

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Carvalho, Luan Roger de
O Abajur Lilás, de Plínio Marcos [manuscrito] : memorial do
processo de criação de um Diretor de Arte. / Luan Roger de Carvalho. -
2016.
XXXVI, 36 f.

Orientador: Prof. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira Côrte Real.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal
de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) , Direção de
Arte, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

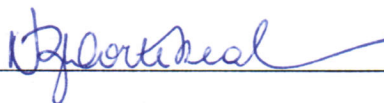
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Diretor de Arte. 2. Processo de criação. 3. Memória. 4. O Abajur
Lilás. 5. Teatro. I. Côrte Real, Natássia Duarte Garcia Leite de
Oliveira, orient. II. Título.

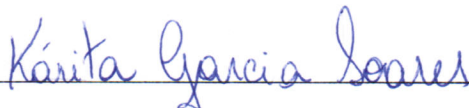
LUAN ROGER DE CARVALHO

O Abajur Lilás de Plínio Marcos:
Memorial do processo de criação de um diretor de arte

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no curso de Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG) para obtenção do título de graduação, aprovada em 30 / 03 / 2016 pela banca examinadora constituída pelos(as) professores(as).



Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira Côrte Real
(Orientadora)



Mestra Kárita Garcia Soares
(Professor Convidado)



Mestre Kleber Damaso Bueno
(Professor Convidado)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
BACHARELADO EM DIREÇÃO DE ARTE
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

***O Abajur Lilás, de Plínio Marcos:*
memorial do processo de criação de um Diretor de Arte.**

LUAN ROGER DE CARVALHO

Goiânia, 2016.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
BACHARELADO EM DIREÇÃO DE ARTE
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

***O Abajur Lilás, de Plínio Marcos:*
memorial do processo de criação de um Diretor de Arte.**

LUAN ROGER DE CARVALHO

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado para obtenção do título de Bacharel em Direção de Arte pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira Côrte Real.

Goiânia, 2016.

A minha mãe, meu irmão, meu pai, Débora e Lucas, pelo apoio emocional e por insistirem sem desanimar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que presente nas seguintes formas me levou e leva pra frente:

*A minha mãe Maria Lúcia, que suportou quase sozinha o peso de dar a dois filhos
educação, afeto e princípios.*

*Ao meu pai Iremar, que apesar de pouco presente, me apoiou dando o essencial para
que eu conseguisse alcançar minhas próprias conquistas.*

*Ao meu irmão Webber, espelho para que eu admire sempre o futuro do que eu possa
ser.*

*Aos meus amigos Débora e Lucas, que me incentivaram e deram força no momento que
mais precisei.*

*À minha orientadora Natássia, que além de me guiar pelo caminho, também incentivou
neste momento e acreditou no meu potencial.*

*Aos meus amigos Egnaldo e Thalmon, presentes nos melhores momentos da minha
vida.*

*Ao meu amigo Juan, pela parceria e por ceder sua máquina fotográfica no momento
oportuno.*

Aos colegas de Direção de Arte, alegria durante toda a graduação.

*Aos professores de Direção de Arte, mestres detentores não só do saber, mas também
do querer fazer, passando adiante seu conhecimento.*

*Ao Teatro Destinatário, que batalhou com alegria para que o projeto do Abajur Lilás
ganhasse novos horizontes.*

*A Plínio Marcos, figura de resistência, inspiração para suportar as crises diárias e as
crises icônicas, responsável pelo meu amadurecimento artístico, social e político.*

RESUMO

O presente trabalho se propõe a relatar a experiência de um acadêmico em Direção de Arte na criação e produção de arte de um espetáculo teatral, mergulhando em referências filosóficas acerca da memória do diretor de arte e do espectador. O espetáculo *O Abajur Lilás* - encenado pela primeira vez em dezembro de 2014, dirigido pela professora doutora Natássia Garcia, fruto das disciplinas de Oficina do Espetáculo VII e VIII do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - é a fonte das informações contidas neste trabalho. Toda a experiência adquirida durante a formação valeu para fundamentar os processos e metodologias usados na construção desta obra de encenação. O estudo da memória é o campo que se pretende o presente trabalho a buscar referências para basear as escolhas durante todo o processo de produção.

Palavras-chave: Direção de Arte. O Abajur Lilás. Diretor de Arte. Teatro. Memória.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Referências de imagens da pesquisa de figurino. Fonte: Google imagens.

Imagem 2: Ensaio de *O Abajur Lilás*. Fotos de Natássia Garcia.

Imagem 3: Ensaio pré-espetáculo. Foto de Layza Vasconcelos.

Imagem 4: Mapa de luz do espetáculo *O Abajur Lilás*. Criação de Luciano Di Freitas.

Imagem 5: Cena do espetáculo *O Abajur Lilás*. Foto de Layza Vasconcelos.

Imagem 6: Cartaz de divulgação da peça (esquerda) e frente do programa da peça (direita). Criações de Luan Roger de Carvalho.

Imagem 7: Cena do espetáculo *O Abajur Lilás*. Foto de Layza Vasconcelos.

Imagem 8: Biombo com imagens. Fotos de Layza Vasconcelos.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	05
INTRODUÇÃO	07
ATO 1 – DIREÇÃO DE ARTE NO PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO <i>O ABAJUR LILÁS</i>, DE PLÍNIO MARCOS: O IMAGINÁRIO E A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO.	09
ATO 2 - A MONTAGEM DO ESPETÁCULO E A CONTINUIDADE DO PROCESSO. A MEMÓRIA COMO FATOR CRUCIAL.	26
IN(CONCLUSÕES) - DO ATO CONTINUUM	34
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, refere-se a um memorial acerca da experiência de direção e produção de arte do espetáculo *O Abajur Lilás*¹, encenado pela primeira vez em dezembro de 2014, na sala 27 da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG), imbricado com notações teóricas sobre o trabalho de Direção de Arte e estudos sobre a memória.

Colocando em prática as metodologias e técnicas aprendidas durante todo o curso de graduação de Direção de Arte, aliado a um trabalho de colaboração entre alunos do mesmo curso, do curso de Artes Cênicas e docentes/ mestres, foi concebido um projeto de direção de arte para o espetáculo *O Abajur Lilás*, encenado a partir do texto homônimo de Plínio Marcos.

No segundo semestre de 2014, nosso objetivo foi colocar em prática tudo que já havíamos criado e solucionado como caminho para produção da encenação no primeiro semestre na disciplina de Direção de Arte II, orientada pela professora Natássia Garcia. Após a pesquisa, o trabalho em grupo, idealização, execução e montagem, o espetáculo – resultado da montagem das disciplinas de Oficina do Espetáculo VII e VIII, também coordenada pela professora Natássia Garcia – foi apresentado como trabalho de conclusão de disciplina pelos acadêmicos de Artes Cênicas em Dezembro de 2014, no Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA).

O texto teatral escrito por Plínio em 1969, trata-se de uma obra dramaturgicamente brasileira dividida em dois atos. Em *O Abajur Lilás*, Plínio Marcos adentra num mundo marginal e apresenta ao público três prostitutas que sobrevivem num mocó de posse de um homossexual, que as faz trabalhar de forma quase forçada para pagar o aluguel do lugar. Por conta de várias desavenças, inveja e ódio, por um ato estopim, a raiva de Giro, o homossexual dono do mocó, faz com que ele fira os direitos humanos e com a ajuda de seu “pau-mandado” Osvaldo, violenta as três prostitutas para que elas confessem quem foi que quebrou tudo no mocó e principalmente o abajur lilás, uma analogia à violência da Ditadura Militar (1964-1985) vigente no Brasil.

¹ Veja mais informações e curta nossa página no facebook: <https://web.facebook.com/oabajurlilas/?fref=ts>

Para alcançar a qualidade esperada, o trabalho colaborativo preservou e respeitou a ideia de cada integrante do grupo da oficina do espetáculo. Toda decisão tomada foi posta em discussão anteriormente para que todo o grupo pudesse opinar e dar aval. Grupos em redes sociais, ensaios e reuniões semanalmente, além de conversas informais, foram as ferramentas usadas para a interação entre todos do grupo.

A colaboração funcionou para criar a estética visual da montagem do espetáculo, através de reuniões com o grupo, onde cada um participou de maneira ativa, apontando inspirações e ideias. A partir dessas reuniões, a equipe de Direção de Arte se valeu de cada elemento e criou uma unidade na visualidade, contando com caracterização (figurino e maquiagem), cenografia/ espaço cênico, iluminação e sonoplastia/ espaço acústico. A produção teve início logo após elaborarmos um planejamento levando em conta custos, tempo e demanda de cada elemento. Primeiro deveríamos encontrar um espaço para a encenação, para só então elaborar a cenografia, por exemplo. Depois, nos preocupamos com a procura de figurino, adereços, objetos de cena e cenografia.

Uma pesquisa completa foi executada, buscando apreender não somente sobre o enredo do texto, mas a época em que foi escrito, sobre o autor e seus outros textos, sobre o espaço físico em que se foi encenado o espetáculo, as matérias-primas que foram usadas para a montagem da cenografia e figurino, além de uma pesquisa semiótica para escolha das cores. Para além do trabalho de colaboração, cada aluno do curso de Direção de Arte integrante do trabalho se encarregou da execução de uma das áreas da montagem do espetáculo após a concepção teórica das mesmas. Durante mais três meses acompanhando ensaios e reuniões, formulamos e desenvolvemos na prática a visualidade cênica.

ATO 1 – DIREÇÃO DE ARTE NO PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO *O ABAJUR LILÁS*, DE PLÍNIO MARCOS: O IMAGINÁRIO E A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO.

Como se quisesse apenas expor o submundo marginal em uma peça teatral, Plínio Marcos encheu de palavrões e denúncias um de seus textos mais políticos. Escrito em 1969, *O Abajur Lilás* nasceu da urgência de um olhar para os atos violentos causados pelo abuso de poder, usando como enredo a história de três prostitutas, um cafetão e seu capanga. Plínio Marcos, que nasceu em Santos, era filho de pai bancário, o que o situava na classe média durante a infância e adolescência. Porém, crescer em meio a putas, marinheiros, gigolôs e malandros, jogar bola em terrenos baldios e praia e viver no cais (MENDES, 2009) foram diferenciais para que Plínio retivesse em sua memória as histórias e exercesse sua imaginação no que mais tarde tornou-se sua profissão: ser dramaturgo, ator e diretor.

Nesta profissão, Plínio pôde despejar em metáforas e poesia o ativismo político tão importante e latente até os dias atuais. O texto de *O Abajur Lilás* se inicia com uma discussão entre Giro – o cafetão dono de um pardieiro, um mocó que abriga duas putas até então: Dilma e Célia – e Dilma – a prostituta que só quer trabalhar para criar seu filho – sobre o quanto a puta deveria trabalhar. Dilma alegando ter feito oito michês no dia irrita Giro, que pensa que uma puta deve fazer no mínimo uns doze pra poder faturar o suficiente pra uma folga no meio do mês. Já na primeira discussão da peça, é possível identificar a ideia do poder e as relações entre quem manda e quem é forçado a obedecer. Noutra discussão, Dilma conta à colega Célia o que Giro pensa sobre as duas, sobre elas não faturarem o bastante, e Célia se mostra mais irritada com a forma de Giro querer impor a elas condições absurdas. As duas brigam após Célia apresentar seu plano de matar Giro e tomar o mocó. Dilma se mostra totalmente contrária, pois tem um filho e tem medo de se meter em encrenca, precisa criá-lo. Célia, num ato de rebeldia, joga o abajur lilás do mocó no chão.

Logo após as discussões do enredo se desdobram no caso “abajur quebrado”, onde ao trazer para o mocó uma terceira prostituta, Leninha, Giro encontra o objeto em

cacos no chão e fica furioso. Ele reúne as três no mocó, contando com a presença de seu capanga Osvaldo para oprimi-las verbalmente, por enquanto, e tenta descobrir a culpada pelo prejuízo do abajur quebrado. Nenhuma das putas confessa. Leninha se faz de vítima das circunstâncias e acaba por dobrar Giro, convencendo-o a dar a ela mais conforto no mocó.

Mais tarde, sozinhas, Célia retoma seu plano de dar fim em Giro. O plano é repudiado outra vez por Dilma, e Leninha se mostra indiferente, mostrando sua personalidade conformada. Célia se vendo acuada cada vez mais e sem apoio, quebra o abajur novo que Giro comprou para repor o primeiro. Dessa vez Dilma quem se mostra furiosa, mas por medo do que possa acontecer com ela. O novo abajur quebrado quem descobre é Osvaldo, quando entra sozinho no mocó. Ao ver a oportunidade para desgraçar a vida das prostitutas que tanto odeia, não perde tempo e quebra tudo que tem no quarto. Quando Giro chega, vê a bagunça e pergunta quem foi, Osvaldo acusa as três.

No último ato, as personagens se transportam para o momento mais cruel do espetáculo. As três prostitutas são amarradas por Osvaldo. Uma por uma, Giro as violenta afim de que confessem de quem foi a ideia de quebrar o mocó. Dilma não confessa nada e desmaia após ser torturada com um alicate. Leninha não suporta a dor que Osvaldo lhe causa ao colocá-la no pau de arara e acaba por entregar Célia. Giro pede Osvaldo para matar Célia. Ele assim o faz, descarregando o revólver na prostituta.

Escrever um texto tão imbricado em questões sociais e políticas em um momento como a Ditadura Militar o fez, é claro, ser censurado. Plínio Marcos não pôde ter seu texto encenado assim que o escreveu e continuou proibido por dez anos. Quando liberada, em 1980, pareceu-se perder o impacto de denúncia contra a ditadura, a tortura a presos políticos e as práticas de repressão, porém, a denúncia de mostrar como vivem os que se prostituem e os marginalizados, o machismo, o feminicídio e o preconceito velado ainda tem até os dias atuais bastante coerência.

O que em 1970 era denúncia vigorosa, em julho de 1980 teria se transformado apenas em lembrança amarga. Não foi bem assim. *O Abajur Lilás* continuava sendo ‘um contundente veredicto contra o poder ilegítimo’, sugeria o título da crítica de Sábato Magaldi em *O Estado de S. Paulo*. No mesmo jornal, outro crítico, Clóvis Garcia, via na peça ‘as relações entre explorador e explorado’, que ajudam a revelar ‘a condição humana, que se corrompe sempre que assume o poder sem restrições’, ao mesmo tempo em que expõe as várias reações ao arbítrio. Para Sábato, ‘de todas as peças que analisaram a situação brasileira pós-1964, [esta] se distingue certamente como a mais incisiva, dura e violenta (MENDES, 2009, p.285).

Para a completa formação na graduação em Direção de Arte é necessário concluir disciplinas específicas. Algumas delas são as de Estágio I e II e Direção de Arte I e II. Cada uma independe da outra, mas para melhor aproveitamento decidi usar um único trabalho para as duas disciplinas. Como forma de avaliação os graduandos do curso de Artes Cênicas tem a disciplina de Oficina do Espetáculo, sempre oferecida semestralmente, mas organizada anualmente. Para cada ano os alunos se dividem em grupos sob a orientação de um docente e produzem um espetáculo, apresentado sempre ao final do segundo semestre do ano. Escolhi por participar na concepção e produção de um espetáculo como forma de aliar as disciplinas de Estágio e Direção de arte. Como estágio, propus que o trabalho feito com o grupo de alunos de Artes Cênicas fosse a prática requisitada pelo curso. Considerei fazer da produção do espetáculo o campo de trabalho para colocar em prática o que aprendi e estudei durante os três anos iniciais de graduação, e para a disciplina de Direção de Arte entendi que cada ação minha alcançada dentro do projeto deveria ser analisada para formular a ideia inteira do que é o trabalho de um Diretor de Arte.

O grupo escolhido foi o de alunos que no primeiro semestre do ano de 2014, cursavam o penúltimo período do curso de Artes Cênicas e como professora e orientadora da disciplina, a professora doutora Natássia Garcia. Durante o primeiro semestre o trabalho se baseou na escolha do texto para a encenação e pesquisas. O texto escolhido foi *O Abajur lilás*, escrito por Plínio Marcos em 1969, no Brasil.

Demorei pra ir para as aulas de oficina do espetáculo porque estava com muita vontade de desistir dessa matéria. Quando cheguei já tomei um susto porque a turma veio com uma história de fazer uma tragédia, cheguei a ouvir o nome de Plínio Marcos. Tentei conter minha expressão facial, mas infelizmente não consegui. Porém, percebi que desde que entrei no curso, a gente só faz peças com textos leves e engraçados. Então vi a chance de sair da tal zona de conforto que é um lugar maravilhoso, pois ficamos acomodados e vivemos felizes, mas sempre haverá alguém que nos fará sair lamentavelmente dela. O que pode ser bom. Depois de realizarmos diversas (diversas mesmo) leituras, chegamos efetivamente ao *Abajur Lilás* (Depoimento do ator Diego Araújo em 2014).

Em conjunto com a orientadora, os alunos de Artes Cênicas e colegas do meu curso (Naty Paiva e Marta Aragão, inicialmente), procuramos estímulos, imagens e textos que nos trouxesse a noção das dimensões com que iríamos trabalhar, desde os espaços, arquitetura e vestimentas, até os sentimentos e metáforas. Identificamos características próprias do autor Plínio Marcos e do texto *O Abajur Lilás*, como seu engajamento com questões políticas através de metáforas e a aproximação da Arte Marginal. Discutimos a possibilidade da encenação se passar no ano 1970, ano em que o Brasil foi campeão da Copa do mundo de futebol e o país se encontrava em regime ditatorial.

Segundo Anne Bogart (2011) os praticantes de teatro são tímidos quando se trata de investigar os ombros sobre os quais estão apoiados. No caso da arte de representar norte-americana, por exemplo, se comparada com os avanços e às inovações modernas não teve nenhuma mudança significativa nos últimos 75 anos. Bogart busca reencontrar os sentidos perdidos do teatro gênese de seu país, os Estados Unidos. Ela quer uma “explosão artística” que “estimule uma humanidade no palco que exija atenção, que expresse o que somos e sugira que a vida é maior” (BOGART, 2011, p.46). Por isso ela pesquisa o passado, para combiná-lo com novas ideias e filosofias, porque

Teatro é sobre memória: é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um interesse em lembrar e descrever de onde viemos (BOGART, 2011, p.47).

Ao conseguir a sintonia com o passado e os antecessores das artes, Bogart se sentiu confiante para criar trabalhos novos elaborados em coletivo com os sonhos dos artistas que vieram antes. Perceber que existe um jeito de pensar, um jeito de agir, um jeito de rir norte-americano que tem raízes culturais.

O principal movimento de escolher a peça em que nos desdobrávamos foi trabalho do grupo de atores e diretora. Acredito que houve a escolha de *O Abajur Lilás* dentre uma seleção de outras peças por pura e simplesmente vontade de preencher o vazio que faltava para a vida acadêmica dos alunos de Artes Cênicas envolvidos. Durante o convívio pude presenciar discussões que deixaram claro que todos eles nunca se dispuseram a enfrentar um texto tão visceral e realista, que vem ao encontro de questões polêmicas e tabus, os quais contêm tantas críticas imbricadas em ações. Barreiras que todos do grupo tinham o desejo de transpor e vivenciar como atores papéis fortes.

Depois de ler o texto da peça, entendi que não poderiam realmente ter feito escolha melhor para que eu pudesse trabalhar junto. Também sentia desde o começo da graduação a necessidade de colocar em prática um trabalho que tivesse em cerne questões ideológicas reais, que fizessem traduzir em cena algumas angústias e que fosse além do lúdico e evocasse a presença de um espectador intelectualmente ativo.

Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real. [...] Quando procuro uma peça em uma estante, sei que dentro do livro existe uma semente: uma questão adormecida à espera de minha atenção. Ao ler a peça, toco na questão com minha própria sensibilidade. Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideias e associações pessoais – quando ela me assombra (BOGART, 2011, p.29).

Lembrar ao público o que era a ditadura militar no Brasil foi um caminho que o grupo percorreu durante todo o processo. Mas outra questão fundamental levantada com a escolha do texto foi a da “fragilidade” feminina em tempos modernos. Sempre que saía dos ensaios carregava comigo uma inquietação de não saber como uma personagem feminina como Dilma se sujeitava as tamanhas ameaças e violência de Giro. Porém, ao chegar em casa e encontrar lá minha própria mãe, na espera de seu filho, com seu sorriso largo e no fundo dos olhos o cansaço acumulado do dia, entendia o porquê de Dilma se deixar ser “usada”. Voltar pra casa e encontrar minha mãe era como reviver a história de Dilma, era relembrar a questão da “fragilidade” feminina e reviver o teatro de Plínio em instantes, graças ao poder de lembrar que o teatro tem. A memória do teatro tem essa bilateralidade. “O Ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar” (BOGART, 2011, p.29).

Para quem monta e encena o espetáculo, todo movimento, quer seja fora ou dentro do momento dos ensaios, tem significado quando se presta atenção e consegue tirar proveito das percepções.

Nesse momento, tudo o que vivencio no cotidiano está relacionado a ela. A questão foi liberada em meu inconsciente. Ao dormir, meus sonhos estão imbuídos dessa questão. A doença da questão se espalha: para os atores, cenógrafos, técnicos e, por fim, para a plateia. No ensaio, tentamos encontrar formas e modelos que possam conter as questões vivas no presente, no palco. O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana (BOGART, 2011, p.29).

Ao virar a esquina, ao entrar numa loja, ao ver uma mulher na rua sempre me vem à mente algo para relatar sobre o(s) trabalho(s) por qual nos dedicamos no

momento. Vivenciar não é estar nos ensaios ou fazer testes para o figurino, vivenciar é fazer do cotidiano um campo de pesquisa. Quando ao lembrar das questões que o texto dissemina há uma automática associação das imagens vividas e as percepções colhidas. Ao se desempenhar os trabalhos técnicos me deparo outra vez com as imagens capturadas e tais percepções, estas são de extrema importância e são usadas para a criação.

A memória desempenha um papel extremamente importante no processo artístico. Cada vez que se monta uma peça, está-se dando corpo a uma memória. Os seres humanos são estimulados a contar histórias a partir da experiência de lembrar de um incidente ou de uma pessoa. O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de redescricao. Ao redescrever alguma coisa, novas verdades descrevendo, ou redescrivendo, nossas convicções e observações. Nossa tarefa, e a tarefa de cada artista e cientista, é redescrever as hipóteses que herdamos e inventar ficções para criar novos paradigmas para o futuro (BOGART, 2011, p.36).

Usamos como referência filmes com temas de exploração sexual, ditadura militar, violência física e psicológica. Serviram como suporte de inspiração e pesquisa para criação dos atores e aprofundamento estético. Para o processo de concepção visual, garimpamos escolhendo imagens que nos remetessem ao clima proposto, criando um acervo, um banco de dados.

O primeiro filme assistido foi *Batismo de Sangue* (2006), ficção baseada em fatos reais em que acompanhamos a trajetória de jovens ativistas contrários à Ditadura Militar. O segundo filme foi *Novela das Oito* (2011). Dois filmes densos que nos deu uma pequena noção do psicológico de alguém atingido diretamente pela violência do período militar. Depois assistimos a *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006). Os conflitos ideológicos durante a Ditadura resultou na separação de várias famílias. O filme em questão nos apresentou a situação de um garoto que ao ser deixado pelos pais que eram contra a Ditadura na casa do avô, fica alheio ao que acontecia na política do país no ano de 1970. O futebol se tornou para ele uma distração, assim como para a grande parte dos brasileiros na época. Ali entendemos mais sobre esta dualidade dos quem viviam a luta política e os que não se importavam com ela, porém eram atingidos

quase da mesma forma. *O Abajur Lilás* tem este viés de mostrar que mesmo alheio aos problemas que julgamos avulsos da nossa vida, mas sérios, pois se tratam de política, se refletem de alguma forma em ocasiões pontuais.

O quarto filme já nos deu a relação de como trabalhar as noções de violências físicas e opressão contra a mulher. *Tráfico Humano* (2005) nos apresentou de forma naturalista a triste história de mulheres vítimas e o esforço de uma detetive para desmanchar os esquemas de traficantes. As mulheres traficadas eram vítimas de exploração sexual em países diferentes de sua origem, sendo assim obrigadas e mantidas em cárceres sob abuso de poder de criminosos.

Partimos para a interação entre nossas próprias referências, pois até aqui tudo proposto era material oferecido pela diretora Natássia Garcia. Os integrantes do grupo foram apresentados a imagens de referência em que nós, acadêmicos de Direção de Arte, nos pautamos para a primeira criação e inspiração da visualidade do espetáculo. Aliados a imagem, descrevemos nossas ideias e primeiras impressões, facilitando o entendimento de todos do grupo. O conceito primeiro até então era trazer de volta os ares da década de 1970, com um glamour do brilho, da dança disco e da psicodelia para o cenário do nosso espetáculo. As palavras chave “anos 70”, “vestuário da época de 70” e “moda anos 70” conseguiram nos fascinar com os resultados obtidos, mas não foi essencialmente estas imagens que nos inspiraram. Escolher Plínio Marcos foi decisivo na carreira de todos do grupo. Pesquisar a Ditadura militar no Brasil ajudou na elaboração de um trabalho político. Além de apenas imagens, fizemos a partir de então uma pesquisa sócio-histórica e cultural do país entre 1964 a 1980.



Imagem 1

Uma problemática a ser resolvida surgiu a partir da definição de que dois atores dividiriam uma mesma personagem, o Giro. Assim, seria preciso refletir a adequação de cada ator ao papel destinado e a criação de duas encenações diferentes que, ao final, deveriam simbolizar a mesma persona. De início, tal tarefa mostrou-se um desafio, não só para os atores, mas a todos os demais envolvidos na direção e produção do espetáculo.

Tentando entender como se comportava travestis e homossexuais da época proposta, buscamos imagens de figurino e moda dos anos 1960 e 1970. Baseados em nossa memória e em nossas imagens obtidas, estabelecemos o figurino das prostitutas como uma mescla do que era vestido pelas mulheres da época, com inspiração nas estampas, comprimento das roupas e maquiagem. Para o personagem *gay* decidimos por abusar da mescla entre os gêneros: roupas dito “masculinas ou femininas” entraram no guarda-roupas da personagem Giro.

Também discutimos sobre assuntos atemporais/ anacrônicos presentes no texto do espetáculo. Em uma roda de debate foi colocado em pauta assuntos presentes no

texto como a opressão de classes e gênero, violência psicológica, gêneros teatrais como drama e épico e comportamento social. O debate serviu para se ter consciência dos assuntos e objetivos do texto, para a construção de personagem e reflexão da intenção do autor.

Trouxe para o grupo as imagens não só referências de figurino tradicional da época, mas fotos e vídeos de espaços cenográficos que me influenciavam na busca de um cenário específico, com mesclagem de cores, texturas e atmosferas diversas. Para encontrar uma forma de mostrar uma violência e repressão com características da época proposta, procuramos pesquisar primeiramente ambientes insalubres, enclausurados, quartos que revelassem não apenas uma personalidade do ocupante, mas uma mistura de desleixo com exploração. Um quarto onde se respira luxúria, mas também medo. Toda inocência deixada do lado de fora.

Depois de assistir a um vídeo (*Sia Performs 'Chandelier', 2014*)² e ouvir meus motivos sobre a proposta, a diretora abriu os olhos para outro ponto de vista. Consegui convencer a diretora com minhas ideias acerca do espaço, porque na concepção dela até então, deveríamos encarar a encenação do espetáculo em um espaço diferente e abandonado no centro da cidade.

Partindo disso, o primeiro elemento que decidimos juntos foi o espaço para a encenação: uma sala de aula da nossa unidade, com lousa, cadeiras e lâmpadas fluorescentes. Víamos nela diferenciais que a tornava um espaço agradável para nosso projeto. A sala possuía uma parede de tijolos aparentes e janelas moldada, pias de cerâmica e torneiras usáveis, luminárias de teto antigas e amplo espaço para acomodação da plateia. Mas para transformá-la num espaço cênico era necessário definir limites entre palco e plateia. Estudamos as medidas e as possíveis formas de adequar o espaço da plateia. Optamos pela escolha de deixar o público sentado no chão, assim teríamos a sensação de um espaço apertado e insalubre e o público estaria um pouco desconfortável não só perante a dramaturgia e encenação, mas também devido essas condições impostas para a plateia. Ali, naquele espaço, projetamos nossas

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILTZ8qZbNK0> acesso em 25/02/2016.

imagens e demos início aos ensaios, nos apropriando de forma definitiva quando trouxemos cada um, elementos que pudessem se integrar à cenografia proposta. Usamos desde objetos velhos e gastos a objetos novos nunca usados, montando uma estrutura grande para o trabalho não só de apresentação, mas também de ensaio.



Imagem 2

Produzimos os figurinos dos personagens de acordo com as personalidades de cada um e de acordo com a época, cuidamos para não criar um efeito destoante escolhendo cada peça de roupa de acordo com suas cores, brilho e formas. Criamos então a identidade do figurino. Partimos para aliar o espaço arquitetônico ao espaço cenográfico, procurando elementos reais para inserir dentro de nossa sala. “Garimpar” objetos reais de diferentes origens, juntá-los num ambiente para a concepção total. Era necessário encontrar em cada objeto um acesso e característica que encaixasse no contexto proposto da montagem. Um exemplo foram os objetos trazidos de casa, objetos pessoais e com forte carga afetiva e de memória. Foi interessante perceber não só a identificação própria, mas a dos atores e diretora com os objetos. Assim, moldamos

o espaço e trouxemos para dentro daquela sala de aula uma atmosfera diferente, algo que a identificou como sendo um fragmento do espaço original ao qual queríamos retratar: um mocó apertado e desconfortável.

Outro exemplo para que esse acesso se desse, foi encontrar nos brechós que visitamos as roupas do figurino do espetáculo. Diretora, atores e nós produção, nos encontramos em um dia no centro da cidade para o exercício de garimpar o vestuário. Não foi difícil procurar. Visitamos 2 ou 3 lojas, no máximo. O complicado se deu na hora de escolher as que realmente levaríamos. Eram tantas peças interessantes, que caíam bem no corpo de vários deles, e que poderiam servir não só para uma personagem, mas para até duas ou mais. Era fácil perceber que as peças tinham uma história, eram carregadas de memória. Os atores iam experimentando nossas propostas e até eles mesmos encontraram peças que se encaixavam. Essa questão da memória ficou cada vez mais importante ao longo do processo de produção do espetáculo. Foi ao levar alguns objetos que garimpei de casa para compor o cenário que fundamentamos este realismo que queríamos.

Para traduzir em som, o conceito das imagens ajudou bastante na escolha das músicas para a sonoplastia. Ao olhar atentamente para a pesquisa, estudar sobre o autor e as personagens, decidi procurar por canções da mesma década. Comecei pelas músicas e cantores que já conhecia e alguns da Tropicália. Fui mais afundo, chegando a ouvir álbuns de *Waldick Soriano*, *Secos e Molhados* até *ABBA*. Selecionei algumas e levei para os ensaios, onde a diretora decidiu fazer um jogo com os atores. Enquanto a *playlist* tocava os mesmos criavam gestos e se deslocavam no espaço da cena. Assim, todos juntos, decidimos as melhores músicas para a sonoplastia do espetáculo.

Dancin' Days – As Frenéticas (1978) – relembra o Disco dance, celebra a alegria, mas ao mesmo tempo tem uma ambiguidade na letra que serviu para driblar a censura da época. Serviu muito bem para o início do espetáculo, onde acomodamos o público no espaço, e serviu para ajudar no clima libertinoso pretendido. *Pra ser só minha mulher – Otto* (2004) – numa versão atualizada da canção, Otto dá vida à década de 70 e a vida sofrida de um homem que carrega a dor de um amor por uma mulher que não é só dele. A melodia dessa música trouxe para a cena que escolhemos colocá-la a

sensualidade que a mesma pedia, a trilha de um amor selvagem. *Waldick Soriano – Eu também sou gente* na versão original gravada em 1972, que retrata a história de um homem que já desiludido da vida que leva, quer partir de onde está e chegar em um lugar onde encontre alguém para amar. Essa música traz em sua melodia e letra uma sensação de se estar realmente em um lugar onde a bebida é a rainha, onde os bêbados habitam e a luxúria tem vez e voz. Se encaixou muito bem na cena em que todos os personagens são ativos, causando uma aproximação entre o público e o espaço proposto. *Highway to hell – AC/DC (1979)* a música internacional tem a potência do hard rock e despeja a liberdade de um indivíduo prestes a jogar tudo para o alto e seguir para o inferno, sem se importar com as consequências que isso possa ter. Encaixada em uma cena onde é exatamente isso que a personagem pretende: liberar sua raiva destruindo tudo a sua frente, o clímax da música causa um despertar na ação da personagem.

De início, encontrar uma forma de dois atores dividirem a mesma personagem em cena era um desafio, não só para os mesmos, na adequação de cada um e na criação de duas encenações diferentes que ao final deveriam simbolizar a mesma pessoa. Chegar ao figurino final dos Giros foi não escancarar uma cópia, mas de maneira sutil fazer com que o espectador identificasse as mesmas características. As blusas com estampas da bandeira nacional, os shorts jeans curtos, os lenços cor laranja, os leques como acessório de cena e maquiagem equivalente em ambos atores ajudou semioticamente a juntá-los na mesma personagem sem que um fossem um a *xerox* do outro. Queríamos aqui que cada um dos atores expusesse seu trabalho de pesquisa e criação. Os gestos, a entonação e até mesmo mais profundamente a personalidade não era a mesma. No texto de Plínio encontramos as sutis diferenças na personalidade mutável de Giro e aproveitamos dessas mudanças para encaixar as nossas mudanças. A diretora e os atores aproveitaram para dividir as cenas em que cada ator interpretaria “seu” Giro. Eu aproveitei para separar as diferenças no figurino. A personalidade mais ousada tinha seu figurino mais extravagante e decotado, despojado de pudor, devasso e um ar caricato, beirando ao travesti moderno, cheio de trejeitos engraçados, porém com certa força masculina e viril em seus movimentos. Já a personalidade mais recatada

usava uma blusa mais fechada, o lenço de forma mais senhora, algum acessório mais sexy e justamente, movimentos mais femininos que se valiam para dar a esta atuação a sensualidade que lhe cabia.



Imagem 3

Partindo para o último passo na montagem do espetáculo, desenvolvemos a iluminação. Já havíamos decidido que não seria - e não teria como, por questões técnicas - uma iluminação muito estruturada. Tratamos de montar um mapa de luz cênico pautado mais nas questões estéticas do que técnicas. Escolhemos a iluminação com lâmpadas incandescentes, concentradas nos pontos mais centrais das cenas. Uma lâmpada em cada ambiente, a lâmpada do abajur e três lâmpadas para a cena final da tortura das prostitutas. Cada um destes focos de luz seria controlado pelos próprios atores. Eles mesmos tratariam em cena de ligar e desligar, trazendo assim para o espetáculo mais realismo, como de a própria personagem controlasse a iluminação do quarto.

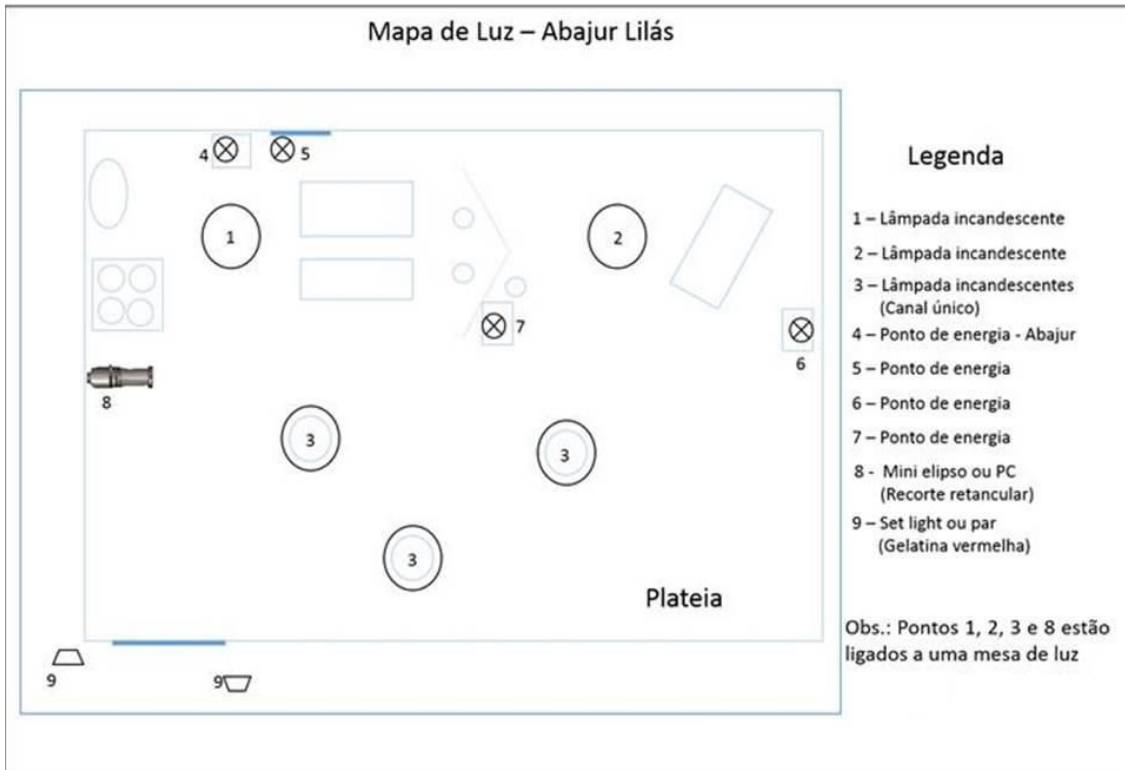


Imagem 4

Usamos em cena as luminárias já presentes na sala. No dia do espetáculo, o técnico de luz montou todo o aparato assim como idealizamos. Acrescentamos no momento, à sugestão dele, um foco para a primeira cena, uma luz para o corredor central onde um dos Giros faziam sua primeira aparição. Acrescentamos também pontos de luz na área externa da sala, para criar um ambiente pré-espetáculo.

Um terceiro ponto de luz foi introduzido do lado externo da sala: atrás da janela do quarto das prostitutas. Um fio de lâmpadas led com luz intermitente dava a impressão de que do lado de fora havia um painel de neon, como dos antigos usados em casas de show e prostituição. O efeito foi maravilhoso. Quando a luz incandescente superior se apagava, sobrava apenas a luz do abajur e a luz vermelha vinda de fora. O vermelho banhou o cenário durante o espetáculo.



Imagem 5

Testamos em diferentes peles as maquiagens de efeito do tipo hematomas. Entendíamos que as personagens femininas eram vítimas não só psicológicas, mas também física e para dar mais veracidade e trazer isso à tona a maquiagem de efeito foi importante. As demais maquiagens foram feitas pelas atrizes nelas mesmas e nos atores por mim e pela diretora.

Fizemos um ensaio fotográfico semanas antes da apresentação, quando tudo já estava praticamente finalizado. Este ensaio serviu para elaborar essas maquiagens e para produzir fotos para o material gráfico e de divulgação do espetáculo. Divulgamos na mesma semana do ensaio as fotos numa rede social, como já vínhamos fazendo durante todo o processo, mas com fotos instantâneas feitas com celular, dos ensaios, cenário e dos atores caracterizados em diversos ambientes. E durante aquela semana trabalhei na criação do material de divulgação, criando pôsteres e o programa da peça que foi distribuído para o público nas apresentações.

O Abajur Lilás

01 e 02 de dezembro
sala 27 EMAC
20 horas

Texto de:
Plínio Marcos

Direção:
Natássia Garcia

Direção de Arte
e Produção:
Luan Roger
Naty Paiva e
Natássia Garcia

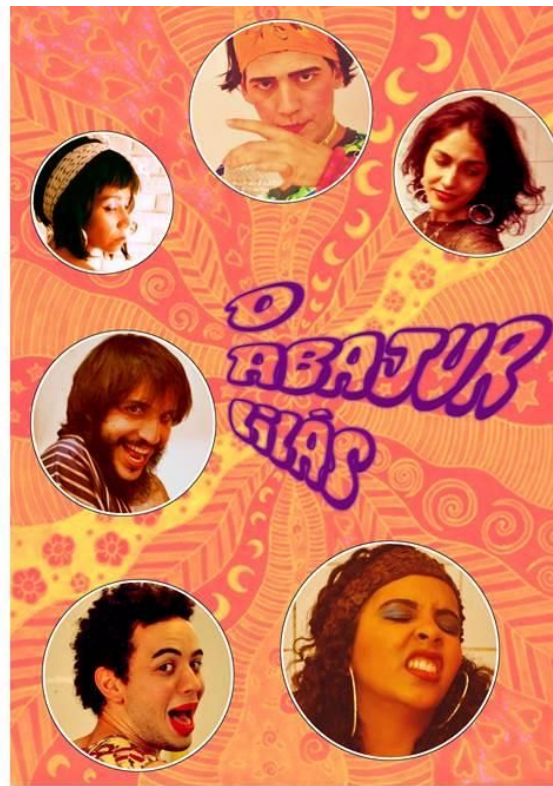
Dragshow:
Odílio Torres
e Kennedy Mota

Elenco:
Victor Cantuária
Luciano Di Freitas
Ludmyla Marques
Jéssika Hannder
Rayane Ribeiro
Diego Araújo



UFG

FUGA7 25/NOV a 02/DEZ
O teatro é seu espaço!



O ABAJUR LILÁS

Imagem 6

ATO 2 - A MONTAGEM DO ESPETÁCULO E A CONTINUIDADE DO PROCESSO. A MEMÓRIA COMO FATOR CRUCIAL.

Desde o início da graduação, um conceito que sempre me instigou, e instigou também aos meus colegas, é o conceito de “Diretor de Arte”. Num contexto mais amplo e fora das Artes cênicas o Diretor de arte é responsável pela visualidade de um *design*, seja ele efêmero ou não. É o profissional que alia uma redação já proposta aos elementos visuais possíveis para criar uma identidade visual. Diante desse conceito já bastante difundido, nos voltávamos para as artes cênicas e nos perguntávamos: um Diretor de Arte das cenas deve apenas criar algo agradável aos olhos do público que faça referência ao trabalho pressuposto? Um Diretor de arte das cenas apenas cria um conceito visual para unir texto e imagem?

Durante a graduação pude estudar o comportamento de alguns colegas e identificar neles a vontade de identificação própria com os trabalhos propostos. Usavam de gostos particulares para criar novos conceitos, imagens já conhecidas como inspiração e por isso sempre havia em seus trabalhos traços de sua personalidade.

A concepção narrativa dá a base para a concepção visual em diferentes níveis. Em roteiros e textos encontramos rubricas, dados e notas que definem certos pontos, mas cabe ao profissional responsável pela concepção visual identificar a melhor maneira de trazer à tona, em conjunto com a narrativa, a intenção proposta do autor, já que a linguagem literária não nos dá suporte de imagens já definidas. Para isso, o diretor de arte pensa nas cores, nas formas, tamanho, estado (se está novo ou desgastado) que melhor irão corresponder ao efeito proposto. Dai que o Diretor de arte das cenas é o responsável por escolher a forma para trazer ao espectador. Porém, essa forma não é objetiva e final. Para quem vê, para cada olhar, para cada representação, cada coisa tem seu significado. Diante do universo da cultura visual, Walker e Chaplin (2002) definem a visão como o processo fisiológico em que a luz impressiona os olhos e a visualidade como o olhar socializado. Não há diferença entre o sistema ótico de um brasileiro, de um europeu ou de um africano, mas sim no modo de descrever e representar o mundo

de cada um, pois eles têm maneiras próprias de olhar para o mundo o que, conseqüentemente, dá lugar a diferentes sistemas de representação.

A recepção de cada espectador está ligada à memória de cada um.

Desde o princípio, nós, os atores no cenário social, vivemos o mundo como um mundo ao mesmo tempo de cultura e natureza, não como um mundo privado, mas intersubjetivo, ou seja, que nos é comum, que nos é dado ou que é potencialmente acessível a cada um de nós. E isso implica a intercomunicação e a linguagem. (SCHUTZ apud COULON, 1995, p. 12).

Para Schutz, o indivíduo é construtor de seu próprio mundo, criando a sua vida cotidiana. O senso comum é o recurso cognitivo que estabelece a relação e as ações do cotidiano, compartilhando suas ações significativas. Schutz percebe o mundo social como um fenômeno intersubjetivo, onde as relações da vida cotidiana operam e trazem consigo cargas de emoção próprias, que cada indivíduo sente diferente do outro pois viveu diferentes relações. É aí que a memória é essencial. Quando um diretor de arte estimula diferentes indivíduos, está ciente de que cada um traz consigo uma bagagem emocional. Cada cor, textura, forma, objeto, cheiro, som pode revelar ao espectador algo de seu passado.

Bergson (2006) nos apresenta a memória de duas maneiras: a memória como lembrança e a memória ontológica. Esta segunda diz sobre o passado histórico, que garante o presente de todos e a existência de diversos passados concretos, bem como a percepção do presente. Mas o conceito importante para nós no presente trabalho é a memória como lembrança.

Na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006, p. 47)

Essa lembrança de cada indivíduo é estimulada quando o mesmo se depara com o material. Para Bergson, a matéria são as imagens que agem e reagem, sintetizada na

expressão Imagem-movimento. Enquanto Imagem-movimento é algo imediato, que nos é dado de maneira passiva para nos relacionarmos com o mundo, a Imagem-lembrança está diretamente ligada a memória, pois refere-se a maneira psicológica com que nos relacionamos com o mundo. Um Diretor de arte deve considerar além da sua própria imagem-lembrança a imagem-lembrança do espectador, sem globalizar o público, mas raciocinar e separar em grupos-alvo.

Em *O Abajur Lilás* durante a montagem tivemos a preocupação em exteriorizar o cotidiano das prostitutas, fosse a diretora buscando nas atrizes ações ordinárias, fosse nós criando o ambiente único, mas carcado no que havíamos entendido de genérico dos espaços de prostituição e insalubridade. Para nós que nunca estivemos em uma casa de prostituição ou em um quarto de uma prostituta foi difícil representar fielmente, levando ainda em consideração a colocação do espaço-tempo em que a peça é retratada (anos 70), mas não foi impossível. Sabíamos que não podíamos interagir com imagens orientais, tão pouco imagens “americanizadas”, pois o cotidiano que buscávamos era o ordinário brasileiro. Qualquer elemento proposto que destonasse essa ordinaryidade deveria ser abolido.

Quando propomos dois ambientes separados por apenas um biombo, a intenção era não de separar por completo, como se o biombo representasse um muro concreto e divisor total das ações, mas que servisse também como um biombo deve servir, um anteparo para um olhar descompromissado, porém um ótimo esconderijo de um voyeur que pretende não ser descoberto e que desvela toda a ação do ambiente ao lado. Todas as imagens de nu coladas no biombo na parte do quarto de Giro representam exatamente essa proposta de desvelar o tabu, o biombo para Giro serve de apoio para suas imagens mais obscenas e imorais, tanto táteis no papel das revistas pornô, quanto aos olhos que espreitam nos buracos o que se passa na vida alheia.



Imagem 8

Contrapondo ao lado das prostitutas, a obscenidade não era um elemento para se enquadrar e idealizar em fotos, mas o que realmente elas almejavam em seu âmago: o sonho de serem reconhecidas, uma vida com condições dignas, uma vida diferente da que levavam. As fotos de famosos representam a ruptura com o seu cotidiano e o momento de admirar a vida alheia que elas queriam realmente ter. Os vazados do biombo não importam para as prostitutas, elas não se reconhecem como voyeurs, pois o ordinário delas é a própria ação sexual, elas já estão inseridas naquele mundo e de lá querem sair.

Um convite ao espectador era feito no momento em que escolhemos a sala fechada e o espaço da encenação colocado muito próximo da plateia: de que ele se inserisse no cotidiano das prostitutas. As ações, imagens e sons do espetáculo se tornavam objetos tão próximos do corpo do espectador que era impossível se distanciar daquele momento.

Para Bergson (1999), o corpo é uma imagem que interage com as demais, o universo é, por sua vez, um conjunto de imagens. Entretanto, a imagem-corpo tem um

“privilégio” porque ela é um centro de indeterminação, ou seja, a resposta do corpo a um estímulo não é determinada previamente, o que não ocorre com as demais imagens situadas ao meu redor, imagens que tem “suas ações” determinadas por leis invariáveis que não lhes permitem outra possibilidade de agir. Essa condição especial do corpo em relação às demais imagens ocorre, entre outros fatores, por ele ser capaz de conhecer-se através de afecções. Segundo Bergson, as afecções estão presentes quando recebemos estímulos e executamos movimentos, como uma espécie de convite a agir ou de nada fazer. A afecção está intrinsecamente ligada à percepção que, por sua vez, é voltada à ação. Em torno do corpo existe uma zona de indeterminação, é necessário “perceber” a que distância o conjunto de imagens ao redor encontra-se para se saber a intensidade da ação do corpo sobre elas, ou seja, a percepção faz com que o corpo tenha a noção a priori de suas relações com as imagens exteriores. A percepção atua como um “medidor” da indeterminação da ação que será tomada, o corpo decide sobre qual fonte de estímulo irá agir e como o fará de acordo com as vantagens que pode ter. A partir do momento que estas observações são feitas e constata-se a possibilidade de hesitação e consequente escolha – indeterminação das ações – temos a percepção consciente.

Quando ao apresentar em cena objetos realistas, materiais que foram garimpados de diversos ambientes, cada qual carregando consigo uma memória afetiva, inserimos no espectador esta percepção. Vários estímulos foram entregues aos espectadores além dos intrínsecos na dramaturgia ou na ação dos atores. Estímulos que se deram por identificação com elementos visuais presentes na encenação. Um dos grandes exemplos que posso apresentar é o quadro da imagem de Jesus Cristo.

Bergson (1999) divide o reconhecimento em dois tipos. O primeiro é o *reconhecimento automático ou habitual*, que é aquele em que a percepção se prolonga em movimentos habituais. É como fazer o trajeto de casa para o trabalho. Temos já o costume e nossas ações se dão automaticamente quando vemos os objetos e imagens já conhecidas, sabemos o que há em cada esquina e não dispensamos muito tempo sobre as formas e contornos da arquitetura dos prédios ou as cores dos muros. Todas as percepções novas se somam ao monte original em que já temos o costume de observar e todas elas se associam de certa maneira.

O segundo tipo é o *reconhecimento atento* que acontece quando me deparo pela primeira vez com um objeto ou imagem. Meus movimentos não se prolongam de acordo com minha percepção. Jogo sobre o objeto um olhar atento e percebo dele os contornos e preenchimentos para extrair dele traços característicos e ideias distintas.

À primeira imagem Bergson dá o nome de imagem sensório-motora e é vista por ele como mais rica, já que é a própria coisa e se prolonga em diversas imagens e movimentos que nos são úteis. É para Deleuze (*A imagem-tempo*, 2005) uma imagem orgânica. À segunda imagem Bergson chama de imagem ótica pura e é mais rarefeita, sendo não a coisa, mas a “descrição” que tende a substituir a coisa e que apaga o objeto concreto, faz sumir alguns traços e escolhe apenas outros, ressaltando certas características. Esta é para Deleuze (2005) uma imagem físico-geométrica, inorgânica.

Porém, analisando as considerações de Deleuze, para o cinema o tipo de imagem mais rico é a imagem ótica pura, pois é dela que se retira uma “sobriedade, a raridade do que retém, linha ou mero ponto, 'fragmento mínimo sem importância’” (DELLEUZE, 2005, p. 61) que transformam a coisa em algo singular, essencial e descreve o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições.

“A imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma “imagem-lembrança”, que ela suscita. Talvez seja preciso conceber também outras respostas possíveis, mais ou menos vizinhas, mais ou menos distintas: o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual.” (DELEUZE, 2005, p. 61)

No teatro a importância da imagem ótica pura também é grande. Tem o mesmo efeito para que se propõe no cinema como nos argumenta Deleuze. Um objeto é por si só uma infinidade de outras coisas que não depende apenas do seu uso específico para identificação e associação. Uso como exemplo o próprio abajur lilás. Durante o processo de montagem do espetáculo os atores e nós diretores nos dedicamos em certo

momento a definir o porquê da importância de tal objeto e seu significado. Chegamos a diversas conclusões e posso ressaltar a minha: Plínio propõe o abajur lilás como central para representar uma quebra da opressão em que as prostitutas vivem. Um elemento que é símbolo de luxúria, clichê dos anos 50 a 90 em cenas de sexo é também considerado por ele como um suporte para o pretexto da violência. Giro tenta recuperar o que representa a sua opressão sobre as prostitutas ao comprar um novo abajur, para substituir o antigo que foi quebrado por Célia, numa tentativa explosiva de se libertar da situação. Porém o segundo abajur e todo o quarto das prostitutas é destruído por Osvaldo que coloca a culpa nas prostitutas, na ânsia de iniciar o processo mais doloroso do espetáculo, onde a violência se mostra dessa vez materializada na tortura. O abajur representa toda a prisão em que Giro mantém as prostitutas, obrigando-as a se prostituírem mais para pagar o aluguel e o uso da violência moral ao oprimi-las verbalmente e com agressões.

A teoria do espírito de Bergson (2006) aponta de maneira geral que segundo a ciência não há no corpo um suporte para a memória, que o corpo é como um emaranhado de fios dispostos de uma ponta à outra, e cada ponta se aproxima uma da outra quando a corrente de um estímulo passa pelo fio. As excitações recebidas e movimentos efetuados são responsáveis por gerar tais estímulos e o corpo com essas sensações e movimentos capaz de executar é o que fixa o espírito, proporcionando a ele base e equilíbrio.

Quando sonhamos ou somos alienados (vê-se a alienação como a excitação por um estímulo) a memória funciona praticamente da mesma forma, sendo capaz de dar imagens aleatórias ao pensamento, porém Bergson orienta que quando dormimos há “uma interrupção da solidariedade entre neurônios”, isto quer dizer que perdemos de certa forma o estímulo exterior responsável pelas ligações sinápticas habituais de quando acordados, explicando assim que o sonho é o estado de um espírito cuja atenção não é fixada pelo equilíbrio sensorio-motor. Esta teoria explica a existência do espírito, pois se para a ciência o pensamento só pode ocorrer graças a um estímulo causado por fatores externos ao corpo, como poderia ocorrer os sonhos se acontecem enquanto dormimos? A existência do espírito ajuda a explicar também como conectamos as

memórias que nos são necessárias. Todos os fatos e analogias de outros autores fazem Bergson sugerir esta teoria de ver o cérebro

“apenas um intermediário entre as sensações e os movimentos, que faria desse conjunto de sensações e movimentos a ponta extrema da vida mental, ponta incessantemente inserida no tecido dos acontecimentos, e que, atribuindo assim ao corpo a única função de orientar a memória para o real e de ligá-la ao presente, consideraria essa própria memória como absolutamente independente da matéria.”
(BERGSON, 2006, p. 208)

Bergson, portanto não vê a matéria como um suporte para a memória, mas uma ferramenta para chamar de volta a lembrança útil e afastar provisoriamente todas as outras.

Usar de materiais que um dia já foram de uso de alguém, que já serviu como móvel em uma casa ou vestiu uma mulher não traz somente por si a memória que queremos evocar, mas ajuda o espectador a enxergar uma ligação afetiva com o que já viveu. Não é o mesmo objeto, móvel ou roupa com que teve contato, mas se parece, pois não tem em si uma característica de produzido apenas para o espetáculo. E ao se deparar com isso o espectador chama de volta a sua própria lembrança útil. Causar tal efeito é tão importante que ajuda o espectador a viver o drama de forma mais intensa.

IN(CONCLUSÕES) – DO ATO CONTINUUM

O Abajur lilás mesmo após apresentado ainda esteve presente de uma forma enorme no cotidiano dos atores participantes e da equipe de produção. O sucesso da encenação no FUGA em 2014 nos rendeu críticas construtivas e afetos por parte de quem se sentiu tocado com o trabalho. Recebemos uma devolutiva de comentários positivos, muitos deles acerca da ligação de quem assistiu teve com diversos elementos em cena, como a luz vermelha no plano de fundo do cenário, o biombo customizado com imagens eróticas e capas de revista, o figurino vintage, as músicas de época da sonoplastia e como cada uma delas se encaixou tão bem em cada cena, dos odores e sensações causados pelo cigarro fumado em cena pelos atores e até acerca do realismo contido nas cenas de violência.

Nos propomos então a continuar com o projeto, mesmo com a saída de três atores. O Grupo Destinatário assumiu a produção. Os atores remanescentes já pertenciam a este grupo, convidaram outros dois atores do seu grupo para os papéis que ficaram vagos. Como em primeiro momento a pretensão era apresentar O Abajur Lilás em um festival universitário, não havíamos nos inteirado da burocracia sobre direitos autorais das obras que usamos. Corremos atrás de todo o essencial e após um período de ensaios e inscrição em diversos editais, apresentamos em um festival e lançamos nova temporada.

Apresentamos o espetáculo no festival de teatro Sesc Aldeia Diabo Velho na capital goiana em Julho de 2015. Para tal, adequamos o espaço da montagem. O prédio do Grande Hotel, na Avenida Goiás no centro da cidade de Goiânia foi escolhido para acolher nosso trabalho. O espaço era reduzido, tivemos que encaixar o cenário já produzido, inserir algumas modificações e encaixar uma plateia de quarenta lugares.

Adaptamos também para uma temporada na Casa Corpo em agosto de 2015. Tivemos o trabalho de encaixar novamente o cenário em um pequeno galpão em um beco. Toda a atmosfera interna e externa ajudou na memória que queríamos resgatar. A rua parecia respirar Plínio Marcos e a encenação sofreu consequências destes elementos novos, presentes somente no novo espaço.

Produzidas por nós mesmos, estas temporadas me ajudaram a entender, como diretor de arte, que é possível que mutações em um trabalho se deem por diversos fatores. A sala da encenação não é a mesma e por isso a própria encenação não será a mesma, mesmo que os elementos como cenário, figurino e sonoplastia sejam os mesmos. O espaço físico em que se insere o espetáculo proporciona a criação de novas afecções com a proposta. É preciso que eu aja novamente criando e produzindo novos materiais para a visualidade da cena. Ao migrar com o espetáculo para outros espaços percebo que deixamos para trás algumas sutis percepções do texto, culpa das modificações que somos obrigados a fazer para encaixar o que já foi produzido para um espaço diferente, mas em compensação ganhamos novas percepções atreladas a novos elementos que acrescentamos e ao ambiente em que recentemente nos inserimos.

O trabalho com o Grupo Destinatário continua com novas propostas de temporadas. Procuramos pela cidade outros espaços que possam acolher nosso Abajur Lilás. Assim, a continuidade do meu trabalho também se faz importante e existirá enquanto eu me propuser a participar do projeto ou o mesmo ainda existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, 1999. Martins Fontes. (Coleção tópicos).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema II).

BOGART, Anne. *A Preparação do diretor*: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo, 2011. Martins Fontes.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2001. Global Editora.

MARCOS, Plínio. *O Abajur Lilás*. Peça em dois atos. São Paulo, 1975. Editora Brasiliense.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo 2009. Editora Leya.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, 1996. Editora Perspectiva. (Coleção Debates).

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

DUGUAY, Christian. *Tráfico Humano*. Policial/Drama. Canadá/EUA: Alpha Filmes. 2005.

HAMBURGUER, Cao. *O ano em que meus pais saíram de férias*. Drama. Brasil: Buena Vista Internacional. 2006.

LANGEMANN, Rudi. *Anjos do Sol*. Drama. Brasil: Downtown Filmes. 2006.

MACHADO, Marcelo. *Trópicalia*. Documetário. Brasil: Imagem Filmes. 2012.

RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue*. Drama. Brasil: Downtown Filmes. 2006.

ROCHA, Odilon. *Novela das 8*. Comédia Dramática. Brasil: Universal Pictures. 2011.

VENTURI, Tony. *Cabra Cega*. Drama. Brasil: Europa Filmes. 2005.