

Os caminhos de uma iluminadora-professora

Les chemins d'une professeure
et conceptrice-lumière

The paths of an lighting designer teacher

*Entrevista concedida por Véronique Perruchon a
Priscila Costa¹ e a José Ronaldo Faleiro²*

Tradução: Priscila Costa e José Ronaldo Faleiro

Resumo

Esta entrevista foi concedida por Véronique Perruchon a Priscila Costa e a José Ronaldo Faleiro, durante o evento *A Luz em Cena*, realizado de 02 a 06 de setembro de 2019 no Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. Com precisão e por vezes lirismo, Véronique Perruchon expõe dados sobre o ensino, sobre a formação e sobre a prática de iluminadoras e iluminadores na França, desde a metade do século XX até o presente. A entrevistada relata com clareza a sua busca pela dimensão sensível da relação entre a luz e o escuro.

Palavras-chaves: Formação de iluminadores (as); iluminação e filosofia; luz e escuro.

Résumé

Cet entretien a été accordé par Véronique Perruchon à Priscila Costa et à José Ronaldo Faleiro, lors de l'événement *A Luz em Cena*, qui s'est tenu du 2 au 6 septembre 2019 au Centre des Arts (CEART) de l'Université d'État de Santa Catarina (UDESC), au Brésil. Dans un discours passionné et didactique, Véronique Perruchon expose des données sur l'enseignement, la formation et la pratique des éclairagistes en France, du milieu du XXe siècle à nos jours. Elle décrit avec clarté sa recherche d'une dimension sensible dans la relation entre la lumière et le noir.

Mots-clés: Formation d'éclairagistes ; lumière scénique et philosophie ; lumière et noir.

Abstract

This interview was conducted in September 2019 by Priscila Costa and José Ronaldo Faleiro during the event *A Luz em Cena* held from the 2nd to the 6th of September 2019 at the Arts Center (CEART) of the Santa Catarina State University (UDESC) in Brazil. In a passionate and instructional speech, Véronique Perruchon exposes data on the teaching, training and practice of lighting designers in France from the mid-twentieth century to this day. The interviewee gave a clear review of her research on the sensitive dimension of the relationship between light and dark.

Keywords: Lighting design courses; lighting and philosophy; light and dark.

E-ISSN: 2358.6958

¹ Iluminadora e Mestranda em Artes da Cena e do Espetáculo Vivo - Université d'Artois, França. priscilacoast@gmail.com

² Doutor em Arts du Spectacle pela Universidade de Paris X — Nanterre, França. Professor pesquisador no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). jrfalei@gmail.com



Véronique Perruchon.

Doutora, Professora em Artes da Cena na Universidade de Lille, e membro do Centre d'Études des Arts contemporains [Centro de Estudos das Artes Contemporâneas], **Véronique Perruchon** dirige um programa de pesquisa sobre a "Lumière de Spectacle" [Luz Cênica]. Depois de iniciar a sua carreira profissional como iluminadora e diretora de cena, em seu trabalho de pesquisa ela se interessou pelo campo espetacular do teatro e pela encenação. Publicou nas Presses universitaires du Septentrion as obras intituladas **Noir. Lumière et théâtralité** [Escuro. Luz e Teatralidade], em 2016, e **André Engel. Œuvre théâtrale** [André Engel. Obra Teatral], em 2018. Referências institucionais: LdS Programme de recherche "Lumière de Spectacle" [Programa de Pesquisa Luz Cênica]. Université de Lille. EA 3587 – CEAC – Centre d'Étude des Arts Contemporains. 59000 Lille, France.

José Ronaldo Faleiro e Priscila Costa — Muito obrigado por nos conceder esta entrevista.

Faleiro — Você escreveu sua tese sobre o diretor André Engel³. Poderíamos ver nesse fato um interesse pelo teatro produzido no Leste da França?

Não especialmente. Por um lado, não se pode dizer que tenha ocorrido uma regionalização das formas de fazer teatro na França. Por outro lado, nos anos de 1970, quando ele [André Engel] começou a fazer teatro, em Estrasburgo, no Théâtre National de Strasbourg [Teatro Nacional de Estrasburgo], o TNS, havia de fato uma especificidade que se devia àquele lugar e à direção de Jean-Pierre Vincent⁴. Existia também a companhia de Jean-Pierre Vincent e Jean Jourdheuil⁵, que chamávamos de companhia Vincent-Jourdheuil. Efetivamente, eles tinham se interessado pelo modelo alemão. Ou seja, optaram por produções que não foram criadas por um único diretor, mas por equipes alternadas chamadas *teams*. Esses *teams* consistiam em pelo menos duas pessoas que poderiam ser alguém que se tornasse encenador (ou diretor de palco, à maneira alemã), com outro, que era dramaturgo⁶. Poderia ser uma associação, e essas pessoas poderiam ser um diretor, um cenógrafo, ou até apresentar várias associações diferentes.

Faleiro — E qual era o lugar da iluminação?

Convidaram André Diot para trabalhar com eles. André Diot⁷ é alguém que veio do cinema. Ele era diretor de fotografia, o que significa que se ocupava da iluminação, e trouxe as ferramentas do cinema. Mas por que [o convidaram]? André Engel, quando começou a fazer teatro, conheceu uma equipe que fazia cinema, na rodagem (durante o verão de 1969) de um filme nas Cevenas, *Les Camisards* [Os Protestantes] (1972), dirigido por René Allio⁸. Engel estava lá por acaso. Ele estudou filosofia,

³ André Engel (1946 -): encenador de teatro e de ópera. V. <[https://fr.wikipedia.org/wiki/André_Engel_\(metteur_en_scène\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/André_Engel_(metteur_en_scène))>. (N. dos T.)

⁴ Jean-Pierre Vincent (Paris, 1942 -): ator, encenador e administrador teatral. Contemporâneo de Patrice Chéreau no grupo de teatro do Liceu Louis-le-Grand. A partir de 1968, trabalhou com Jean Jourdheuil, dramaturgista, nos assim chamados Centros Dramáticos Nacionais, montando Brecht, Goldoni, Marivaux, Labiche, et alii. De 1968 a 1971, Vincent e Jourdheuil aplicaram o modelo brechtiano às obras apresentadas. Em 1972 foi fundada a Companhia Vincent-Jourdheuil, Teatro da Esperança, dando importância à formação e à criação experimental e encenando autores alemães como Brecht, Büchner e Grabbe. Em 1975, foi encerrada a associação de Vincent e Jourdheuil. A seguir, Vincent dirigiu o Teatro Nacional de Estrasburgo (1975-1983), a Comédie Française (1983-1986), o Teatro Nanterre-Amandiers (1990-2001). Desde 1971 colabora com o Festival de Avignon, nos quais apresentou espetáculos e do qual é membro dos conselhos de administração. V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Vincent>. (N. dos T.)

⁵ Jean Jourdheuil (1944 -): escritor, tradutor, ensaísta, encenador. Professor de Artes do Espetáculo na Universidade de Paris Ouest Nanterre-La Défense. Trabalhou longamente com Jean-Pierre Vincent. Dirigiu, entre outras obras, *O Casamento do Pequeno Burguês* e *Na Selva das Cidades* (B. Brecht), *Woyzeck* (G. Büchner), *A Tragédia Otimista* (V. Vichnevski), *Chatterton* (A. de Vigny), *J.-J. Rousseau, Hamlet-machine*, Mauser (H. Müller), *Vermeer e Spinoza*, *A Máscara de Robespierre* (G. Aillaud). Alguns de seus ensaios: *O Artista, a Política, a Produção* (Paris: Maspéro, 1976. Col. 10/18) e *O Teatro, o Artista, o Estado* (Paris: Hachette, 1979). Escreveu três roteiros para o cinema, mormente o de *Les Camisards* [Os Protestantes], de René Allio (1972). V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Jourdheuil>. (N. dos T.)

⁶ Ou dramaturgista, também dentro da prática alemã, muito presente por aqueles anos. (N. dos T.)

⁷ André Diot (1935 -). Personalidade importante na afirmação da sua profissão, a de iluminador. Trabalhou com encenadores como Roger Planchon, Bernard Sobel, Antoine Vitez, Guy Rétoré, Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Jean Jourdheuil, André Engel... V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/André_Diot>. (N. dos T.)

⁸ René Allio (Marselha, 1924 - Paris, 1995). Cineasta, roteirista, cenógrafo. Como cenógrafo, trabalhou com grandes encenadores e em salas teatrais como o Teatro da Cidade, de Villeurbanne, a Comédie-Française, a Ópera de Paris, o Teatro Nacional Popular, o Teatro Scala, de Milão, e a Royal Shakespeare Company, de Stratford-upon-Avon. Seu segundo filme, de 1965, é o delicioso e premiado *La Vieille Dame indigne* [A Velha Dama Indigna]. V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/René_Allio> e <https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vieille_Dame_indigne>. (N. dos T.)

ensinou um pouco de filosofia numa escola secundária, e estava lá por acaso, como muitos jovens... — vamos dizer *hippies* — daquela época. Houve então as gravações desse filme, em que Engel foi figurante, mas, na verdade, durante as sessões de *debriefing* e do trabalho em torno do filme, ele começou a dizer coisas que realmente interessaram a Jean-Pierre Vincent e à equipe que estava lá. Ele se juntou a Vincent e a Jourdheuil em Estrasburgo, e começou a fazer teatro. Na época, porém, Engel não fazia teatro dentro das salas de espetáculos: pensou imediatamente em fazer teatro fora de espaços teatrais — ou seja, em espaços escolhidos que não eram os do teatro. Pode-se entender a importância desse fato para André Diot, que veio do cinema, isto é, que estava acostumado a iluminar espaços naturais. Penso que a filiação vem do cinema e da transposição do teatro para espaços naturais.

Faleiro — Você escreveu que André Engel, nos anos de 1970 e 1980, era conhecido por seu trabalho com o iluminador André Diot, justamente por fazer o espectador se sentir mal, incomodado, ao ser retirado deste o conforto de ver, “conforto” produzido pela luz geral sobre o palco. Engel e Diot queriam que o espectador tivesse de fazer um esforço para ver e para escutar. Você vê iluminadores hoje em dia que estão seguindo o mesmo caminho, utilizando o mesmo procedimento?

Bom, a ideia de deixar o espectador pouco à vontade constituía, por um lado, os fundamentos da reflexão da Internacional Situacionista⁹ na qual se destacava Guy Debord, que criticou a “Sociedade do Espetáculo”. Então surgiu a ideia de criticar a sociedade do espetáculo por meio de propostas que reforçassem a posição do espectador. As pessoas se tornaram um “espectador expandido”. Não como o entendemos agora, com as técnicas de expansão, mas ele era obrigado a ser um espectador ampliado, por causa da situação em que era inserido, ou seja: podia se tornar o observador simplório de um evento. No Festival de Nancy, ao ar livre, numa mina desativada para *Prométhée porte-feu* [Prometeu portador do fogo] (1980), o público assistiu à prisão de um louco com um helicóptero que chegou, com a polícia, com os bombeiros... Durou trinta minutos e nada mais. Então isso poderia ser: deixar o público numa situação particular como espectador para se questionar sobre o que é estar lá e ver a vida acontecendo. Mas havia também um contexto político, um compromisso de fazer o espectador não se sentir à vontade para que ele se questionasse sobre a sua posição. Hoje em dia, vemos espetáculos que fazem os espectadores não se sentirem à vontade, e tem sido o caso com espetáculos muito violentos, muito perturbadores e escatológicos, como os de Rodrigo García, por exemplo, ou os do flamengo Jan Fabre. É uma abordagem diferente. Não existe a mesma reflexão filosófica ou, em todo o caso, as raízes da reflexão filosófica não são as mesmas. De modo

⁹ « A Internacional Situacionista foi um movimento internacional de cunho político e artístico. O movimento IS foi ativo no final da década de 1960 e aspirava por grandes transformações políticas e sociais. A primeira IS foi desfeita após o ano de 1972. » Os membros mais conhecidos da Internacional Situacionista foram o belga Raoul Vaneigem (1934-) e o francês Guy Debord (28 de dezembro de 1931 – 30 de novembro de 1994). Os textos de Debord inspiraram as manifestações de Maio de 1968 na França. O escrito mais citado de Debord é *La société du spectacle* [A Sociedade do Espetáculo], publicado em 1967. Trata-se de uma crítica teórica sobre consumo, sociedade e capitalismo. Debord fez um filme com o mesmo título. V. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Internacional_Situacionista> (N. dos T.)

algum. A ideia, para Rodrigo García¹⁰... Lembro-me de a ter lido nos anos de 1990, quando começou a ser conhecido na França. Falava-se do espectador adormecido que tinha de ser despertado. Claro, existe aí uma filiação brechtiana, talvez misturada com uma influência do Teatro da Crueldade de Artaud, mas tudo isso é revisitado porque Rodrigo Garcia vem da publicidade. Então ele usou a linguagem da publicidade, como a provocação e a sedução, para denunciar as falhas da sociedade, que ele queria apresentar em cena. Esse é outro pensamento.

Depois existem espetáculos que podem dificultar o espectador quanto a ver ou ouvir bem, mas não da mesma forma que no tempo de André Engel e André Diot. Pelo contrário, provocando mais um universo sonoro muito invasivo, com música muito alta e, por vezes, com luzes que, pelo contrário, são cada vez mais luminosas e fortes. Pensei, por exemplo, no espetáculo *N* (2004), de Angelin Preljocaj, que usa esses processos, e até mesmo em outros espetáculos que pontualmente usarão tais princípios. A geração jovem vai trabalhar nesta direção.

Faleiro — Às vezes tenho a impressão de que o iluminador está à disposição do diretor. Poderíamos imaginar uma tese, um trabalho de pesquisa em que o (a) iluminador (a) fosse o (a) protagonista, o objeto de estudo? Isto já começou a ser feito, em grupos de estudo?

Concordo plenamente. O iluminador permanece nas sombras, só falamos dele secundariamente e pensamos que ele está ao serviço do diretor. Na realidade, as coisas são um pouco diferentes, porque ou existe uma associação entre um diretor e um iluminador que trabalham em comunhão e que entendem como trabalhar juntos (então eles concordam em como iluminar o espetáculo), ou um diretor vai procurar um iluminador que poderá dialogar com ele para ver que tipo de iluminação ele quer fazer. O diretor encontrará um iluminador que realmente se adapte às suas necessidades e desejos, ou encontrará um iluminador que possa influenciar o trabalho do diretor sugerindo outra maneira de dizer a mesma coisa, com uma iluminação que venha de sua própria sensibilidade, ou mesmo que venha com sua própria estética, e será escolhido por essa estética.

Elsa Revol¹¹, por exemplo, trabalhou ocasionalmente com Wajdi Mouawad¹² para

¹⁰ Rodrigo García (Buenos Aires, 1964-) : escritor, encenador, dramaturgo e cenógrafo hispano-argentino. Vive desde 1986 na Espanha, onde começou a sua carreira teatral. Fundou a companhia La Carnicería Teatro em 1989, em Madrid. Foi diretor do Centro Dramático Nacional (CDN) de Montpellier, de 1º de janeiro de 2014 até o final de 2017. Bruno Tackels, considera Rodrigo García um « escritor de palco » e uma das principais figuras da renovação da cena teatral europeia. A revista cultural francesa Les Inrockuptibles o elogia, ao considerá-lo um "desenfreado": "nascido nas favelas de Buenos Aires, Rodrigo García se tornou o mais trash dos encenadores". V. <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Garcia_\(auteur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Garcia_(auteur))> e <<https://www.lesinrocks.com/2009/11/21/actualite/actualite/rodrigo-garcia-metteur-en-scene-enrage/>>. (N. dos T.)

¹¹ Elsa Revol estudou Iluminação na ENSATT (v. nota 28) e, paralelamente, se formou com André Diot, ao acompanhar várias de suas criações (no teatro e na ópera). Em 2007, Elsa Revol operou a luz da turnê internacional do espetáculo *Les Éphémères* [Os Efêmeros], do Théâtre du Soleil. A seguir, concebeu a nova instalação elétrica da Cartoucherie, que possibilita maior flexibilidade na criação da luz. Em 2010, criou as luzes de *Les Naufragés du Fol Espoir* [Os Naufragos da Louca Esperança] (2010) e de *Macbeth* (ou *Mac Beth*, 2014), ambos com direção de Ariane Mnouchkine. Estabeleceu estreita colaboração com a Companhia 14 :20 (*Ellipses* [Elipses], 2013). Trabalhou com o Centro Nacional das Artes Circenses; com a Comédie Française (*Le Jeu de l'amour et du hasard* [O Jogo do Amor e do Acaso] (2012), *Le Triomphe de l'Amour* [O Triunfo do Amor] (2013), ambos de Marivaux, e *Tartuffe* [Tartufo] (2014), de Molière, dirigidos por Galin Stoev); e com o Théâtre du Vieux Colombier (*Othello* [Otelô] (2014), de Shakespeare, direção de Léonie Simaga). V. <<https://fr.linkedin.com/in/elsarevol>>. (N. dos T.)

¹² Wajdi Mouawad (Deir El Qamar, Líbano, 16 de outubro de 1968 -) : escritor, ator e diretor libanês-canadense. Conhecido no teatro canadense e francês por seu

o seu último espetáculo mais recente, *Fauves* [Feras] (2019) e na verdade a iluminação é diferente do que o iluminador Éric Champoux¹³ costumava fazer. Ela também veio com a sua estética. E ela fez a mesma coisa com Ariane Mnouchkine, ou seja, Ariane era da geração teatral brechtiana, com uma luz geral, digamos... com a ideia brechtiana de que tudo deve ser visto, que não há nada a esconder. Mnouchkine acolheu a ideia de Elsa Revol quanto à possibilidade de escurecer a cena, e isto foi muito apropriado para a peça *Macbeth* (2014), por exemplo. Na verdade, há certo escurecimento do teatro na iluminação da peça *Macbeth*, dirigida por Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil. Isso era completamente inédito para o Théâtre du Soleil.

E para a segunda parte da resposta, relativa às possíveis teses, no momento não há candidatos para uma tese sobre um iluminador. De fato, porque é um assunto muito pouco tratado. Espero que tenhamos alguém interessado.

Faleiro — Mas você acredita que existe documentação na França para fazer esse tipo de pesquisa?

Não é impossível: se for um trabalho recente, há muitas fotografias, gravações e documentos com anotações. Existe documentação, mas ela não é referenciada como tal. Em outras palavras, é trabalhando sobre espetáculos que descobriremos a documentação que será de nosso interesse. De repente, é como olhar para os arquivos documentais existentes em espetáculos com uma nova perspectiva: a do investigador que está especificamente interessado na luz. Foi o que eu já fiz com a documentação de Jean Vilar¹⁴. A coleção Jean Vilar está em um dos locais da Bibliothèque Nationale de France (BNF), em Avignon, e lá eu realmente coletei certa quantidade de informação presente aqui e ali, mas que nem sequer é referenciada como informação útil sobre a iluminação.

Faleiro — É uma pesquisa valiosa.

Sim, mas eu ainda não fiz nada. Eu simplesmente recolhi.

Faleiro — E os teatros, o TNS... Eles têm os planos de luz dos espetáculos aí apresentados?

Não acho que o hábito tenha sido de guardar os planos de luz, exceto pelo próprio iluminador, no caso de uma retomada (então precisaríamos ter a documentação dos iluminadores); e exceto, talvez, no caso de teatros que oferecem uma alternân-

« teatro moralista politicamente engajado ». Aderbal Filho dirigiu *Céus*, de W. Mouawad, em 2016. V. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wajdi_Mouawad>. (N. dos T.)

¹³ Eric Champoux conheceu Wajdi Mouawad em 1997, na Escola Nacional de Teatro do Canadá, e criou a iluminação de muitos espetáculos desse dramaturgo. Trabalhou também com Alice Ronfard, Yves Desgagnés, Claude Poissant; com a Ópera de Montréal e com o Cirque du Soleil (espetáculo *Ovo*). Champoux também é pintor. « No seu trabalho, os meios se encontram e se misturam. » V. <<https://theatredaujournhui.qc.ca/eric-champoux/>>. (N. dos T.)

¹⁴ Jean Vilar (Sète, 25 de março de 1912 – Sète, 28 de maio de 1971): ator, encenador, administrador de teatro. Aluno de Charles Dullin. Uma das maiores personalidades teatrais do século XX. Fundou o Teatro Nacional Popular. Considerava o teatro como um serviço prestado à sociedade. Teve grande papel na formação de atores, encenadores, pessoal de teatro. A partir de 1963 produziu independentemente espetáculos de teatro e de ópera por toda a Europa. Criador do Festival de Avignon, que dirigiu de 1947 até o ano da sua morte. V. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Vilar> e <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Vilar>. (N. dos T.)

cia, como, precisamente, a Comédie-Française, onde é provável que se retome um espetáculo. E aí está: você me sugere um trabalho de pesquisa, porque podemos muito bem nos interessar em descobrir qual era esse plano, e se temos o plano de iluminação da primeira vez que montamos tal e tal espetáculo, se este documento existe.

Faleiro — Algo escrito pelos iluminadores...

André Diot não tem nenhum escrito no papel. É alguém que entra e faz as coisas na hora, ainda hoje. E nós respeitamos a sua forma de trabalhar, porque ele é um grande iluminador. A economia do espetáculo avança muito rapidamente. É preciso ser rápido e eficiente. Atualmente, os tempos de montagem são muito mais curtos no teatro; por isso, tem de se preparar tudo com antecedência. Precisamos preparar um plano de luz e assim por diante; as coisas estão muito mais formalizadas, o que deixa pouco espaço para qualquer forma de improvisação — e esse é outro campo interessante. Uma pergunta, talvez: qual será o lugar da improvisação na iluminação?

Faleiro - E como poderemos registrá-la.

Aí está. A questão da... notação...

Faleiro — Hoje em dia, podemos filmar uma improvisação e uma iluminação; podemos fazer vários tipos de registro. Não só por escrito. Se não for por escrito, como faremos? Mas volto à questão: não há nenhuma obrigação de deixar algum “vestígio” nos arquivos dos teatros?

Não é este o caso no momento. Mas é importante saber que para o período compreendido entre 1870 e 1945 existe uma coleção documental chamada ART (Association des Régisseurs de Théâtre [Associação dos Técnicos de Teatro]), que se encontra na Biblioteca Histórica da Cidade de Paris¹⁵. É notável, e há um *site* criado por Serge Bouillon, e perpetuado por sua esposa, Danielle Mathieu-Bouillon, porque ele já morreu. Ela foi diretora de vários teatros, incluindo o Théâtre Antoine em sua última carreira, recentemente, o qual se tornou um teatro privado na França.

Portanto, existem alguns acervos de documentos [na ART], e eu pensei, no início, que aí o termo *régisseur* de teatro significava operador de luz, operador de palco. Na verdade, seria mais o termo no sentido alemão de *Regisseur*, ou seja, de encenador¹⁶. Essa documentação é constituída de espetáculos que fizeram muitas turnês pela França e por isso temos vestígios e por vezes uma série de rastros de diferentes

¹⁵ V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Association_de_la_Régie_théâtrale>. (N. dos T.)

¹⁶ V. o verbete DIRETOR DE CENA, no Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis (tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 100): “O francês distingue encenador (*director* em inglês, *Regisseur* em alemão) de diretor de cena, que é o responsável pela organização material do espetáculo”. Assim, o que os franceses chamam de *metteur en scène* os alemães chamam de *Regisseur* (sem acento no primeiro “e”). Já para os franceses o *régisseur* (com acento no primeiro “e”) é o diretor de palco... (N. dos T.)

períodos ou datas de quando esses espetáculos fizeram turnês — talvez cinco ou seis manuscritos datilografados na época, com indicações sobre o som, sobre os deslocamentos, com diagramas para os deslocamentos, por vezes algumas fotografias (no início do século XX tínhamos algumas fotografias dos espetáculos), alguns esquemas... A documentação é enorme. Por isso temos que procurar e tentar achar. Foi tudo catalogado por acadêmicos. Mas, por vezes, quando temos a indicação de uma lâmpada, ela está anotada como "luz". Então, se estivermos interessados, nos precipitamos [para ver do que se trata], e aí nos dizem que nos acessórios existe um abajur... Não deixa de ser uma indicação sobre a luz, mas não é uma indicação que, do nosso ponto de vista do século XXI, pensávamos que iríamos achar.

Às vezes encontramos coisas muito interessantes. Tive a oportunidade de pesquisar um espetáculo estreado em 1929, no Théâtre du Gymnase, em Paris, que fez muitas turnês e se chama Mélo, de Henri Bernstein. Esse espetáculo foi tão bem-sucedido que os documentos são muito precisos e eu consegui reconstruir a quantidade de luz, como essa luz foi produzida e quando ela muda de uma cena para outra. Esse espetáculo, o seu roteiro teve tanto sucesso que Alain Resnais fez um filme sobre ele (em 1986), como se fosse passado em um teatro. Começa com a abertura de uma cortina. Pode-se ouvir o barulho da sala. Por sua vez, a primeira encenação dessa peça de Henri Bernstein foi muito influenciada por uma espécie de montagem cinematográfica. Escrevi a esse respeito em um livro sobre os arquivos da encenação.

Faleiro — E na coleção Rondel? Você acredita que também podemos encontrar algumas coisas por lá?

Sim, mas penso que a coleção Rondel tem mais que ver com uma biblioteca do que com o acervo documental. Por outro lado, na Bibliothèque Nationale de France, existe uma coleção de documentos muito interessante, chamada *Fonds Clémançon*. Clémançon foi o nome da empresa que fez o primeiro *jeu d'orgue*¹⁷ [mesa de luz] na França. Eles cuidaram da instalação de gás nos teatros, e foi chamado de *jeu d'orgue* porque a distribuição de gás, pelos tubos, parecia um órgão musical; e, ele mesmo funcionava como os tubos de um órgão. E o gás podia ser aberto, fechado ou reduzido. A empresa Clémançon foi pioneira na instalação de gás e depois se interessou pelo equipamento elétrico nos teatros. Assim, nesse acervo, temos os nomes dos teatros; temos catálogos publicitários apresentando os equipamentos; temos alguns artigos que falam sobre o equipamento e como aparelharam os teatros. Tive a oportunidade de ver esses documentos antes de serem organizados pelos bibliotecários: era mais fácil de consultar, porque eu podia navegar de acordo com o meu próprio interesse. Agora o acervo está organizado de uma forma acadêmica, que não é a forma em que eu estaria mais interessada. Por isso é mais difícil encontrar a documentação: seria preciso ter todas as caixas disponíveis, para abri-las.

¹⁷ « Conjunto das alavancas de comando dos projetores. » « Essa denominação data de 1822, quando surgiu o gás e substituiu os candeeiros e os quinquês. O local onde se situavam todas as torneiras de gás tinha a aparência de um órgão musical » (Agnès Pierron. *Le Théâtre. Ses métiers, son langage. Lexique théâtral* [O Teatro. Suas profissões, sua linguagem. Léxico Teatral. Paris: Hachette, 1994. p. 61. Col. Classiques Hachette. (N. dos T.)

Faleiro — Ser um pouco detetive...

Exatamente, tem que ser um pouco detetive, e isso é muito interessante.

Faleiro — De certo modo, você falou sobre a luz em sua relação com a filosofia. Por isso, pergunto-lhe quais são as suas referências, as suas fontes, as suas leituras? Que fotos, imagens, palestras você vê, ouve, lê, frequenta — e a ajudam na pesquisa?

Existem duas obras que me parecem muito importantes, que são muito poéticas e ao mesmo tempo filosóficas e reflexivas: *La Flamme d'une Chandelle* [A Chama de uma Vela] (1961), de Gaston Bachelard, e *L'Éloge de l'ombre* [O Elogio da Sombra] (1933), de Junichirō Tanizaki. São dois trabalhos muito consideráveis para mim, porque a dimensão sensível da relação com a luz e com a escuridão é muito importante. Não consigo pensar ocultando a dimensão sensível: é uma prioridade para mim. Começo sempre pelo sensível. Por isso, não é surpreendente que eu tenha me interessado por essas obras. Claro, eu também me interessei pela filosofia de Roland Barthes. Digamos que o que me interessa é a semiologia sensível de Roland Barthes, na qual sentimos a relação com as coisas. Não é inorgânico; a relação orgânica é relevante. Para mim importa sentir a presença de quem vê, de quem recebe: a subjetividade da recepção é muito importante. Henri Bergson e a fenomenologia da percepção também apontam para esse rumo. São referências para mim: tanto para o trabalho sobre André Engel quanto para o trabalho com a luz. Fiquei igualmente muito interessada pela relação com o cinema, na perspectiva de Deleuze.

Atualmente, tenho muito interesse pelos escritos de Félix Guattari, e especificamente pelo seu trabalho sobre a ecosofia. Encontramos sempre a relação com o mundo, aquela relação sensível com as coisas à nossa volta, e a relação sensível com a luz. Não tenho uma relação separada e objetiva, de forma alguma. Por isso, acho difícil me reconhecer na escola de Patrice Pavis.

Costa — No que diz respeito ao contexto francês, gostaria de aproveitar esta oportunidade para lhe perguntar qual é o estatuto dos iluminadores e das iluminadoras na França, hoje em dia. São considerados (as) como artistas? Você já se referiu ao fato um pouco antes, ao mencionar a relação com o diretor. Mas, em sua opinião, como os (as) situaria?

Vou responder de três maneiras diferentes. A primeira — já respondi um pouco — é a relação entre os próprios artistas. Penso que há uma compreensão maior da qualidade artística, da especificidade estética e, mais globalmente, do universo do iluminador. Eles estão se tornando cada vez mais conhecidos, por causa dos *websites* [páginas na internet]. A maioria deles possui agora o seu próprio *website*, o que lhes possibilita divulgar um pouco melhor os trabalhos. No entanto, permanece muito restrito às pessoas interessadas por iluminação. O segundo aspecto é completamente econômico. A identificação de uma profissão pode ser lida na folha salarial. Qual é a

designação na folha de salário e quais são as repercussões na remuneração, em comparação com o estatuto do trabalhador intermitente na França? Talvez eu não seja a melhor pessoa para dar uma resposta detalhada, mas posso dizer que eles foram considerados técnicos. Não podem filiar-se à *Maison des Artistes* [Casa dos Artistas]¹⁸ enquanto forem designados apenas como técnicos. Alguns começam a fazer valer seu status de “autor-criador” [*designer*] de luz. Do ponto de vista da contribuição para a aposentadoria, para o status econômico, essa nova designação é importante. O primeiro a obter esse reconhecimento foi Pierre Savron¹⁹, que trabalhou com Jean Vilar, o qual o designou como tal na sua folha de pagamento. Ele foi o primeiro a ser identificado como um artista-técnico. Mais tarde tornou-se técnico, mas finalmente já era um reconhecimento.

Costa — Existe alguma diferença, na França, entre os teatros públicos e privados em termos de trabalhadores ou de equipamentos? Como, por exemplo, no que diz respeito aos projetores de luz entre os teatros públicos e privados²⁰?

Não. Acho que temos quase o mesmo tipo de equipamento, exceto que o teatro privado talvez tenha mais recursos financeiros para os equipamentos e pela sua rentabilidade, pelo fato de acolher tanto espetáculos teatrais quanto *shows* e espetáculos individuais. Os teatros privados se aparelharam com projetores automáticos e LEDs antes dos teatros públicos. Eu diria que entre o teatro, o teatro de variedades e os *shows* é que existem grandes diferenças.

Mas hoje existe realmente uma evolução. Como na França já não podemos usar lâmpadas incandescentes, os teatros são encorajados a usar LEDs. Infelizmente, como sabemos, um projetor de alto desempenho com LED custa quatro vezes mais do que um PC. Portanto, isso representa um problema econômico. Estamos exatamente em uma situação transitória. Por exemplo, há um teatro em Montpellier, totalmente equipado com LEDs, que decidiu ser um teatro ecológico.

Costa — Você tem uma metodologia para o ensino da iluminação cênica? E o que pensa ser indispensável na formação de iluminadora/iluminador?

Para que as coisas fiquem esclarecidas em relação à França: não formamos técnicos de iluminação na universidade. O que vocês chamam de laboratório, na França chamamos de ateliês práticos. Abri um ateliê prático com uma sala equipada com projetores. Com isso, podemos experimentar e aprender. Assim como os alunos que recebem uma formação para a atuação cênica, se, paralelamente, estiverem numa escola [profissionalizante] ou se julgarem estar suficientemente formados e dese-

¹⁸ V. <https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Maison_des_artistes>. (N. dos T.)

¹⁹ V. «Vilar (...) se preocupava com a inovação da cena teatral. (...) Seu “estilo TNP” (...) dava importância à encenação e, em especial, à iluminação. (...) Pierre Savron (...) deu vida ao teatro de Vilar, através de recursos de iluminação por ele criados. (...) Savron se adaptara ao novo estilo despojado, contrário à *féerie* de luzes a que estava habituado» V. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9055/9055_5.PDF>. (N. dos T.)

²⁰ « Contrariamente ao teatro subvencionado, que recebe subvenções, o teatro privado vive por conta e risco. A diferença entre ambos, porém, já não é tão grande desde 1964, quando o Estado instituiu uma ‘associação para o amparo do teatro privado’ » (Agnès Pierron, *op. cit.*, p. 82). Sobre o “teatro público” e o “teatro privado” francês, consultar também <<http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=49025>>. (N. dos T.)

jarem tornar-se profissionais, ninguém os vai impedir, evidentemente. Nós, porém, não temos essa pretensão [com a formação oferecida na Universidade]. Se, ao sair dos ateliês de iluminação da Universidade de Lille, um estudante decidir imediatamente se tornar um profissional, simplesmente tem que continuar trabalhando para aprender por conta própria, para se aprimorar. Na França existem locais específicos, escolas específicas em que as pessoas são formadas para a profissão da luz e da iluminação.

Por isso vou falar menos sobre a formação de técnicos de iluminação, mas principalmente sobre a forma como eu os inicio. Vamos falar de iniciação. Tento fazê-los entender que a luz não é um acessório lúdico, embora seja muito lúdico usar a luz. Mas procuro fazer com que eles entendam que a luz é uma componente da cena — por inteiro e por si só extremamente rica, do ponto de vista do espaço e do tempo. Eu também os encorajo a usar o mínimo possível de material para experimentar as coisas da maneira mais sutil possível, da maneira mais sensível.

Depois, com essa base, fazemos exercícios muito simples. Por exemplo, com um objeto e um projetor de luz (antes de ter uma sala aparelhada eu usava uma lanterna), ver como podemos contar não uma história — porque não procuro a existência de um personagem, ou o antropomorfismo —, mas eu gostaria apenas de ter um mini cenário com três criações de imagem. Mas não é realmente uma imagem, porque é preciso haver efeitos, a transição entre os efeitos, e conseguir construir um pequeno roteiro de luz. Então, em grande escala no palco, eu os estimulo a fazer isso, necessariamente. Numa segunda etapa, ou em paralelo, dado que estão no curso de Estudos Teatrais, eu os estimulo a ler os textos teatrais tendo em mente indicações referentes à luz, e, depois, a se questionar sobre a forma de dialogar com ela — e sobre a forma de se desligar, talvez, de uma luz ilustrativa —, compreendendo, simultaneamente, que uma dramaturgia da luz deve acompanhar a dramaturgia de todo o espetáculo.

Costa — E quando decidiu tornar-se professora?

Na verdade, eu venho de uma família mista de artistas e professores. Minha mãe era montessoriana. Por isso, fui criada com um método pedagógico muito específico, no qual a parte sensível está muito presente. Minha mãe foi aluna de Merleau-Ponty, ou seja, da fenomenologia da percepção. Ela mergulhou nesse estudo quando era estudante na Sorbonne. Nasceu em 1924. Meus pais fizeram teatro nos anos de 1950, em Paris. Fui criada numa atmosfera muito especial: morava nas montanhas com uma luz... Com pores do sol magníficos sobre a neve, nas montanhas, com uma floresta de folhagem outonal e uma luz cintilante de que conservo uma lembrança extraordinária. E à noite... o meu irmão mais velho levava-nos, quando eu era pequena, à floresta, para ouvir o barulho, para ver o luar... Desculpe-me por este arroubo lírico, muito pessoal, mas é para explicar que eu estava ao mesmo tempo pressupondo, penso eu, meu interesse pela luz sem conhecê-la, e, depois, por uma abordagem muito particular do ensinamento que eu vivi quando criança. Por isso penso que eu tinha dentro de mim, muito naturalmente, o desejo da transmissão, e mais precisamente o do compartilhamento e do despertar. Nada mais belo do que ver o “despertar” da sensibilidade, com a inteligência e a compreensão das coisas, em alguém por cujo

treinamento somos responsáveis. Então, quando parei de fazer iluminação, surgiu essa ideia de transmissão. E também por razões econômicas: em algum momento é preciso sobreviver.

Então, como o meu marido também estava no mundo do espetáculo, decidimos que ele iria continuar. Tínhamos dois filhos. Por isso era um pouco mais lógico, naquela época, e eu decidi ser professora para ter tempo de administrar as questões domésticas. Eu tentava fazer as duas coisas ao mesmo tempo, mas era muito complicado. Nos fins de semana eu queria fazer a iluminação dos *shows* de música dos meus irmãos, e ainda era possível, mas era cada vez mais raro, e então tive a sorte de me oferecerem, depois de um tempo, um emprego de professora de teatro. E lecionei exclusivamente teatro e história da arte em uma escola de ensino médio, e mandei construir um teatro, uma caixa preta. Imediatamente mandei instalar a luz. Primeiro consegui lecionar luz para alunos do segundo grau. Como, naquela época, eu fazia uma tese — sob a direção de Georges Banu, na Sorbonne Nouvelle, em Paris 3 —, a seguir fiz concursos e fui contratada pela Universidade de Lille, por ter as aptidões necessárias para lecionar Iluminação e Análise do Espetáculo, em particular. E, posteriormente, me tornei doutora, catedrática, e dirijo pesquisas e um programa de pesquisa Lds «Luz Cênica».

Faleiro — Então você lecionou arte numa escola de segundo grau. Poderia explicar como funciona o ensino das artes no ensino secundário francês?

Então, eu vou contar como foi, porque desde que parei de lecionar, passaram-se dez anos. Houve uma primeira reforma, e agora há uma segunda. A [disciplina] Arte continua lá, a Educação Artística continua a existir; não foi apagada do currículo, mas eu vi a transição acontecer. Ou seja, em 1984-1985 foram criadas as primeiras disciplinas de especialidades em teatro²¹. São pessoas que têm cinco horas de aula de teatro e se preparam para o “*baccalauréat*”²². Era uma matéria forte, por isso os alunos tinham de apresentar uma cena e um dossiê, baseado num programa do Ministério da Educação, o qual era estudado durante o ano com os professores²³. Por exemplo, a peça *Hamlet* dirigida por diferentes diretores; as suas diferentes formas (dramaturgias, cenografias...) de ler e de encenar *Hamlet*. E ao mesmo tempo eles tinham a

²¹ V. <culture.gouv.fr/Regions/Drac-Pays-de-la-Loire/Politique-et-actions/Territoires-et-publics/Education-artistique-et-culturelle/Glossaire-des-dispositifs/Enseignements-de-specialite-au-lycee> e, por exemplo, <<https://lyceemariecurie.etab.ac-caen.fr/spip.php?article319>>. (N. dos T.)

²² Os franceses devem se submeter a um exame de final de estudos secundários, chamado *baccalauréat* (criado por Napoleão Bonaparte por decreto de 17/03/1808), para obter um documento de conclusão dos estudos secundários, que lhes permite ingressar na Universidade, sem vestibular. Na França, para o estudante francês, a questão não é entrar na Universidade (por meio do vestibular), e sim concluir os exames secundários (por meio do *baccalauréat*). No Brasil, o ENEM parece caminhar nessa direção. (N. dos T.)

²³ O Ministério da Educação Nacional (francês), por meio do Centro Nacional de Documentação Pedagógica, publica os TDC [Textos e Documentos para a Classe], os quais contêm dossiês, com os mais diversos temas, que preparam para o *baccalauréat*, conforme a opção do aluno. Os dois mais recentes são: “Explicar a matéria” (TDC 1126, 01/02/2020) e “As Fronteiras em questão” (TDC 1127, de 15/3/2020). Provavelmente a entrevistada faz alusão a textos como o TDC 1081 (A Comédia), 1061 (O Melodrama), 1053 (A Cena Francesa Contemporânea) e ao TDC 1119, sobre a atuação, sobre o jogo: “Jouer” (dez. 2018). Os assuntos são muito variados: 1080 (Os Combates Feministas), 1079 (Picasso Escultor), 1074 (A Genética), 1046 (O Som), 1033 (As artes da Rua). Sobre a iluminação (não teatral), há um número antigo, o TDC 315, de 11/5/1983: “História da Iluminação”. Para ter acesso à lista das publicações, v. <<https://www.reseau-canope.fr/notice/tdc-textes-et-documents-pour-la-classe.html>>. (N. dos T.)

possibilidade de fazer três horas de opção facultativa²⁴.

Então nós tínhamos oito horas de teatro por semana, e eu estava em uma escola secundária específica onde lhes oferecíamos a possibilidade de ter três horas de História da Arte. Eles eram muito artísticos naquela escola: tinham teatro, cinema e artes plásticas. Depois mudei de escola secundária e lá havia só o teatro, mas sempre as oito horas. Foi um grupo de uma dúzia de alunos, que acompanhei por três anos, da primeira à última série do ensino médio. O nível de formação a que os conduzi foi muito elevado. Tão alto que quando cheguei à universidade e me deparei com 150 alunos do primeiro ano — dos quais apenas uma pequena percentagem tinha tido esse tipo de aula específica (os outros podiam ir para a universidade, a inscrição é livre, mas não conheciam nada de teatro) —, precisei achar o meio-termo diante de 150 alunos, baixar o nível, e demorei muito tempo para encontrar a maneira de chegar ao mesmo nível.

Surpreendeu-me muito no início e agora, como já vi, houve o que chamei na época de uma “democratização do ensino do teatro”, com o fechamento progressivo, das disciplinas específicas, de especialidades, mas com o aumento na abertura de opções de somente três horas. Foi mais democrático em termos de acesso à cultura, mas também falei de diluição porque houve uma perda de qualidade, e aí comecei a ver alunos menos qualificados, mais numerosos, mas qualitativamente menos preparados, chegarem aos exames do “*baccalaureat*”. Não sei se devemos lamentar ou não, mas posso constatar isso.

Vejamos o que o próximo exame vai oferecer nesse aspecto. Na universidade eu vi isto: mais democrática, mas com um nível mais baixo. Portanto, estamos aqui para elevar o nível em três anos de graduação e ainda melhor após, em cinco anos (somando os dois anos de mestrado). Mas é verdade que isso requer energia e trabalho.

Faleiro — E na escola, durante essas 8 horas, houve momentos de improvisação, trabalho prático e/ou de leitura?

Sim, obrigado por fazer esta pergunta, isso é muito específico da França e é por isso que estamos no processo de mudar isso com a reforma: porque custa muito dinheiro ao Estado. Das cinco horas, três horas eram de prática, ministradas por um profissional em atuação cênica, na presença do professor da turma. Em outras palavras, éramos dois docentes em sala, pagos para dar aulas para uma dúzia de alunos. Por isso entendo que é caro, mas foi extremamente valioso. Por que tínhamos a necessidade do artista da cena em sala de aula? Porque — ao contrário do ensino da música e do ensino das artes visuais, em que não há necessidade de um artista, porque o próprio professor é o responsável por toda a formação do estudante —, não existe na França o CAPES (Certificado de Aptidão Profissional para o Ensino Secundário) ou a *agrégation de théâtre*²⁵. Não temos um CAPES para teatro. Por conseguinte,

²⁴ Em 2020, cada candidato ao « bac » pode escolher, no máximo, 2 opções entre as propostas pelo seu estabelecimento escolar. Cada opção compreende 3 horas semanais de cursos suplementares e uma prova escrita e/ou oral no exame. As opções dão pontos ao discente. V. <<https://www.digischool.fr/lycee/bac/bac-epreuves-facultatIVES-options-20823.html>>. (N. dos T.)

²⁵ Na França, a “*agrégation*” é um concurso para obter o título de “*agrégé*” [digamos, catedrático] e o posto de professor titular de Liceu (segundo grau) ou de certas Faculdades. O Doutorado dá um título; a “*agrégation*” dá um título e um posto. Só os franceses podem fazer o concurso para ser “*agrégés*”: trata-se de

consideramos que precisamos de um profissional em sala de aula. Constitui-se numa grande riqueza contar com a sua presença. Fiz esse trabalho conjunto durante doze anos. Foram mais de vinte profissionais do teatro que vieram e eu amei muito essa articulação: encontrar o meu lugar em relação a eles, trabalhar em conjunto... Em doze anos, montamos uma quantidade muito grande de espetáculos com os alunos.

Costa — E o desejo de trabalhar o escuro no teatro vem das suas caminhadas noturnas na floresta?

Bem, é mais ou menos tudo isso. Mas devo dizer que há três Véroniques em mim que se interessaram pela luz. Talvez até quatro. Há certamente a pequena Véronique criança. Sempre gostei de atmosferas de claro-escuro: gosto de estar em casa com as cortinas fechadas. Nunca gostei de luzes de teto muito fortes, também gostava — porque eu vivia em um chalé nas montanhas — dos cortes de energia, quando usávamos as velas para nos iluminar, e mesmo sem essas razões... Perdi o meu pai quando era muito jovem. A minha mãe costumava nos propor noites iluminadas somente com velas. O meu tio pensava que era para poupar dinheiro, mas era para criar uma atmosfera. No inverno, pela manhã, quando me levantava para tomar café e ainda estava escuro, para não nos cegar com a luz, muitas vezes havia uma vela na mesa do café da manhã. Por isso acho que há de fato essa impregnação de infância.

Depois, quando fiz iluminação nos anos de 1980, trabalhei numa montagem chamada *Le Festin de l'ombre* [O Festim da Sombra] (1985), uma adaptação de um texto de Victor Hugo, e *Le Festin de l'ombre*, como o seu nome sugere, inspirou-me muito. O cenógrafo e eu fomos muito inspirados pelo claro-escuro e pelas chamadas pinturas aguadas, em que os pintores pintavam até com borra de café, em tons quentes de claro-escuro. Na verdade, toda a poesia e todo o universo de Victor Hugo está repleto da oposição e do diálogo entre a luz e a sombra. Com tudo isto, pareceu-me óbvio usar a escuridão e a penumbra. No entanto, a cada ensaio, quando começávamos a primeira cena... eu a deixava no escuro. Começava pouco a pouco e aí improvisava. Não havia um documento para gravar os efeitos de luz: eu os fazia manualmente, estava em vibração com o que estava acontecendo em cena, com o que eu ouvia, ia subindo pouco a pouco, e confiava no meu olho. Eu os mantinha assim, em algo que era uma presença insensível da luz. E depois de certo tempo, devo admitir, dois atores — os mais velhos — diziam: “Mas já chega, não conseguimos ver nada. O que é isso? Não é iluminação”. Eles ficavam muito zangados, tinham medo de cair... — o que eu posso entender: eles não estavam de modo algum de acordo com aquela proposta, e carregou comigo essa frustração. Eu pensei cá comigo: “É uma pena, podemos fazer coisas tão maravilhosas trabalhando no escuro!” E aquela era a iluminadora.

Então havia a criança, a iluminadora e depois a espectadora, porque sempre fui muito sensível a esses momentos de escuridão. Em particular, nos anos de 1980 e 1990, vi uma evolução dos intermédios e dos entreatos, com a passagem de uma

um concurso nacional, extremamente difícil, de alto nível. Personalidades como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre (que só passou na segunda tentativa), Raymond Aron foram “agrégés”. (N. dos T.)

cena a outra, na qual as mudanças se fazem sem fechar a cortina, na escuridão total; na qual os técnicos precisam acostumar os olhos, para poder ver na escuridão antes que os espectadores adquiram o mesmo costume que eles — portanto, o mais rápido possível, para que os espectadores não vejam nada durante a arrumação do palco [entre uma cena e outra]. Não eram mudanças absolutas de cenário, mas sim mover uma mesa, uma cadeira, tirar um adereço, etc. Então vi que aos poucos fomos incluindo uma forma de penumbra para que ainda pudéssemos ver os técnicos que estavam se tornando um pouco atores com a situação, e até acabamos cenarizando aqueles momentos com música, e ao mesmo tempo acendíamos uma luz específica que mostrava que estávamos mudando de cenário.

Vi essa progressão ocorrer, ao ponto de ver o que chamamos de “prime de feu”²⁶[gratificação de luz]. Isso quer dizer que o técnico teve um bônus financeiro por ser visto no palco. Vi esse tipo de evolução, mas também me interessei por me perguntar como representar a cegueira no palco. Numa sala onde as pessoas são cegas, será que fazemos o público sentir-se cego ao deixá-lo na situação incômoda de não ver, ou ver com dificuldade? Ou representamos, na imitação, um personagem que tem dificuldade para se mover e todos entendem que essa pessoa é cega? Como envolver o espectador nessa percepção, e que ponto de vista queremos adotar? O do cego ou o daquele que olha para o cego? Assim, comecei esse tipo de reflexão e depois fui vendo mais e mais espetáculos utilizarem o escuro, momentos muito bonitos — sempre os mais poéticos para mim —, e às vezes até lamentava quando se acendiam todas as luzes.

O questionamento foi o de uma espectadora e se tornou o de uma pesquisadora realmente interessada no assunto. Comecei a escrever as minhas reflexões e queria ver de onde vinha a “escuridão”. Diz-se no Gênesis e em outras mitologias antigas, incluindo a mitologia egípcia, que existiu primeiro a noite e depois veio a luz²⁷. De fato, dizemos isso. No teatro, é a mesma coisa, exceto que expulsamos a escuridão para acrescentar mais e mais luz. Outra coisa: já não sabíamos como refazer o escuro. Com a luz de vela ou com a luz de gás, não sabíamos como desligar e tornar a ligar. Consequentemente, como redescobrimos a escuridão, e quais foram as condições para tanto, são coisas das quais também falo no meu livro.

²⁶ “Os assalariados que, no âmbito de suas funções, são levados a intervir sobre o palco, para realizar o seu trabalho, no todo ou em parte, à vista do público, podem ser solicitados a usar uma roupa específica. Se tal roupa for uma roupa de trabalho fornecida pelo empregador ou pelo produtor do trabalho do espetáculo realizado em local de propriedade do empregador do assalariado, este último não recebe nenhuma indenização. // Cabe ao empregador a manutenção dessa roupa. Se o assalariado tiver de fornecer essa roupa específica ou se tiver de fazer a manutenção da roupa fornecida pelo empregador, receberá uma indenização dita “feu habillé” [luz por vestimenta utilizada]. // Quando for solicitada a sua participação no espetáculo para além do simples exercício da sua função, receberá uma indenização dita “feu de participation au jeu” [indenização por participar na atuação, em cena]”. V. <<https://www.cheque-intermittents.com/informations-variables-de-paie/>>. (N. dos T.)

²⁷ V. verbetes como « Escuro », « Luz », « Noite », « Sombra », em obras sobre símbolos (ex.: Michel Cazenave (org.). *Encyclopédie des symboles* [Enciclopédia dos Símbolos]. Paris : France Loisirs, 1989, e, Alain Gheerbrant Jean Chevalier. *Dictionnaire des symboles* [Dicionário dos Símbolos]. Paris : Robert Laffont, 1974). (N. dos T.)

Faleiro — E sobre a questão de gênero e da sua relação com a luz? Estão atualmente discutindo sobre o tema, na França?

Sim. Em três palavras. No mundo do teatro, está muito presente o assunto, porque o lugar das mulheres diretoras não é nada reconhecido e porque muitas vezes é ligado ao teatro destinado à infância e aos jovens. Existem muitas dificuldades. Por isso, agora somos obrigados a considerar essa questão, e está na lei. A lei da paridade. É obrigatório agora, com todos os *a priori* que isso implica. “Fomos forçados a contratar uma mulher mesmo que ela não seja competente”: ouvimos esse tipo de coisa não faz muito tempo, mas é isso, esse tipo de discurso estúpido está começando a diminuir. As pessoas nunca se perguntaram se contratamos homens incompetentes como diretores de teatro...

A seguir, a segunda coisa está nos estudos de gênero. No Teatro e nos Estudos Universitários está muito presente. Na França, temos muitas iluminadoras, e estamos começando a conhecê-las. Quando eu lidava com iluminação, também trabalhei num teatro para o qual vinham espetáculos de toda a França, e sempre que o iluminador chegava, ele ficava espantado ao ver uma mulher e dizia: “É a primeira vez que vejo uma mulher [iluminadora]”. Além disso, eu tinha um bebê. Eles diziam: “Mas como é que você faz? Não é possível!”. Tinham dificuldade em pensar nisso, e também tiveram dificuldades em acreditar. Não foi fácil. Mas como em muitas outras áreas, elas, as iluminadoras, eram em número muito maior do que o conhecido, e pouco a pouco os nomes dessas pessoas estão sendo descobertos. Agora, na formação dos jovens, elas são quase mais numerosas do que os homens. Na ENSATT²⁸ sempre são mais numerosas que os homens.

Faleiro e Costa — Ótimo. Acho que estamos mais do que satisfeitos. Muito obrigado.

Não há de quê, e obrigado pelo convite.

²⁸ A ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) [Escola Nacional Superior das Artes e Técnicas do Teatro] é um estabelecimento de ensino artístico, de reconhecimento internacional, fundado em 1941, que afirma inexistir hierarquia entre arte e técnica (a técnica também é arte e a arte, técnica). Oferece 10 cursos: Jogo; Administração do Espetáculo Vivo; Concepção do Figurino; Concepção da Luz; Concepção do Som; Figurinos (opções: Corte; Realização e Direção de Produção); Direção Técnica; Escrita Dramática; Encenação; e Cenografia. Endereço: 4, rue Soeur Bouvier - 69322 Lyon cedex 05 /Tel. 04.78.15.05.05. Fax: 04.78.15.05.39. A iluminadora Elsa Revol estudou na ENSATT (v. nota 11). V. <<https://www.ensatt.fr/>>. (N. dos T.) r



Véronique Perruchon, entrevistada por Priscila Costa e José Ronaldo Faleiro

Recebido em: 17/03/2020
Aprovado em: 17/03/2020