



Iluminação cênica e teatro *site specific*: apontamentos acerca da iluminação na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem

Francisco Moreira Turbiani

Para citar este artigo:

TURBIANI, Francisco Moreira. Iluminação cênica e teatro *site specific*: apontamentos acerca da iluminação na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 1, n. 01, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Iluminação cênica e teatro *site specific*: apontamentos acerca da iluminação na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem¹

Francisco Moreira Turbiani²

Resumo

O artigo busca tecer relações entre o trabalho da iluminação cênica e a natureza *site specific* de algumas obras teatrais. Partindo do princípio de que a obra teatral se constitui com base na interação de suas partes, busca-se compreender a iluminação como elemento articulador da espacialidade. Tendo em conta um referencial conceitual sobre o termo *site specific*, o artigo apresenta três espetáculos como exemplos concretos dessas relações: *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, criações do Teatro da Vertigem com iluminação de Guilherme Bonfanti.

Palavras-chave: *Site specific*. Iluminação cênica. Teatro da vertigem. Guilherme Bonfanti.

Stage lighting and site specific theater: notes about lighting in the Biblical Trilogy of Teatro da Vertigem

Abstract

The article seeks to weave relations between the work of scenic lighting and the site specific nature of some theatrical works. Starting from the principle that the theatrical work is constituted from the interaction of its parts, it seeks to understand the lighting as an articulating element of spatiality. Based on a conceptual framework on the term site specific, the article presents three performances as examples of these relationships: *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, all three creations by the Teatro da Vertigem with lighting design by Guilherme Bonfanti.

Keywords: Site specific. Stage lighting. Teatro da Vertigem. Guilherme Bonfanti.

¹ Revisão de português realizada por João Gabriel Mostazo Lopes.

² Lighting designer mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) com pesquisa na área de iluminação teatral. É docente residente de iluminação da SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco desde 2013. Possui experiência como iluminador de teatro, shows, espetáculos de dança, óperas, exposições e eventos.
✉ f.turbiani@gmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/0918225703421338> | 🆔 <https://orcid.org/0000-0003-3811-6060>



Iluminación escénica y teatro *site specific*: notas sobre iluminación en la trilogía bíblica del Teatro da Vertigem

Resumen

El artículo busca tejer relaciones entre el trabajo de iluminación escénica y la naturaleza *site specific* de algunas obras teatrales. Partiendo del principio de que la obra teatral se constituye a partir de la interacción de sus partes, buscamos entender la iluminación como un elemento articulador de la espacialidad. Partiendo de un marco conceptual sobre el término *site specific*, el artículo presenta tres performances como ejemplos concretos de estas relaciones: *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* y *Apocalipse 1.11*, las tres creaciones del Teatro da Vertigem con iluminación de Guilherme Bonfanti.

Palabras clave: *Site specific*. Iluminación escénica. Teatro da Vertigem. Guilherme Bonfanti.



Este artigo busca levantar alguns apontamentos a respeito da relação entre a iluminação cênica e a espacialidade, baseando-se em contextos de criação de peças consideradas *site specific*. Desse modo, pressupõe que a iluminação cênica não existe apartada da relação entre a obra teatral e sua espacialidade, mas é parte constitutiva dessa relação e atua ativamente na sua construção. Assim, a luz como linguagem ativa da cena não é somente uma decorrência da relação espacial de um espetáculo, mas elemento produtor de espacialidade. Diante do contexto de determinadas obras teatrais *site specific*, não é possível pensar o projeto de iluminação desconectado dessas relações espaciais.

Como forma de ilustrar tais questões, citarei três espetáculos de natureza *site specific* cujos projetos de iluminação estão intimamente conectados à espacialidade cênica e teatral dessas obras. São eles *O Paraíso Perdido*, apresentado dentro de uma igreja; o *Livro de Jó*, espetáculo que ocupava um hospital; e *Apocalipse 1,11*, desenvolvido dentro de um presídio. Juntos, os três compõem a chamada *Trilogia Bíblica* do grupo Teatro da Vertigem³, com iluminação de Guilherme Bonfanti⁴.

Site specific e iluminação cênica: algumas considerações iniciais

Antes de nos atermos especificamente aos casos analisados, para entendermos a forma como a iluminação cênica interage com a natureza *site specific* dos trabalhos, cabe uma reflexão sobre a definição desses conceitos.

O termo *site specific*, que poderíamos traduzir literalmente como “sítio específico” ou “local específico”,

[...] tem origem nas artes visuais e é baseado em práticas de arte minimalistas da década de 1960, particularmente em sua influência na escultura e no desejo dos artistas de estender seu trabalho para além de uma espacialidade plana (FERDMAN, 2018, p. 9)⁵.

³ Grupo paulistano fundado em 1992 a partir da estreia de seu primeiro trabalho, *O Paraíso Perdido*. Ao longo dos anos, o grupo desenvolveu uma trajetória fortemente marcada pela ocupação de espaços não convencionais.

⁴ Iluminador paulista nascido na cidade de Leme, em 1956. Em sua carreira, trabalhou em diferentes campos como teatro, shows, ópera, dança, exposições e projetos arquitetônicos. No entanto, suas produções mais singulares foram realizadas com o grupo do qual é membro fundador.

⁵ No original: [...] originates in the visual arts and is grounded in minimalist art practices of the 1960s, in particular in its influence on sculpture and artists' desire to extend their work beyond a flat spatiality. (Tradução nossa)



A nomenclatura *site specific* passou a ser utilizada para caracterizar obras artísticas de naturezas e contextos muito distintos. O que une experiências tão diversas é justamente a conexão da obra com uma localidade determinada, fazendo com que não possa ser lida separadamente de seu contexto espacial. Existe, assim, uma especificidade de localização, onde a obra acontece e da qual não pode ser dissociada.

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

[...] se a crítica do confinamento cultural da arte (e dos artistas) pelas instituições foi em determinado momento a “grande questão”, um rumo dominante das práticas *site-oriented* de hoje é a procura de um maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana [...] Preocupados em integrar a arte mais diretamente ao reino do social, ou de modo a reparar (em uma perspectiva ativista) problemas sociais urgentes como a crise ecológica, a falta de moradia, a AIDS, homofobia, racismo, sexismo, ou em geral a relativização da arte como uma de diversas formas de trabalho cultural, manifestações atuais de especificidade de sítio tendem a tratar questões estéticas ou da história da arte como problemas secundários (KWON, 2002, p. 24)⁶.

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

Ademais, como o conceito de *site specific* articula questões diretamente ligadas à noção de espaço, são necessárias algumas considerações a respeito do tema no âmbito teatral. Pavis assinala como o termo espaço pode ser utilizado para designar “aspectos muito diversos do texto

⁶ No original: “[...] if the critique of the cultural confinement of art (and artists) via its institutions was once the “great issue”, a dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life [...] Concerned to integrate art more directly into the realm of the social, either in order to redress (in an activist sense) urgent social problems such as the ecological crisis, homelessness, AIDS, homophobia, racism, and sexism, or more generally in order to relativize art as one among many forms of cultural work, current manifestations of site specificity tend to treat aesthetic and art historical concerns as secondary issues”. Tradução nossa.



e da representação” (PAVIS, 2007, p. 132). Entre as várias definições descritas pelo autor, duas chamam especial atenção no contexto de produção teatral que estamos discutindo: espaço teatral e espaço cênico.

Segundo o autor, espaço teatral designaria aquele dentro do qual encontram-se público e atores, no decorrer da apresentação. Nesse sentido, a arquitetura de um edifício teatral, projetado para esse tipo de apresentação, se constituiria em uma forma de espaço teatral. Já em espetáculos de natureza *site specific*, é muito comum que espaços de diferentes funções originais adquiram qualidade teatral, levando em consideração seu uso e ocupação para essa finalidade.

Diferentemente de edifícios teatrais pensados para receber um espetáculo, estamos tratando aqui de espaços cuja função primária não é teatral, mas de outra ordem cotidiana. De templo religioso, no caso de uma igreja, de lugar de cuidado e saúde, no caso de um hospital, ou de encarceramento, no caso de um presídio.

Pavi aponta o espaço cênico, por sua vez, como um conceito diferente. Este seria uma porção do espaço teatral que é ocupado pelos atuantes e, portanto, pela cena propriamente dita. Em uma caixa cênica mais convencional, podemos pensar que o espaço cênico geralmente se refere à região do palco. No entanto, a ocupação do espaço teatral pela cena é determinante na delimitação do espaço cênico, pois se constrói sempre a partir da relação entre cena e público:

O teatro sempre tem lugar num espaço que é delimitado pela separação entre o olhar (o público) e o objeto olhado (a cena). O limite entre jogo e não-jogo é definido por cada tipo de representação e de cena: a partir do momento em que o espectador adentra a sala, ele abandona seu papel de “olhante” para se tornar um participante de um evento que não é mais teatral e, sim, jogo dramático ou happening; o espaço cênico e o espaço social são então confundidos (PAVIS, 2007, p.133).

Em espaços teatrais onde as delimitações entre palco e plateia não estão claramente definidas, a encenação pode trabalhar de forma a criar uma ocupação que transite pelo espaço, construindo e desconstruindo diferentes relações entre cena e público. Desse modo, a definição do que é o espaço cênico pode se modificar ao longo da trajetória do espetáculo, conforme as diferentes disposições de ocupação do espaço teatral. Pavis aponta como, no fenômeno teatral, espaço cênico e espaço social muitas vezes se embaralham e se misturam. Em espetáculos *site specific* isso pode ocorrer de maneira bastante evidente.



É a partir desta discussão que podemos entender a preferência, neste artigo, pela utilização do termo iluminação cênica ao invés do termo iluminação teatral. Por mais que os casos apresentados adiante aconteçam em espaços não convencionados como teatrais, é justamente a presença da cena e seu vínculo com o público que fundamenta o fenômeno teatral nesses espaços. A iluminação constrói, determina, é determinada, articula e se relaciona com a cena, mesmo que fora das tradicionais estruturas da caixa cênica de um edifício teatral. Podemos, portanto, designar a iluminação aqui descrita como cênica.

Ainda sobre o uso do termo *site specific* para designar obras de natureza teatral, cabe ressaltar que são múltiplas as ocorrências na história do teatro que antecedem o uso do termo propriamente dito. Ferdman (2018) aponta diversos movimentos, artistas e grupos cujas práticas dialogavam com esse conceito. Alguns exemplos são a montagem, em 1934, de Max Reinhardt para *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em uma rua real da cidade de Veneza; ou os pressupostos teatrais de Tadeusz Kantor que, nos anos 1950, era um grande defensor de que o teatro ocupasse espaços não teatrais, afirmando que o edifício teatral seria um local à margem da vida; ou mesmo como, nos anos 1960, surgiram nos Estados Unidos da América do Norte diversos grupos de teatro de rua com agendas políticas específicas que justificavam suas escolhas de ocupação de espaços urbanos.

Cabe recordar ainda diversas experiências teatrais religiosas da Idade Média, como os *Autos Pascais* do século XIII (BERTHOLD, 2006, p. 196), exemplos de acontecimentos teatrais ocupantes de espaços não concebidos originalmente para essa finalidade. Estes eram encenados dentro de igrejas, representando passagens bíblicas da vida de Cristo.

O Paraíso Perdido

Quanto ao último exemplo, é digno de nota que o primeiro espetáculo aqui citado, *O Paraíso Perdido*, compartilha com essas experiências medievais a ocupação, justamente, do mesmo tipo de edifício religioso. O próprio diretor, Antônio Araújo, salienta como essa experiência histórica serviu de referência para o trabalho nos deslocamentos e movimentações de cenas e espectadores no espaço:



Tomamos como referência o teatro medieval, pretendíamos construir um “drama de estações” contemporâneo. Como uma espécie de Paixão, não de Cristo, mas do Homem, o espetáculo deveria assumir um caráter processional, com a plateia acompanhando as cenas em pé, e se deslocando de um ponto a outro dentro da igreja (ARAÚJO, 2011, p. 171).

Primeiro espetáculo do grupo Teatro da Vertigem, *O Paraíso Perdido* teve sua estreia em novembro de 1992. O trabalho estreou dentro da igreja de Santa Ifigênia e foi o primeiro trabalho de uma longa trajetória do grupo. Assinam a iluminação do espetáculo a dupla Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna.

Como forma de investigar o campo temático da queda do paraíso, foram levantadas diversas referências literárias, entre elas o livro do *Gênesis* da Bíblia e o poema *O Paraíso Perdido* de John Milton:

A obra narra os avanços e recuos de uma rebelião ocorrida no paraíso, e que fora orquestrada por satanás. Este pretendia comer Adão e Eva e assim levar à queda dos homens, mas o lastro final apenas as penas dos anjos, caídas durante a movimentação (SCHWARCZ, 2018, p. 144).

Ao se instalar fora de um espaço teatral convencional — ou seja, especificamente construído para essa finalidade — o espetáculo produz relações entre cena e espacialidade muito distintas das normalmente experienciadas na caixa cênica. É o confronto dos elementos ficcionais e fabulares da peça, com a experiência físico-sensorial de adentrar o espaço da igreja, que confere grande força ao espetáculo. Araújo comenta como

[...] a pretensa neutralidade da “caixa cênica” não nos convinha. Necessitávamos, para a fricção dos sentidos almejada, um local de representação com força autônoma, que pudesse se colocar em pé de igualdade com o núcleo temático da peça. [...] A ideia-chave era criar uma zona híbrida, de intersecção, entre o “real” ou a “realidade” do espaço e o “ficcional” ou o “teatral”, advindo do roteiro e do espetáculo. Esse terreno intermediário e movediço poderia ser capaz de desestabilizar o espectador e interferir concretamente na sua percepção, afetando, assim, a leitura e recepção da obra (ARAÚJO, 2011, p. 166).

É preciso levar em consideração que espaços teatrais convencionais possuem diversas estruturas e equipamentos próprios para iluminação cênica, passando por cabeamento e fiação elétrica, módulos de dimerização, pontos para fixação de refletores (varas de iluminação),



consoles de iluminação para controle da luz, entre outros equipamentos. Já no caso de espetáculos *site specific*, temos uma situação em que, frequentemente, o espaço teatral não foi originalmente pensado e projetado para possuir tais estruturas. Pelo contrário, estes espaços necessitam que a estrutura técnica da iluminação seja totalmente instalada. Segundo o diretor do espetáculo,

Nesse tipo de espaço torna-se necessária a instalação de toda a estrutura técnica, como varas, fiação para conexões, teste da caixa de força, aluguel de gerador etc., que além de dificultar a montagem, a torna bem mais dispendiosa (ARAÚJO, 2011, p. 184).

Marisa Bentivegna, que assina o desenho de luz com Guilherme Bonfanti, menciona como as dificuldades técnicas da lida com a arquitetura ocuparam o centro das atenções da iluminação durante o período que tinham para trabalhar na igreja antes da estreia:

Acho que tinha um desafio de montagem muito importante. O mais importante de tudo. A gente teve que trabalhar com os equipamentos mais baratos, a gente só usou lâmpada PAR, setlight, dicroica, acho que não tinha nenhum elipsoidal, nada caro, era uma produção super sem grana. [...] o limite era o desafio da arquitetura, do lugar (TURBIANI, 2021, p. 220)⁷.

Baseando-se na lida com o espaço, surgem algumas escolhas estéticas da iluminação que devem ser consideradas. A primeira diz respeito à opção de esconder os refletores e todo o aparato técnico teatral da visão do público. Segundo o próprio artista, “tudo que fosse visível tinha de fazer sentido naquele espaço e, ao mesmo tempo, dar conta de minha pesquisa imagética” (BONFANTI, 2015, p. 15).

Quanto ao porquê de trabalhar desta maneira, Guilherme Bonfanti sugere ser fruto de uma compreensão subjetiva de que, para o público vivenciar aquele espetáculo, seria preciso que todo elemento que o levasse a recordar da teatralidade daquele momento estivesse escondido.

Além disso, segundo Marisa Bentivegna relata em entrevista, havia uma determinação da igreja para que o aparato técnico não interferisse na rotina diária da instituição. A artista afirma que a utilização do espaço estava sujeita a “algumas condições: que a igreja funcionasse o dia

⁷ Relato concedido em entrevista.



inteiro e que os ensaios, a montagem e a própria temporada não atrapalhassem em nada o dia a dia da igreja e da paróquia” (TURBIANI, 2021, p. 217).

A dinâmica apontada por Bentivegna não parece ser uma informação a ser descartada. A rotina diária da Igreja de Santa Ifigênia não só limitava as atividades de ensaios para o grupo todo, que só podiam acontecer no período noturno, mas restringia consideravelmente as possibilidades de atuação da iluminação no espaço. A própria natureza social do espaço determinava que a luz e seus materiais (refletores, estruturas para fixação, cabeamento, equipamentos de operação de luz) não fossem notadas pelos fiéis no período diurno. Qualquer estrutura ou equipamento visível e que interferisse no espaço precisaria ser montado e desmontado diariamente.

Não cabe aqui tentar ler esses fatos por meio de uma simples relação de causa e consequência, segundo a qual se afirmaria ser essa determinação técnica o motivo pelo qual as estruturas foram todas escondidas, ou que o resultado estético final tenha sido alcançado apenas em razão daquela determinação da administração da igreja. No entanto, podemos pensar como havia diversos fatores que conduziram para um contexto determinado, possivelmente influenciando a experimentação e a utilização de refletores escondidos na arquitetura.

Outro elemento arquitetônico fortemente marcado no espaço eram os vitrais. Durante o processo de ensaios na igreja, Marisa Bentivegna e Guilherme Bonfanti instalaram refletores do lado de fora do edifício, iluminando as janelas de vidros coloridos de fora para dentro, criando um elemento visual muito presente ao longo do espetáculo. Quando acesos, estes refletores funcionavam como mais um signo da presença do divino no espetáculo, que era sublinhada não somente pela existência de imagens de cunho religioso, mas também pela forma como a luz atravessava os vidros coloridos e se propagava pelo espaço.

Um terceiro ponto central na maneira como a iluminação articulava a espacialidade da igreja foi a utilização da fumaça cênica como forma de materializar a luz no espaço. Segundo o diretor Antônio Araújo, veio dos iluminadores a proposta “de utilizar fumaça no interior da igreja. Tal elemento marcou visual e simbolicamente o espetáculo, cujo aspecto místico e misterioso tornava-se intensificado pelo uso desse recurso” (ARAÚJO, 2011, p. 185). Além de contribuir para a visualidade do espetáculo, o uso da fumaça auxiliava a esconder os refletores das vistas do público.



O Livro de Jó

Neste segundo espetáculo, o grupo se utiliza da narrativa do livro bíblico de Jó como metáfora para a epidemia do HIV pela qual o Brasil passava naquele momento. Para Antônio Araújo,

Estávamos em plena crise de AIDS no Brasil, e São Paulo era a segunda cidade com maior número de casos, talvez a primeira fosse Santos. E vivíamos inúmeras perdas, inclusive de pessoas que fizeram faculdade comigo e faleceram naquele momento. [...] E acho que existia no grupo essa sensação de impotência muito grande, era algo sobre o que a gente não sabia o que fazer, o que podia ser feito (ARAÚJO, 2018, p. 208).

No lugar de uma igreja, o grupo decide por ocupar um hospital para realização de seu espetáculo. A estreia ocorreu no hospital desativado Humberto I, onde seguiu em temporada. Neste trabalho, a relação com o espaço se aprofunda com a utilização de fontes luminosas específicas daquele ambiente.

Como parte do processo de estudo do edifício hospitalar, foram realizadas visitas técnicas pelas equipes de direção, de iluminação, de cenografia e de sonorização. Foi durante uma dessas visitas que Guilherme Bonfanti, enquanto realizava a exploração e reconhecimento do espaço, encontrou diversos equipamentos hospitalares abandonados, conforme relato concedido em entrevista:

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

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

GB É. Vou usar. Automaticamente assim. Não teve nenhum momento “Ah que legal isso daí” ou, depois, no ensaio, “porra, tem aquelas luminárias lá”. Não, foi meio automático pegar e fazer. Uma coisa natural até, sabe? De pegar e fazer uso daquele material (TURBIANI, 2021, p. 194)⁸.

⁸ Relato concedido em entrevista.



Foi levando em conta aquelas fontes luminosas abandonadas que Bonfanti construiu toda a relação da iluminação com a espacialidade do hospital. De acordo com seu relato, ao se deparar com essas luminárias, o iluminador decidiu iniciar, durante os ensaios, um processo de experimentação dos seus possíveis usos.

Desde o momento em que descobriu as luminárias hospitalares, Bonfanti imediatamente decidiu utilizá-las em seu projeto. No entanto, essa decisão acarretava uma série de outras questões: quais luminárias seriam utilizadas em cada momento do espetáculo? Como dispô-las no espaço? Quando acendem? Quando apagam? Que personagens elas iluminam? Quais ambientes? Foi somente com a experimentação prática, nos ensaios, que o iluminador pôde propor diferentes respostas para essas indagações.

Outro ponto fundamental no uso dessas fontes foi o fato de que, para que pudessem ser utilizadas em cena, Guilherme precisava desmontá-las, trocar sua fiação elétrica e substituir suas lâmpadas por outras que fossem, ao mesmo tempo, fisicamente compatíveis com as luminárias e compatíveis com o sistema elétrico de controle utilizado no espetáculo. Tratava-se de um processo construtivo essencialmente artesanal, de adaptação dos equipamentos para que pudessem ser utilizados cenicamente.

No projeto final, fontes como luminárias e olhos cirúrgicos, aparelhos negatoscópios, chapas de raio-x, luminárias pantográficas e lâmpadas fluorescentes eram parte considerável do projeto de iluminação. Seu sentido e lógica, no entanto, só se estruturavam por meio do roteiro de iluminação construído pelo iluminador.

No espetáculo, o público transitava pelo edifício hospitalar e acompanhava a história da personagem Jó, que, diante das mazelas produzidas por uma aposta entre deus e o diabo, segue temente a deus. Em determinado ponto da história, a personagem é acometida por uma doença, representada no espetáculo com uma bacia de sangue no qual é banhada. Do ponto de vista da iluminação, depois dessa cena, Jó somente será iluminado por fontes luminosas hospitalares, como forma de pontuar o signo da doença também por meio da iluminação. Deste modo, a iluminação se conectava ao edifício do hospital pela aparência física das fontes de luz.



Apocalipse 1,11

Após a temporada de *O Livro de Jó* o grupo passa por um hiato de três anos, antes da retomada de seu próximo processo criativo. Os trabalhos que resultariam no espetáculo *Apocalipse 1,11* tiveram início no segundo semestre de 1998, estreando em janeiro de 2000 no Presídio do Hipódromo, no bairro paulistano do Brás.

Inspirados pelo livro bíblico do *Apocalipse* de João, alguns eventos extremamente violentos do período contribuíram para as escolhas temáticas do grupo:

A mobilização para o trabalho aconteceu a partir do testemunho de fatos brutais que, infelizmente, haviam se tornado corriqueiros na sociedade brasileira, ferida pela desigualdade. A crimes hediondos como a morte de um índio pataxó, queimado vivo em Brasília, e o massacre de 111 detentos desarmados no presídio do Carandiru, em São Paulo, vinham se juntar assassinatos que dominavam a paisagem urbana nas últimas décadas do século XX (FERNANDES, 2018, p. 106).

Assim, as imagens e simbologias presentes no texto bíblico operariam como disparadores temáticos de um processo que buscava olhar para uma sociedade brasileira violenta e injusta. Diante desse contexto, a espacialidade de um presídio possuía um campo simbólico capaz de articular as diferentes questões latentes para o grupo.

Do ponto de vista da iluminação, o processo criativo se modifica a partir do momento em que o iluminador passa a realizar experimentações práticas nos ensaios antes do período de entrada no presídio. Desse modo, seu olhar se volta para a construção dos espaços ficcionais propostos na dramaturgia, que depois seriam construídos dentro da prisão.

Somando-se a esse período de experimentação, anterior à entrada no espaço, surge como um dado novo para o trabalho a constituição de uma equipe de iluminação coordenada por Guilherme Bonfanti, originada a partir de uma oficina pedagógica. Essa possibilidade de interlocução vai permitir um enriquecimento do processo, pela troca de ideias entre diversas pessoas que se dedicam a pensar a iluminação do espetáculo. Sobre o iluminador recai a responsabilidade de coordenar as proposições do grupo e dar a palavra final sobre os rumos do projeto de iluminação como um todo.



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

[...] se organizava e se estruturava porque sabia que na sexta-feira o Tó ia correr “tal cena”, do hotel (por exemplo). Então a gente preparava proposições para o hotel. A gente sabia que era cena em que ele, o Anjo Poderoso, aparece. Quem que é esse Anjo Poderoso? Qual a atmosfera desse Anjo Poderoso? O que a gente podia propor de.... O Cristo, a gente fez um coração para ele bater a mão no peito e acender o coração, coroa de espinhos de fibra ótica, gelo seco para quando ele surge... Tudo isso foram coisas que a gente foi experimentando e foi jogando fora (TURBIANI, 2021, p. 205)⁹.

Esse processo levou à construção e à definição da iluminação dos quatro ambientes ficcionais pelos quais a história do espetáculo transitava: um hotel, uma boate, um corredor de celas do próprio presídio e um tribunal. Mesmo que muitos elementos da luz viessem a ser desenvolvidos e aperfeiçoados a partir do espaço concreto do presídio, a base do projeto de iluminação se constituiu apoiada nessa experimentação recorrente nos ensaios.

Talvez o elemento central, que permeia a iluminação como um todo, seja o dado da precariedade das fontes luminosas, como lâmpadas domésticas dependuradas, fios aparentes, soquetes. Esse elemento aparece em cada etapa do espetáculo em diálogo com questões mais específicas, como o uso de elementos coloridos e bregas na boate, ou da criação de um ambiente escuro e opressor durante a cena do massacre que acontece no corredor de celas.

Apontamentos finais

Diante dos três exemplos observados, podemos perceber que o conceito de *site specific* pode ser lido tendo por base duas premissas distintas. Poderíamos pensar em uma espécie de especificidade dupla, ou em camadas de especificidade. A citação de Kwon apresentada no início

⁹ Relato concedido em entrevista.



do artigo, na qual a autora discorre sobre o caráter das obras *site specific* ao longo do tempo, dialoga com esse pensamento. Em um primeiro plano, os espaços, na condição de sítios, importam e determinam a construção da obra considerando os seus significados sociais e culturais. Assim, igreja, hospital ou presídio são espaços que possuem sua importância pelo seu uso e ocupação. Na vida cotidiana, adentrar em qualquer um desses espaços possui sentidos e significados radicalmente diferentes. Por isso essas peças teatrais, apesar de serem constituídas como espetáculos *site specific*, puderam viajar e se apresentar em diferentes localidades do Brasil. Toda igreja, hospital ou presídio, esteja onde estiver no território nacional, carrega consigo essa significância determinante para a obra.

Contudo, esse processo coexiste com uma segunda camada de especificidade, talvez mais singular. As características arquitetônicas singulares daqueles espaços determinavam as montagens, tanto do ponto de vista da organização da encenação do espetáculo como da percepção do público ao adentrar aquele lugar. A igreja de Santa Ifigênia, a Catedral de Curitiba ou a Catedral Anglicana de São Paulo são todas igrejas e carregam em si o significado social de templo religioso e de espaço sagrado. Contudo, suas características físico-espaciais diferem consideravelmente entre si. As dimensões, o pé direito, o tratamento das paredes ou a quantidade de vitrais, por exemplo, são elementos significativos no momento de pensar a ocupação do espetáculo nesses espaços.

Não por acaso, ao realizar apresentações em um novo espaço, são necessárias visitas técnicas a diferentes locais para decidir qual seria mais apropriado à encenação. Talvez alguns deles não possuam determinadas características arquitetônicas básicas para a realização do espetáculo. Uma vez que o espaço é definido, a peça tem que ser adaptada, a ocupação de quais cenas ocorrem em que partes do edifício são repensadas e alteradas, buscando criar uma relação única entre obra e espaço. Da mesma forma, se faz necessário que o projeto de iluminação seja alterado, reposicionando fontes de luz, trocando equipamentos para que melhor se ajustem a novas posições e distâncias da cena, corrigindo tempos e intensidades luminosas do roteiro de operação.

Ademais, observando os três exemplos levantados, podemos perceber que não há como, em uma obra teatral de natureza *site specific*, construir a iluminação apartada das questões relativas à espacialidade cênica. O processo de criação de Guilherme Bonfanti revela como a



relação entre a iluminação cênica e a espacialidade teatral não está necessariamente determinada, fornecida a partir de expedientes convencionados. Pelo contrário, podemos observar como é o processo criativo o propulsor dessas articulações. Em cada trabalho, observam-se procedimentos distintos, mas correlatos: esconder os refletores teatrais, assim como todo o aparato técnico, em *O Paraíso Perdido*; utilizar fontes hospitalares adaptadas artesanalmente, em *O Livro de Jó*; construir espaços ficcionais dentro do edifício do presídio, sempre permeado pelas questões da precariedade, em *Apocalipse 1,11*.

A força desses espaços, ou, mais precisamente, sítios, é construída a partir dos seus usos. Apesar dos espaços aqui apresentados terem sua potência justamente no seu caráter simbólico cultural, dentro do contexto dos espetáculos eles ganham função e sentido justamente através da articulação entre os diferentes elementos da cena. Desse modo, a iluminação não só se insere no espaço, mas é também construída com base em um diálogo que fortalece e constrói seus significados.

Em qualquer um dos casos observados, a iluminação busca articular uma lógica relacional com o espaço, que determina e é determinada pelos outros elementos da linguagem teatral. Ao falar sobre seus trabalhos em diferentes situações, Guilherme Bonfanti descreve seus procedimentos com muita naturalidade, fazendo parecer que os caminhos escolhidos em seus processos seriam evidentes e visíveis. Contudo, um olhar mais atento para o processo de criação da iluminação revela o oposto. As relações entre luz e espacialidade, nesses espetáculos, foram sendo gradualmente construídas em sala de ensaio, a partir de sucessivas idas e vindas, da realização de diversas tentativas e da experimentação prática dentro do processo criativo.



Referências

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

ARAÚJO, A., et al. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

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

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3ª. ed. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONFANTI, G. A luz no teatro da vertigem: processo de criação e pedagogia. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n.2, pp. 10-21, 2015.

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

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

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

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Raquel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TURBIANI, Francisco Moreira. **A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do teatro da Vertigem**. 2021. 232 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Recebido em: 31/03/2021

Aprovado em: 10/06/2021