoam da discussão coletiva dos eixos de provocação, como uma forma de começar a mapear o discurso estético que se pretende, seus parâmetros e possibilidades. A esse mapeamento poético e formal dá-se o nome de workshop, que nada mais significa do que a fase ativa de pesquisa num processo de criação. Concretamente

falando, no ponto de vista de quem pensa a luz, meu ponto de vista, é assim: após debatermos, todos os envolvidos no processo, os temas escolhidos para o trabalho e quais os caminhos possíveis para transpô-lo em discurso estético, reúnem-se à parte o corpo de iluminadores e, numa espécie de brainstorm, apresentam uns aos outros todas as idéias, poéticas e referências visuais que o debate suscitou. Este debate não é de caráter teórico mas sim de caráter prático, um lugar onde, numa somatória de aspirações artísticas e materialidade do equipamento que se dispõem, define-se em qual direção a prática vai se realizar.

Pragmaticamente, levamos provocações que fizeram eco com os temas pretendidos no processo: filmes, fotos, desenhos, poemas, aspirações, peças, artigos, trocamos e discutimos tudo; fazemos uma lista dos materiais que temos/ trouxemos/conseguimos para a nossa prática, lâmpadas de vapor, lâmpadas de filamento de todos os tamanhos, lâmpadas fluorescentes, dicróicas, fresneis, ARs, equipamento meio misto de proposição poética e acaso no estoque; e, a partir do

balanço do que temos com o que pretendemos, juntamos os elementos coincidentes das provocações poéticas de todos e definimos uma direção comum para aquela prática. Exemplificando de forma rasa, algo como você cuida das cenas que acontecem em determinado lugar, você desse outro, você desse outro, e combinamos de usar somente equipamentos cotidianos (lâmpadas de filamento e fluorescentes à vontade, uma lâmpada de vapor cada um), como uma forma de retermos o cotidiano luminoso que nos cerca normalmente, releitura essa apontada como uma das provocações poéticas coincidentes ao processo como um todo.

O interessante, que é onde se apóia o processo colaborativo, é notar que, tanto no debate maior quanto no debate setorizado que é consequência deste, consegue-se uma idéia da forma estética que se está apontando através da coincidência orgânica dos elementos poéticos. Como se houvesse um inconsciente coletivo permeando o debate que possibilita, por mais subjetivas e pessoais que sejam, alinhar todas as provocações suscitadas num mesmo discurso estético.

Somos pessoas vivendo o mesmo presente histórico, sofrendo os mesmos atritos sociais (guardada suas devidas proporções) que qualquer outra pessoa de nosso tempo, presos a nossa classe social e algumas roupas, partindo de um conjunto de provocações poéticas que pretensamente achamos importante transformar em discurso estético. Mas, no momento em que a obra de arte começa a se constituir como obra de arte, essas provocações encontram, por mais polifônicas que sejam, uma forma coletiva que as abarca, uma linha-guia que soma todos os fragmentos e os transforma naquele discurso estético específico, que define aquele algo como sendo precisamente aquele algo e não outro, forma esta que, a partir do momento em que se define, passa a ditar o êxito ou não das práticas diárias nos ensaios. E aqui sintetizamos todo o debate do artigo: a obra de arte se define como tal no momento em que os elementos poéticos que constituem seu imaginário encontram a forma ideal que os abarque, a justeza ideal entre forma e conteúdo, forma essa apontada pela obra em si através da evidência da coincidência orgânica dos elementos poéticos

que a constituem, evidência essa só possível de ser apontada através da prática desses mesmos elementos poéticos, prática essa que define objetiva e materialmente a forma. Assim, não concebemos a obra de arte por inteiro no nosso imaginário, cabendo apenas materializar o imaginado para que essa se conclua, mas também não nos atiramos num imenso desconhecido e dele, por um grande lampejo de inspiração e acaso diário, tiramos o objeto artístico, mas sim uma somatória das duas coisas: num misto de intuição e trabalho, inspiração e acaso, partimos de poéticas que, através da inter-relação de seus elementos, definem para si um campo formal, e criamos arte a partir do êxito da justeza dessa forma, justeza essa buscada ensaio após ensaio, fruto de proposição e escuta, construção e busca, até a conclusão da obra, seu êxito final.

Assim encaro o ato de construir a luz de um processo teatral: a busca da poética do visível ideal para aquele determinado procedimento formal, buscando a justeza do discurso estético do qual faz parte. A luz não como suporte ou apoio para outros elementos, mas sim como

mídia específica de sua própria dramaturgia que, inserida num conjunto orgânico junto com todas as outras dramaturgias, constituem a unidade da obra teatral. Uma linguagem de características próprias - qualidade da lâmpada, cor da gelatina, ângulo e potência do fecho de luz - que tira dessas características únicas seu discurso que, somado aos outros discursos que permeiam a totalidade da obra teatral através de sua forma, constituem o que chamamos 'arte'. E essa independência só e possível justamente porque cada pequeno partícula estética encontra seu apóio numa estética maior, a unidade que garante a somatório de êxitos até a conclusão do discurso estético. Tudo isso não significa que a obra de arte é atemporal, descolada de seu processo histórico, nada disso: toda forma de discurso só se conclui quando exerce sua função de discurso, ou seja, quando é posto em relação, e toda relação pressupõe presente, o momento histórico em que o discurso acontece. E a pretensa universalidade, que alguns defendem na obra de arte, nada mais é do que a bagagem histórica que esta carrega e a

capacidade que ela tem por consequência dessa bagagem, de se manter em relação com o movimento histórico que a procede.

De pretensão em pretensão concluo meu artigo, que foi um jeito de, casando as provocações e obrigações que me cercam, analisar minha prática. É assim que vejo a construção da estética do visível, o maravilhamento da iluminação teatral, a luz que ensaio dia-a-dia no Bexiga, na cidade de São Paulo, em um frio inverno do ano de 2009, meu cotidiano.

Pretensamente concluo, afinal, toda forma de arte é uma forma de pretensão.

Retomada após primeira etapa

Depois de uma parada de uma semana retomamos nossos experimentos. A parada tinha o objetivo de nos afastarmos um pouco do que vínhamos fazendo, deixar os atores sozinhos, sentíamos que estávamos avançando e o trabalho da dramaturgia/encenação ainda um pouco confuso. Nossa presença talvez criasse algum tipo de pressão desnecessária.

Esta parada acabou por nos desmotivar e dificultar nossa “volta” aos experimentos.

Continuar desenvolvendo o texto

Partimos então para uma nova etapa. Decidimos que o material usado até ali não poderia mais ser trazido para a cena, pelo menos por enquanto. Deixamos de lado então nossas descobertas com as fluorescentes e partimos pra investigar **as possibilidades das lampadas incandescentes, Par 38, vapor metálico com gelatinas.** Dividimos os três espaços e cada um se responsabilizou por um deles.

Neste hiato tivemos um encontro com Ivan Delamanto falando sobre simulacro e Evaldo Mocarzel falando sobre documentários. O encontro com Ivan nos contaminou e passamos a conversar sobre como representar o simulacro na luz. Decidimos que os três espaços teriam elementos em comum, algo que criasse uma interlocução entre eles

Continuar desenvolvendo o texto

Estamos preparados para a próxima etapa que será no SESC onde iremos misturar o que experimentamos nas etapas anteriores. Ainda não terminamos este período de ensaios aqui no Vertigem, mas já não me assusto com o espaço, algo que no início me incomodava muito. **O que fazer de luz num espaço de 7.00 mts X 0,80 cmts que está fora de um edifício, tendo a cidade como fundo e sem poder controlar sua luz?** Além disso o público tem entre ele e a cena um vidro fumê. **Que tipo de equipamento tenho que usar pra “imprimir”?** **Como criar atmosferas numa arquitetura deste tipo?** Sempre trabalhei com os materiais visíveis que dialogavam com a arquitetura onde estávamos

inseridos. **E aqui?** Qual meu conceito, para deixar visível os equipamentos e não transformá-los em elementos teatrais? Durante um tempo do processo insisti muito com a Lili (Elia Monteiro, diretora do espetáculo) para que tivéssemos cenas dentro da sala. Neste momento eu sentia que não teria o que iluminar e que meu trabalho se restringiria a clarear a cena pois a situação era complexa demais para achar soluções cabíveis e interessantes. Neste sentido este grupo contribuiu muito para as descobertas e para que tivéssemos um projeto consistente. Podemos ter muitos erros mas achamos um caminho que nos interessa. Estamos tentando fazer uma releitura do clássico claro/escuro, transformar o reconhecível clima kafkiano em algo a ser reconhecido. Aqui entram temperaturas de cor contemporâneas, a cor sólida distorcendo as imagens e propondo uma resignificação dos códigos do que é dramático e do que é teatral. Tudo isso são tentativas, propostas e um caminho de pesquisa que trilhamos. Terminamos este processo reafirmando a importância da pesquisa, da experimentação

e da liberdade criativa e caminhando cada vez mais na direção de uma luz que seja autônoma enquanto criação e colaborativa no conjunto.

Criar um glossário técnico com imagens e explicações sobre cada tipo de lâmpada e termos utilizados para o leigo e o iniciante poder entender do que falamos. Termos como corrido, passadão,

Balancim, como é usado na peça.