

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

**N**o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, Antonin Artaud

preconizava para a luz um lugar de destaque na composição do espetáculo. Abandonando um lugar subalterno e tecnicamente pobre para transformar-se em signo potente, explorada em suas qualidades físicas, a iluminação deveria constituir-se num dos meios privilegiados de construção do espetáculo, capaz de envolver o espectador em magia e deslumbramento e, por essa via, resgatar-lhe a sensibilidade. Passadas exatas oito décadas desde que ele deu corpo a essas ideias, podemos afirmar que a iluminação do teatro chegou bem perto do lugar indicado pela imaginação potente de Artaud, com avanços técnicos inimagináveis àquela época e conceitualmente ocupando o posto de coautora na criação da cena. No momento atual, de redefinição do ofício, há ainda muitos tópicos que merecem nossa reflexão, da inserção de novas tecnologias às questões referentes à formação profissional.

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

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

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

**CIBELE FORJAZ:** Eu acho uma coisa interessante o fato de ter duas gerações aqui... interessante porque a luz tem uma tradição de se dar por gerações, e uma pessoa aprende com a outra, que aprende com a outra, e acho isso muito especial. Quando a gente começou não tinha escola, então aprendíamos uns

com os outros. Os iluminadores terem mestres e passarem a bola de geração para geração é uma tradição que vem desde o Renascimento. E a gente pode ter as duas coisas, tanto as escolas como a experiência prática. Isso é uma coisa que eu queria falar de cara porque eu prezo muito meus mestres e meus alunos.

Eu venho do teatro de grupo, trabalhei a minha vida inteira em três grupos: durante trinta anos na Barca de Dionisos, ainda na escola, com o

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

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

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

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

**FÁBIO RETTI:** Minha trajetória com luz começa muito cedo, comecei muito menino mesmo, com doze, treze anos, em um grupo amador de Jundiaí. E pelo fato de que eu não tinha nada para fazer nos espetáculos, me colocaram para fazer luz e som. No interior de São Paulo, tinha um movimento muito forte de festivais, então a gente viajava bastante, fazia espetáculos em vários lugares nas piores condições possíveis. Então, a minha primeira formação vem dessa experiência de tomar choque, sem saber como fazer as coisas... Com catorze, quinze anos eu vim com um espetáculo para São Paulo e comecei... Primeiro fiz uma oficina na Faap. Por eu já ter uma experiência de ter que resolver as coisas, quando tive acesso ao material de qualidade, a informações, de repente, abriu-se um campo muito grande de possibilidades. Depois fui fazer o CPT com o Davi de Brito, no SESC Consolação, lá tive uma formação com vários profissionais, e a gente tinha um SESC a dispor. E eu saí e graças a Deus não parei mais. Trabalhei com quase todo mundo do mercado, como assistente, como montador, como operador, e isso foi um diferencial muito grande, que a minha escola da prática vem de

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

**GUILHERME BONFANTI:** Então vamos lá, Cibele, vamos começar por você:

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

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

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

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

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

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

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

da visibilidade, e não é só a função de guiar o olhar, mas tem um pensamento que transforma isso num valor de diálogo. Aí vem a nossa geração, que já dá ressonância a isso, e eu não sei o que será a próxima, nessa evolução...

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

de conhecimento, mas se tem muito poucos meios, não digo nem vontade, mas meios para se divulgar, para se criar novos profissionais com qualidade. Tem que ter muita persistência, muita vontade para poder ir atrás e buscar... Eu acho que talvez a gente também deva propor uma circulação maior de iluminadores... Uma coisa que existe fora, que não existe aqui, são os estúdios em teatros. Não tem *um* teatro no Brasil que abra campo de estúdio. Mesmo *entre* os teatros, que se diga “vamos fazer um intercâmbio, o técnico de um vai para o outro...”, para ver como outras pessoas trabalham, abrir outras possibilidades...

**CIBELE FORJAZ:** O fato é que a luz e a profissão de iluminador é muito nova no Brasil e no mundo. Não que antes não se fizesse luz; se pensa, se faz, se escreve sobre iluminotécnica desde o Renascimento. Mas o fato é que, no Brasil, a primeira pessoa que disse “eu sou iluminador” foi Jorginho de Carvalho, nos anos 60. Isso é muito pouco tempo. O Ziembinski era iluminador, só que ele não se chamava “iluminador”, não tem nenhum programa em que esteja escrito “iluminação: Ziembinski”...

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

**GUILHERME BONFANTI:** Tem uma coisa que me interessa muito pensar e discutir...

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

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

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

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

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

O teatro de grupo vem quebrando um pouco todas essas tendências... As pesquisas dos grupos, principalmente pelos grupos desenvolverem seus trabalhos nas suas sedes e não nos teatros, já buscam novas alternativas. Então, mesmo com equipamentos convencionais ou equipamentos tecnológicos, se buscam novos modos de usar aquilo, usar os *recursos* daquele equipamento... Então, acho que tem a questão dessa pesquisa que corre paralela e de que tudo que emite luz é um equipamento em potencial, seja o ledzinho da caixa de som, seja o projetor de quinze ansi lumen, seja um iPhone... Tem a questão das tecnologias, sobre a qual ainda se tem pouco domínio também porque quando você aprende todas as possibilidades de um refletor, que

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

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

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

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

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

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

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

Eu estava agora em Praga e teve uma reunião de iluminadores do mundo todo e estava um fuzuê, todo mundo morrendo de medo do led, uns absolutamente encantados, outros com medo, o fato é que se falava na possibilidade de que todas as lâmpadas fossem trocadas por led: aí é o terror!

Agora, se você usa lâmpada incandescente, lâmpada HMI, lâmpadas industriais, lâmpadas de diferentes fontes de luz, você tem mais contraste e mais possibilidade de usar a diferença. E as tecnologias podem ser misturadas, ou seja, você usar fogo e gás...

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

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

**GUILHERME BONFANTI:** Ok... Bem, posso dar minha opinião? (*risos*) É que a minha vida toda eu tentei fugir do certo e do errado, então eu fico um pouco

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

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

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

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

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

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

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

como estruturante: a luz estrutura a relação entre as várias linguagens na medida em que ela separa planos em simultaneidade.

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

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

O que as escolas e as universidades, tanto a graduação quanto a pós-graduação, têm feito é juntar prática e pesquisa, e fazer com que a pesquisa transforme a prática e a prática transforme a pesquisa: isso significa *práxis*, que é quando a reflexão vira ação e a ação vira reflexão. Com certeza, o estudo que eu fiz para escrever minha tese de mestrado, que é só sobre luz, mudou minha prática como diretora, principalmente porque eu li e soube de coisas que me deram vontade de experimentar... Então, *O idiota* é isso: em cada cena a gente experimenta uma linguagem. Isso veio da minha curiosidade, de tudo que eu tinha lido para escrever o mestrado...

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

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

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

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

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



e você vira só um servidor. Então, entender um raciocínio e a partir disso criar ferramentas...

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

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

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

O trabalho com o Cacá, com o Roberto, me deu muito essa ideia do que se pode chamar de dramaturgia de luz. Tem um exercício em particular no qual cada ator cria sua partitura de trabalho, então chega um momento do trabalho que a gente senta para assistir o trabalho de cada um... a pessoa faz toda a partitura de ação dela. Depois de um tempo, eu comecei a escrever o que era o meu percurso de luz no espetáculo, quais os valores que eu trabalho... virou um exercício meu, mas um exercício que me deu estrutura de diálogo...

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

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

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

mexe no desenho: quem define onde estão os refletores, qual tipo de refletor eu vou usar, o ângulo de incidência e tudo mais, é uma coisa que é o *meu* trabalho. A gente fica mais numa discussão do porquê se usa isso, onde se usa... é uma discussão da linguagem, dentro da encenação como um todo. Na realidade, virou uma relação de apropriações: eu me aproprio do que ela me dá e ela se apropria do que eu coloco ali como luz, é mais esse jogo. Isso é muito gostoso porque não precisa ter tradução: quando eu falo de “fechar o foco ali”, o *como* eu vou fechar é uma visão minha, e ela já sabe o que é fechar o foco; às vezes, ela vem com essa sugestão, então tem esse jogo... que às vezes ultrapassa até esse campo, acaba não ficando só na figura de luz, mas vai para direção, cenografia, música, então, toda essa discussão fica uma discussão mais ampla.

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

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

Minha experiência com teatro, coincidentemente, em minha trajetória, eu tenho pouquíssimos trabalhos no palco italiano, então o *show* me possibilita dominar essa linguagem, na hora em que vou ali pro palco, eu estudo ângulo, eu estudo de outras formas de como iluminar, como criar esses ambientes... Eu consigo ver as duas coisas se comunicando, elas não são dois artigos distintos, estão dentro de uma mesma pesquisa, tanto da pesquisa com tecnologia, pesquisa das cores, do que é possível usar de outras formas, e aí eu sei o que acontece na hora que eu vou propor isso para uma cena. Acho que é isso...

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

**GUILHERME BONFANTI:** Uma das coisas que me levou para a formação, foi não encontrar diálogo com os técnicos que eu encontrei pelo caminho quando

comecei a desenhar. Pelo fato de o [Teatro da] Vertigem trabalhar em espaços específicos, as montagens, a execução, finalização, manutenção da luz sempre foram uma coisa muito complexa, e eu sempre precisei de parceiros que entendessem o projeto artístico, que dialogassem a partir das composições do projeto e que não fossem meros executores. Então, concordo

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

**FÁBIO RETTI:** Eu acho que, mais do que iluminador, eu sou um operador, eu gosto de operar... Eu afirmo: a gente não tem operador de luz, a gente tem “programadores”, tem pessoas que sabem programar a luz, sabem operar aquele equipamento, mas que não têm a sensibilidade de usar aquele equipamento, exatamente porque não vêm de uma evolução... Quando eu comecei, a gente ainda pegava aquelas mesas “rabo quente”, que plugava tudo atrás, que tinham seis *dimmers* e um monte de silêntoque, e tinha que ter sensibilidade com aquilo...

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

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

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

1. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 6 de julho de 2012, nas dependências da SP Escola de Teatro.
2. *A vida de Galileu por Bertolt Brecht* (1998)
3. Espetáculo dirigido por Cibele Forjaz, criação da Cia. Livre, com dramaturgia colaborativa de Pedro Cesarino, 2009.
4. Adaptação de livro homônimo de Gilberto Freyre, escrito e dirigido por Newton Moreno, 2005.
5. Espetáculo sobre Cacilda Becker, escrito e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, 1998.
6. Espetáculo dirigido por Cibele Forjaz, adaptação de Aury Porto da obra homônima de Dostoiévski, iluminação de Alessandra Domingues, 2010.
7. Refere-se ao espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, criação do Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, 2012.