




Borrando as fronteiras: entrevista com a iluminadora Marisa Bentivegna

Entrevista com Marisa Bentivegna
concedida a Francisco Turbiani

Para citar este artigo:

BENTIVEGNA, Marisa. Borrando as fronteiras: entrevista com a iluminadora Marisa Bentivegna. Entrevista com Marisa Bentivegna concedida a Francisco Turbiani. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.2, n.2, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020220210803>



Borrando as fronteiras: entrevista com a iluminadora Marisa Bentivegna

Entrevista com Marisa Bentivegna concedida a Francisco Turbiani¹

Resumo

Com quase 30 anos de experiência como iluminação, a iluminadora e cenógrafa Marisa Bentivegna reflete sobre suas experiências de criação com trabalhos cênico-remotos durante a pandemia de Covid-19. Nesse período, a entrevistada esteve envolvida em uma variedade de produções teatrais com distintas condições e formas de produção. Em seu relato, ela narra os desafios e descobertas que vivenciou, onde os limites entre iluminação, cenografia, direção de arte e fotografia se flexibilizam.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Marisa Bentivegna. Teatro remoto. Direção de Arte.

Blurring the boundaries: interview with lighting designer Marisa Bentivegna

Abstract

With almost 30 years of experience with stage lighting, lighting and set designer Marisa Bentivegna reflects on her creative experiences with scenic works during the Covid-19 pandemic. In this period, the interviewee was involved in a variety of theatrical productions with different conditions and forms of production. In her report, she narrates the challenges and discoveries she experienced, where the boundaries between lighting, set design, art direction and photography becomes flexible.

Keywords: Stage lighting. Marisa Bentivegna. Remote theater. Art direction.

¹ Iluminador e diretor teatral. Mestre pelo PPGAC da Universidade de São Paulo, com pesquisa na área de iluminação cênica e bacharel em artes cênicas com habilitação em direção teatral pela mesma instituição. Desde 2013, atua como formador residente do curso de Iluminação da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. Como iluminador, possui experiência em teatro, dança, ópera, música e eventos corporativos.



Borrando los límites: entrevista con la iluminadora Marisa Bentivegna

Resumen

Con casi 30 años de experiencia en iluminación, la iluminadora y escenógrafa Marisa Bentivegna reflexiona sobre sus experiencias creativas con obras escénicas-remotas durante la pandemia de Covid-19. En este periodo, el entrevistado participó en una variedad de producciones teatrales con diferentes condiciones y formas de producción. En su relato, narra los retos y descubrimientos que experimentó, donde los límites entre la iluminación, la escenografía, la dirección artística y la fotografía se vuelven más flexibles.

Palabras clave: Iluminación escénica. Marisa Bentivegna. Teatro remoto. Dirección artística.



Figura 1 - A iluminadora Marisa Bentivegna



Fonte: Marisa Bentivegna



Francisco Turbiani: Desde o início da pandemia de covid, temos visto surgirem diversas experiências cênicas remotas, fazendo uso de dispositivos audiovisuais, streamings, gravações, vídeos. Você como iluminadora esteve desde então envolvida em vários trabalhos com essas características. Para a gente começar a conversa, talvez você pudesse contar que tipos de trabalhos você tem criado, para dar um contexto.

Marisa Bentivegna: Eu acho que eu pude experimentar um pouco de tudo nesse universo que a gente tem chamado, por falta de outro nome, de teatro virtual. Eu já fiz espetáculos que estavam sendo ensaiados para estrear no presencial e a pandemia cortou o processo no meio do caminho e a gente adaptou para uma versão virtual. Nesse caso, recomeçamos o processo do zero, do início, por entender que era outra linguagem. Esse foi o caso, por exemplo, de um espetáculo chamado *Peça*, que a Janaina Leite dirigiu, era um monólogo do Marat Descartes. Então a gente estava ensaiando presencialmente, tinha já uma concepção de cenário – eu ia fazer cenário e luz -, a concepção de luz estava ainda muito no início, mas o cenário já estava em uma pesquisa mais avançada. Veio a pandemia e o projeto foi abortado. Eu pessoalmente insisti que a gente continuasse os ensaios. Eu nem pensava em espetáculo, mas somente para manter o processo vivo, que a gente não simplesmente parasse de se encontrar. Digo isso porque a gente tinha na época a expectativa de que duraria somente dois meses a quarentena e a pandemia. Eles não quiseram no início, mas quando se percebeu que a situação iria demorar mais surgiu a ideia de transformar em um projeto audiovisual.

Tiveram outros casos de pegar um espetáculo que já havia estreado presencialmente e que adaptamos para a linguagem audiovisual, usando as plataformas mais populares, como o *Zoom*. Aí teve todo o aprendizado de como fazer corte, luz, som, de adaptar para essa versão virtual. E tiveram também espetáculos que foram concebidos desde sua ideia original para essa plataforma. Acho que são três situações bem diferentes. Para mim a mais fácil delas foi do espetáculo que já foi feito presencialmente, pois você tem já uma visão do que seria a coisa pronta e você fica perseguindo aquilo e recriando a partir de uma referência que você já tem, concreta, de como seria. Então se não é possível ter um cenário, não é possível os atores estarem juntos visto que estão um em cada casa, como você faz aquele cenário nessa plataforma? É com um *chroma key*? Cada projeto é uma pesquisa.



Figura 2 - O ator Marat Descartes, a assistente de direção Gisele Calazans e a diretora de vídeo Gabi Brites durante ensaio do espetáculo *Peça*



Fonte: Foto de Marisa Bentivegna

Agora, cada vez mais, o que estão aparecendo são espetáculos concebidos para esse tipo de linguagem. Os que a gente estava ensaiando antes da pandemia já foram, os editais já foram, já foram finalizados. Então são espetáculos que nascem já com essa premissa virtual.

E o que está acontecendo ainda mais recentemente é que alguns espetáculos estão estreando versões filmadas no palco, com estrutura de cenário e luz cênicos, para serem vendidos agora durante a pandemia, mas prontos para receber público presencial quando estivermos em uma condição mais favorável de convivência. Então existem essas quatro situações que eu vivi. Eu sinto que elas foram caminhando conforme a pandemia foi deixando.



A gente vem vivendo etapas diferentes dessa pandemia, no que diz respeito ao grau de isolamento, por exemplo, e elas foram produzindo esses diferentes formatos de espetáculo. Te ouvindo agora, me parece que podemos separar pelo tipo de lugar onde são produzidos esses trabalhos. Um feito em um palco, com toda a estrutura de iluminação, cenotécnica etc. Outro produzido com cada pessoa na sua própria casa e você precisar trabalhar a partir de recursos que os atores têm em suas casas ou mesmo que você envia materiais para as casas deles. Existem esses dois lugares bastante distintos, mas que também podem estar misturados. Então minhas perguntas podem ser tanto em um caso como no outro. Mas no que diz respeito à iluminação especificamente, que diferença você sente em iluminar para o olho humano e iluminar para uma câmera? Seja um trabalho pré-gravado, seja ao vivo. Porque no gravado você tem a possibilidade de correções, tratamentos. No ao vivo isso pode ser feito também, mas um pouco mais limitado.

São várias coisas. Às vezes no ao vivo, a apresentação se dá a partir de alguma plataforma, como o *Zoom*, e sua câmera é de um computador ou celular. Às vezes esse ao vivo já é feito com uma câmera profissional, com equipamento de filmagem, com transmissão a partir de um software específico para isso, o que já é uma situação bem diferente. Pode ser também um híbrido de celular com câmera, de coisas ao vivo com imagens pré-gravadas. É muito divertido, pois são situações muito variadas em cada espetáculo.

Essa relação entre o olho e a câmera é uma percepção que não tenho só de agora na pandemia. Eu tenho experiência com gravação de DVDs de shows. Muitas vezes de shows que já estavam sendo feitos há mais de um ano e a produção decidia gravar em DVD. E quase sempre tem essa demanda dos artistas pedindo que a luz seja exatamente como do show, é o registro do show. Mas isso não é possível, não tem como ser. Porque a câmera, por mais que na sua essência imite o funcionamento do olho humano – digo na questão da caixa preta, do diafragma, etc. – não é exatamente igual. O olho humano tem uma capacidade de sutileza muito grande, seja de contrastes, de autorregular a entrada de luz, de compensar as intensidades luminosas. A câmera também faz isso, mas com outro tempo, outra sutileza. Então nessas gravações de shows eu sempre tive de lidar com essa transposição do olho humano para a câmera. No caso das experiências da pandemia eu sinto que depende muito do equipamento.



Especialmente no caso de celular e computador.

Sim, são equipamentos muito limitados. Lógico que existem vários fabricantes de celular que na pandemia desenvolveram a qualidade das câmeras pensando nessas transmissões. Têm celulares que possuem super câmeras, com qualidade quase profissional. Mas a primeira coisa que me chama atenção nessa relação é a transposição de cor. Eu não largo mais os filtros corretivos CTB. Eu sempre ando com um quarto, um oitavo, meio, *full* CTB, pois dependendo de como a câmera está ajustada eu vou usando meus filtros e vou corrigindo. Para tudo que eu fiz com câmera nesse período pandêmico eu usei esses filtros em casos que pediam uma pele natural, com aparência de uma luz natural. Porque a luz branca da lâmpada incandescente dos refletores na câmera fica mais amarelada, avermelhada. Então para parecer que é uma luz branca eu sempre utilizo esses filtros CTB. A porcentagem depende um pouco da câmera, se tem luz natural junto, etc.

Outra coisa é que o preto na câmera não é o preto que nosso olho enxerga. Ele fica cheio de informação, de uns pontilhados. Então isso é algo complicado. Um trabalho que te falam: ‘é super simples, é só uma pessoa com um fundo preto’. Não, não dá para fazer um fundo preto, aí você vai atrás de criar alguma coisa nesse fundo preto. Você vai aprendendo um pouco a sacar como a câmera capta a luz e vai jogando com isso.

E quando você fala desse “aprendendo”, é um aprendizado prático, conforme você vai fazendo esses trabalhos, certo?

Antes da pandemia eu já tinha um pouco desse conhecimento, mas muito pouco mesmo, por conta das gravações de DVDs. EU fiz muitos DVDs. Devo ter feito mais de quinze desde que começou a ter DVD, sei lá. E eu batia muita cabeça nos primeiros DVDs até encontrar pessoas que pudessem partilhar comigo essas informações, ou conseguir encontrar uma linguagem própria a partir desse aprender fazendo. Essas experiências dessas gravações de DVDs já tinham me dado uma noção dessa relação da luz com a câmera, principalmente da correção de cor.

Atualmente, por exemplo, eu tenho feito muitas coisas para o *SESC Em Casa*, em que é feito no palco, transmitindo ao vivo. Não só para SESC, outros projetos também. Eles acabam tendo muitas câmeras, em ângulos que não são ângulos onde normalmente o público se coloca. Então



eu preciso pensar que minha luz geral de frente não pode ser como eu penso normalmente, ela precisa ser uma luz de frente, de lado e de contra. Porque eu preciso considerar que a frente é o olhar da câmera, não é o olhar da cabine de operação. Eu preciso pensar essa luz sabendo a posição de câmera. Não adianta a equipe chegar no dia e dizer: 'quero colocar uma câmera assim ou assado'. Eu já montei a luz. Eu preciso saber antes de onde a câmera vai estar captando. Isso não é nada de outro mundo, mas são coisas que vamos ficando mais atentos.

Houve descobertas de equipamentos, fontes, tecnologias diferentes nesse período de trabalhos remotos? Especialmente nesses trabalhos feitos de forma mais doméstica.

Eu não conseguiria descrever uma grande descoberta porque como eu também sou do teatro experimental, fontes alternativas sempre fizeram parte do meu repertório. Então eu não me senti com menos material de criação não tendo refletores ideias à mão, ou tendo que produzir a distância. Mas aconteceram várias coisas muito interessantes. Por exemplo, teve um espetáculo infantil, chamado *Felipa Filva* que a gente resolveu utilizar *chroma key*. Eu nunca tinha usado. Fui atrás de tutoriais de internet. Eu conhecia a lógica, por onde tinha que iluminar, mas eu nunca tinha feito na prática. Era na casa dos atores e não tinha os refletores ideais. A gente tinha dois PCs que por acaso eles tinham no acervo deles. Mas eu sabia que eu precisaria de uma luz no *chroma key*, mais um contraluz que separava o fundo do interprete, mais uma luz de frente, etc. Eu sabia tecnicamente como fazer mas eu não tinha equipamento. Não havia nem como alugar, porque se alugasse não tinha nem onde ligar na casa deles. Não fazia sentido alugar um gerador, nem nada disso. O ator começou a fazer uns refletores. Ele pegava uma caixa de leite *tetrapack*, por ser metalizada por dentro, abria ela, fazia uma espécie de uma aleta na frente e colocava um soquete com uma lâmpada qualquer, uma lâmpada branca, a mais branca que ele tivesse, como uma fluorescente rabo de porco ou uma lâmpada led super branca. E funcionava como um rebatedor metalizado. Então tínhamos várias dessas fontes artesanais. Era divertido pensar essas coisas. Posteriormente em outro espetáculo, aproveitei essas luminárias e coloquei gelatinas coloridas nelas, presas com pregadores de roupa na caixinha de leite. Tem umas coisas que são engraçadas nesse sentido. Funcionava? Funcionava. Não é o ideal? Não é o ideal, mas funcionava para o que nós estávamos fazendo ali.



Teve outro espetáculo, que eu fiz com o grupo *Nova Dança*, chamado *4lucinações sem idade*, que eram sete intérpretes, cada um em sua casa. Tinha gente que estava na Bahia, tinha gente que estava em uma fazenda a oito horas de São Paulo, outra pessoa em Araraquara e outras quatro aqui em São Paulo. E eu queria, desde o começo, que todo mudo tivesse o mesmo kit de luz. Porque eles não tinham nenhum material próprio. Eu tentei trabalhar com as coisas que eles tinham em casa e era difícil, porque não tinha extensão, não tinha adaptador de tomada, não tinha não sei o quê... Estávamos em um momento da pandemia que não havia nem lojas abertas para comprar materiais. Tínhamos que comprar na Internet e esperar entregar. E tudo demorava. Alguns dos intérpretes estavam inacessíveis para mim. Essa bailarina que estava na Bahia, por exemplo, ela não estava em Salvador, ela estava isolada em uma cidade perto de Santo André. Então não era tão simples. Eu falei 'vamos fazer o seguinte: eu vou bolar um kit de iluminação para cada um e vou fazer chegar na mão de vocês'. Eu fiz um kit com tubular led de várias cores, tinha um painel de led quadrado super grande, extensão para todos, várias gelatinas para eles experimentarem, entre outras coisas. Eram umas dez luminárias variadas para cada um, mas iguais para todos.

A entrega foi uma novela. Você não sabe a dificuldade que é conseguir despachar lâmpada, eu achei que era uma coisa tranquila, então eu fui atrás de viação, de rodoviárias. Fechava o serviço, tudo certo. 'Ah, o que é o conteúdo?'. 'Ah, são lâmpadas'. 'Ah, lâmpadas a gente não transporta'. Porque o seguro, porque se chegar quebrado etc. Eu falei 'Eu assumo a responsabilidade'. 'Não'. 'Eu vou fazer uma super embalagem'. 'Não, não, não não, não.' Então foi super difícil, mas eu consegui. Essa menina que estava na Bahia, por exemplo, uma pessoa estava passando por São Paulo. Eu consegui mandar por ela. A pessoa que estava numa fazenda, ela veio em uma madrugada e pegou as coisas e levou de carona. Após isso comecei a fazer ensaios individuais com cada um, ensina a ligar, a regular. Dando indicações: coloca na frente, coloca atrás, coloca do lado, dança com isso na mão, experimenta isso, experimenta aquilo. É um trabalho de brincar com o equipamento e fazer algumas descobertas.

Tem uma coisa que eu acho super legal desse processo, que eu tenho falado com os estudantes de iluminação, é que eu sinto que os interpretes saem de um lugar de ter a coisa toda pronta. E começa a ter que lidar com a materialidade dos equipamentos, das câmeras. Isso é e vai ser um salto de qualidade. Para mim não tem coisa pior do que um intérprete que não se



relaciona com o seu entorno. Que sabe onde está uma marca no piso que ele precisa ficar, mas que não tem ideia de como as coisas ao seu redor funcionam. E pior, não tem o menor interesse. Os espetáculos mais interessantes para mim, desses virtuais, são aqueles nos quais os intérpretes se apropriam da técnica que eles estão utilizando. Seja uma operação de abrir e fechar câmera no zoom, seja um equipamento de filmagem, seja um microfone. Muda a qualidade do trabalho. E eu acho que para eles será um salto de qualidade no futuro.

Em relação a softwares, programas de computador, você citou o Zoom, o OBS. Imagino que você foi aprendendo a utilizar, de forma autônoma. No caso do OBS, por exemplo, eu sei que você aprendeu como ele funciona, sabe utilizar, mas também fez trabalhos onde montou uma equipe com outras pessoas com conhecimento técnico no software, para elas operarem o programa. Tem uma perspectiva nesses trabalhos de você fazer uma direção de corte? Como foram essas experiências?

Assim como os intérpretes saíram de uma zona de conforto, eu sinto que eu mesma, como profissional, borrei totalmente as fronteiras do que é o meu ofício. Eu acho que o que eu faço normalmente, que é cenário e iluminação, acabou virando mistura de direção de arte com direção de fotografia com direção de corte. Acabou tudo se tornando uma coisa só, meio borrada. E borrada no sentido das fronteiras ficarem mais suaves, não no sentido de falta de entendimento. Isso foi acontecendo meio naturalmente. Eu acho que, enquanto iluminadora, em vários projetos presenciais que participo que tem um caráter de improvisação e eu improviso junto com luz, eu sou uma espécie de diretora de corte. Na medida em que a luz conduz o olhar do público. Eu tenho esse treinamento, mesmo que eu não tivesse essa consciência. Não foi nada difícil para mim. Não me deixou insegura. Nesse espetáculo que eu citei antes, com sete bailarinos, o 4lucinações sem idade, cada intérprete tinha três ou quatro aparelhos, entre celulares e computadores. Então eram vinte e tantas câmeras. E eu fazia os cortes o tempo todo, tudo improvisado. Nem fui chamada para fazer isso, mas naturalmente nos ensaios eu fui assumindo esse lugar junto com o Bruno Peixoto, que trabalha com vídeo na companhia. Ele também borrou as fronteiras dele e a gente ficava fazendo esses cortes juntos, conversando pelo chat ‘agora vai você, agora você, vou abrir essa câmera’.



Figura 3 - O ator Fabrício Licursi em cena no espetáculo *Ateliê de Acidentes Geográficos*



Fonte: Foto de Henrique Andrade

Depois eu fui fazer o espetáculo do Fabrício Licursi, chamado *Ateliê de Acidentes Geográficos*, em que nós captamos o espetáculo ao vivo junto com ele. Era um trabalho de dança, um solo. Nele estava eu, o Henrique Andrade e o Aldrey Hibbeln na técnica. Eu e o Henrique estávamos na operação das câmeras. Tinha uma perspectiva de cada um fazer o que estavam com vontade de fazer, sem definir muito funções precisas. Eram cinco câmeras. Duas delas bastante móveis eram manipuladas pelo bailarino. Era um espetáculo de estrutura improvisada, ele podia dançar com a câmera, posicionar ela em algum lugar e se relacionar com ela. Ele tinha monitores em vários lugares, ele via o que estava sendo captado. Eu tinha uma câmera móvel que eu utilizava em uma pequena maquete, para captar texturas que eram sobrepostas às imagens dele. Havia duas outras câmeras mais profissionais que uma eu operava e outra o Henrique operava, que tinham uma qualidade maior. Essas câmeras móveis eram câmeras de segurança, com fios hiper longos, para carregar na mão. Nós tínhamos uma estrutura do que era



o espetáculo. Nós sabíamos que precisávamos passar por um determinado percurso, mas o que acontecia em cada etapa era improvisado a cada dia.

Aos poucos a gente foi entendendo que precisávamos fazer um roteiro de movimentação de câmera. Isso foi algo bem importante de ir descobrindo. Porque se eu sei que o bailarino precisará chegar um determinado ponto do próximo set então o fio de uma câmera não pode estar passando pelo meio porque vai enroscar no pé dele. Em outro momento eu preciso estar com uma determinada câmera pronta para uma cena. Então eu não posso usar ela na cena anterior e já tenho que deixá-la preparada antes. Enquanto Henrique segura uma cena eu saio e vou preparar a câmera da próxima cena, mas preciso que abra um monitor para mim para eu focar a câmera antes. A gente tinha todo um *backstage* muito complexo e interessante só dessas movimentações de câmera. Era um espetáculo a parte. Eu queria filmar a gente fazendo porque era tão legal, tão coreográfico, tão entrosado.

Figura 4 - O ator Fabrício Licursi em cena no espetáculo *Ateliê de Acidentes Geográficos*



Fonte: Foto de Henrique Andrade



Mas ao mesmo tempo, o que estava sendo captado era diferente a cada dia. O Aldrey ficava responsável pelas questões do som e cuidava do *streaming*, operando o OBS e cuidando da transmissão no *Youtube*, caso desse qualquer problema. Só que a gente trabalhava muito com mixagem de imagens. Eu ficava o tempo todo no monitor – e a gente não podia falar, pois haviam muitos microfones no espaço – fazendo vários gestos de indicações de cortes, fusões, números de câmeras, etc. E meio que a gente dançava junto com o espetáculo. Porque pode ser que em todas as sessões nós tenhamos feito uso das mesmas câmeras em uma determinada cena, mas a opacidade de uma em um dia está diferente de outro, em uma sobreposição uma imagem está mais em destaque. Nós usávamos a mesma estrutura, mas a cada dia nós íamos sentindo e operando de uma forma diferente. Às vezes o Aldrey fingia que eu nem estava ali e operava da forma dele, porque ele estava achando algo interessante. Eu indicando para cortar e ele falando ‘não, não, vou deixar mais um pouco’. É uma coisa que para mim é muito gostosa de fazer junto. A técnica é fascinante, esse funcionamento, essa engrenagem é muito legal.

Teve um dia no ensaio do *Peça*, que citei antes, que a Janaina Leite falou uma coisa que eu gostei muito, sobre o que estamos fazendo neste momento, que é a ideia do cinema ao vivo. A gente não está fazendo teatro online, mas também não é um filme, é uma forma de filmagem ao vivo. Quase como uma mostra do processo do que seria fazer um filme, as experimentações. Eu gosto muito de falar que estamos fazendo cinema ao vivo.

A gente falou anteriormente sobre algumas questões mais técnicas desse iluminar para a câmera. Mudando um pouco o enfoque, como você, como iluminadora, olha para a questão dessa linguagem das telas?

Você sabe que eu faço edição até nas aulas da SP Escola de Teatro, né? Eu marco quem está falando para deixar a pessoa sozinha na tela, depois eu deixo duas pessoas conversando, depois eu abro todo mundo. Porque é muito chato isso aqui, essa tela estática. Se você não jogar com as possibilidades, essa plataforma é muito chata. Porque no fim das contas eu não estou conversando com você, né? Eu tô olhando para um computador e você por acaso está na sua casa olhando também para um computador e a tecnologia faz com que pareça que estamos olhando um para o outro. Eu estou o dia inteiro olhando para um computador hoje. Se for parar para pensar nisso, é enlouquecedor. Então você tem que brincar né? Para dar algum fresco



para o olhar, para o olhar do público, provocá-lo.

Agora, isso que eu falei lá no começo, desse momento em que estamos onde as pessoas estão produzindo espetáculos pensados para caixa cênica, filmando para ter o registro audiovisual e depois já ter um espetáculo presencial pronto. Cria situações diferentes. Eu, por exemplo, criei o cenário de dois espetáculos sem ver um ensaio. Me mandaram o texto, eu perguntei onde ia filmar. Um deles a filmagem era no espaço dos Parlapatões, que é um espaço onde o público tem uma visão mais de cima para baixo. Então eu pensei o cenário a partir do texto e da arquitetura do teatro. O que vai ser visto pela câmera? E nesse caso específico deu muito certo.

O produto prioritário no momento é essa gravação. Porque é ela que vai fazer com que depois as pessoas vejam e queiram comprar o espetáculo quando ele puder ter público, etc. Mas o que acontece é que coisas que são criadas para agora, no virtual, acabam virando premissas para depois no presencial. Esse cenário que eu fiz que foi gravado no Parlapatões eu já falei para eles, eu disse: 'Olha, vocês vão ter que invariavelmente ter palco mais baixo que plateia, sempre'. Porque o cenário só funciona nessa relação. Isso vai dando uma invertida na lógica de criação.

Sim, a pandemia e o remoto alteram quais são as demandas criativas do trabalho.

A questão da iluminação também. Você faz uma luz que estreia em palco online... Eu não consigo depois de criar a luz para o remoto— eu acho, pois não passei por isso ainda — esquecer aquilo e desenhar outra luz para o público presencial. Vai ser a partir daquilo que eu criei antes. Até como um registro histórico de um espetáculo que foi criado durante a pandemia e que tinha aquelas questões daquele momento.

Uma última questão Marisa, que você até já falou um pouco, mas que queria perguntar mesmo assim. O que você acha que fica, ou que vai ficar em um mundo pós-pandemia, sem restrições de distanciamento? Como você vê esse período que estamos vivendo e o que dele você projeta para o futuro?

Engraçado que hoje à tarde eu estava tendo exatamente essa conversa com uma pessoa que é um ator e diretor de uma companhia. Ele estava me dizendo o quão desesperado ele está



para voltar ao teatro presencial. Eu falei para ele como era engraçado que eu não tenho essa relação, essa angústia, essa saudade. Porque eu acho que de alguma maneira a minha área de atuação ela é uma área solitária, eu estou sempre no *backstage* e eu não tenho uma relação direta com o público. Então eu posso tranquilamente chegar no teatro, me relacionar com as pessoas, com o elenco, subir para cabine, fazer meu trabalho e ir embora. Eu não tenho essa relação direta com o público a ponto do meu trabalho só ter uma relação de plenitude com ele, se eu sentir que o público está ali conectado comigo. É diferente, são trabalhos de naturezas diferentes. Então eu não sinto falta do público. Nesse sentido, lógico. Eu sinto falta de estar com as pessoas.

E eu acho, de uma maneira geral, que esse cinema ao vivo ou teatro virtual veio para ficar como linguagem e eu espero que ele fique. Porque eu gosto bastante, eu gosto muito. Eu não me sinto menos artista ou com menos campo de criação por estar fazendo esse tipo de trabalho. Eu confesso até que foi um grande refresco na minha carreira. Porque chegou uma hora que eu acho que eu estava entrando em uma rotina. Você é chamado para fazer um espetáculo, você cria, estreia, é chamado para outro e assim sucessivamente. Eu estava um pouco desgastada com essa relação repetitiva e com a falta de tempo dessa rotina de trabalho. Eu senti na pandemia, por incrível que pareça, um espaço de experimentação mais dilatado. Porque a gente não sabia nunca quando ia conseguir estreiar mesmo. Então tinha tempo para experimentar. Por exemplo, testar um áudio no *Zoom* que não deu certo, então vamos fazer de novo? Vamos colocar uma placa de áudio? Experimentar, experimentar, experimentar. Eu há muito tempo não tinha tanta oportunidade para aprender e experimentar tanta coisa. E eu acho que eu sempre fui meio borrada. Eu da dança migrei para a luz, quando eu vi já estava fazendo cenário sem também ter desenhado isso para mim e agora estar nesse lugar dessa direção de arte. É um lugar natural para mim. Eu não penso 'não vejo a hora de isso acabar para eu voltar para o teatro'. Na verdade quero fazer tudo. Não que eu só queira fazer isso, mas eu quero poder estar também nesse lugar virtual, criando. Eu acho que tem um público. Muita gente tem tido um desgaste com esse formato. Eu mesma não tenho assistido mais tantas coisas. No começo eu estava assistindo mais. Mas tem um público. Eu acho que veio para ficar, não para substituir. Veio para abrir um novo campo que vai gerando intersecções do teatro com a música, com o audiovisual.



Essa imagem do borrado, que você trouxe, se aplica a isso também né?

Sim. E tem esse lugar do artista que é da inquietude. Que eu vou fazer? Que eu preciso fazer? Que eu quero fazer? De a gente ter descoberto esse lugar de escoamento de ideias nesse momento foi muito importante. Mas ainda tem muita coisa para descobrir.

Recebido em: 07/10/2021
Aprovado em: 21/10/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br