

Em **Západ**, desde seu início, buscou-se a construção de um espaço cênico. Cenografia e iluminação, embora autônomas na criação, caminharam sempre juntas. Nesta **Brochura** destacaremos o percurso de criação dessas áreas separadamente, mas sem perder de foco a noção de que estavam em diálogo permanente. Segundo Márcio Medina, cenógrafo e figurinista do projeto, “A parceria que temos na **Balagan** estabelece um nível de criação que muitas vezes parte do espaço. Isso pressupõe um diálogo muito forte entre a encenação, a dramaturgia, a iluminação, a cenografia...”.

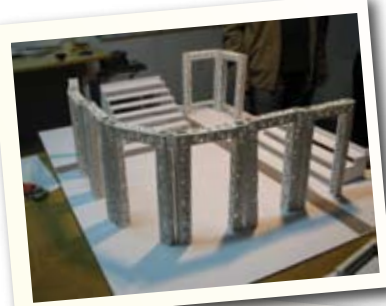
A primeira etapa da criação consistiu em encontros coletivos, dos quais participaram todos os envolvidos no projeto. Neste contexto foi delineada, através de estudos e palestras, a abordagem que **Západ** teria acerca de seu tema central, a clausura do poder. Paralelamente a esses encontros, as equipes de cenografia e iluminação realizavam reuniões em que foram definidos os conceitos básicos que estariam presentes no espaço cênico.

A equipe de cenografia e figurinos é liderada por Márcio Medina. Carol Badra é sua assistente para figurinos e Vinícius Simões seu assistente de cenografia. O ator Daniel Ribeiro também participou das reuniões. Segundo Medina, a sede da **Cia** foi fundamental para o entrosamento da equipe: “A casa não é um endereço, a casa é um local de encontro, que aprofundou a forma de trabalhar. A casa é um território que permitiu o desenvolvimento de algo mais profundo neste projeto. A convivência com as outras equipes é muito maior, a casa funciona como um abrigo da criação, é muito especial”.

Dois fontes principais estiveram presentes nessas primeiras reuniões: o livro *A Dimensão Oculta*¹, de Edward T. Hall, e imagens dos espaços natural e cultural da Rússia e da Inglaterra – através da arquitetura, fotografia, pintura, etc. A partir delas chegou-se ao conceito básico do cenário: ele deveria proporcionar várias configurações espaciais, dando conta das diferenças culturais entre os dois universos abordados e das distinções internas do próprio espetáculo (I, II e III Movimentos). O espaço cênico sofreu quatro grandes transformações até chegar em sua configuração final.

A primeira maquete levou o conceito da versatilidade ao extremo. Propunha uma estrutura capaz de conter os três espetáculos da **Cia**: **Sacro-maquia**, **Tauromaquia** e **Západ**. Seria formada por 8 estruturas metálicas móveis de 5m x 2m. Duas arquibancadas, também móveis, completariam o espaço. A grande mobilidade desta proposta proporcionaria a inserção total do público no espaço cênico, inclusive possibilitando a divisão entre homens e mulheres (inserção conceitual e espacial do público). Completando este espaço, haveria um chão que se dividiria em dois e, como num mapa, a água separaria os dois mundos.

Muitas questões foram geradas por esta primeira proposta. Primeiramente, concluiu-se que não era mais necessário que a estrutura abarcasse **Tauromaquia** e **Sacro-maquia**, por conta do alto custo que isso geraria. Optou-se pela configuração italiana do espaço cênico, pela maior possibilidade de circulação que ela daria a **Západ**. Concluiu-se ainda que as dimensões monumentais da estrutura colocavam o espaço em foco,



¹ O livro discute sobre o conceito da proxemia, que contempla as relações do homem com o espaço, em diversas acepções.



e não a relação do humano – público e atores – com ele. (Figuras página 1)

A segunda proposta de espaço consistia em duas torres metálicas triangulares. Cada uma de suas três faces estaria revestida por tecidos das cores dos três movimentos: branco, vermelho e preto. Foi neste projeto que surgiu a transparência, elemento que se tornou constituinte da linguagem do espetáculo como um todo. Nesta primeira configuração, revelariam-se, através dos tecidos, as arquiteturas russa e inglesa. Estruturalmente, as torres seriam mais estáveis que as primeiras estruturas. O chão que se dividia foi substituído pela possibilidade de lonas, em cores diferentes nos três movimentos. (figuras acima)

Na terceira maquete, o conceito desenvolvido foi o de muros. Dois muros modulares, um ocidental e um oriental – o que seria revelado através de transparências. Um deles seria móvel e o outro fixo, possibilitando a constituição de espaços abertos e fechados e a separação e a união dos dois mundos. Esses muros conteriam as variações de cor necessárias ao percurso do espetáculo. Dessa terceira proposta, surgiu mais um elemento que se tornou chave no espaço cênico final: o teto. Ele contribuiria para a concretização da idéia da clausura, fechando o espaço. Funcionaria ainda como difusor e rebatedor da luz, proporcionando um rico jogo de sombras. É interessante destacar o fato de que a idéia do teto surgiu das improvisações dos atores na sala de ensaio. A própria sala, enquanto espaço de trabalho criativo tem possibilidades latentes. Mais uma vez observa-se que a matéria é, em si, uma via criativa.

A quarta proposta de espaço tornou-se definitiva, com pequenos ajustes. Notou-se que os muros ainda seriam pouco práticos, de aparência pesada e difícil manipulação. Anulariam completamente a idéia da inserção do espectador no espaço cênico. A opção por um espaço octogonal, nesta quarta proposta, veio no sentido de incluir o espectador no espaço através do olhar. Optou-se também por um espaço branco, em que as variações de cor seriam dadas pela luz – mais uma vez, observa-se cada matéria compondo o todo a partir de sua especificidade.

O octógono do cenário não é fechado. Formado por quatro estruturas “orientais” e quatro “ocidentais”, que carregam uma “forma-síntese” das diferentes arquiteturas. Para o Oriente, uma torre com cúpula em forma de gota, como se vê nas igrejas ortodoxas russas. Para o Ocidente, uma torre gótica. Essas formas estão nas próprias estruturas, feitas em bambu. Duas delas ficam nuas, e as outras seis são revestidas por um papel (papel Tyvec, da Dupont) que proporciona jogo de sombras. É possível não revelar a estrutura, e o que se vê são módulos brancos. Pode-se ainda revelar essas torres como portas, vazando o revestimento de papel. Outra possibilidade é revelar a estrutura de bambu através da sombra no papel. A independência dos módulos proporciona, além das diversas configurações espaciais, o seu uso como objeto cênico.

Apesar de ainda ter grandes proporções, essa estrutura não se sobrepõe ao todo, pelo rico jogo

que ela proporciona com a cena através de movimento, transparências e sombras. Concretiza-se, neste jogo, a idéia da imensidão territorial em relação ao humano. Medina destaca que, ao observar o espaço em sua última configuração, percebe uma união dos espaços dos espetáculos anteriores da Cia: “O espaço é arquitetural como era em **Sacromaquia** e tem a textura de **Tauromaquia**, pelo uso dos materiais”.

Materiais e construção

Antes de se chegar à escolha definitiva dos materiais, foram consideradas algumas possibilidades. A primeira opção de papel foi o papel arroz, que se mostrou inadequado por ter um custo alto, ser difícil de encontrar em grande quantidade e sua largura máxima ser de 1 metro, o que exigiria emendas. Considerou-se também a entretela de roupa, que tem várias gramaturas, proporcionando transparências, mas tem largura máxima de 90cm, permanecendo o problema das emendas. O papel Tyvec tem 1,4m de largura, mas não tem transparência. Porém, o efeito de sombra é de alta qualidade, assim como o som produzido pela sua manipulação.

Para a construção da estrutura, buscava-se leveza e resistência. O alumínio, primeiro material considerado, não comporia esteticamente com o conceito desenvolvido em todo o projeto. A madeira foi logo descartada pela dificuldade de envergá-la (o que seria necessário para a construção das formas do cenário). O bambu surgiu como uma surpresa. Pesquisando-se este material descobriu-se que ele é utilizado em grandes construções, e que existem estudos aprofundados sobre sua resistência e maleabilidade. O resultado estético proporcionado pelo uso deste material mostrou-se o mais interessante de todos, por ter um aspecto artesanal e remeter diretamente à cultura oriental.

Após a escolha dos materiais, trabalhou-se no sentido de otimizar a sua manipulação. A equipe de cenotecnia, formada por Walter Mendes, Antônio Rinaldo, Anderson Piva, José Ticianeli e Éver Assis contou com a ajuda de Nelson Elias Moreira, especialista em bambu, para a construção do cenário.

Segundo Seu Antônio e Seu Anderson, que trabalham juntos há 15 anos (construíram para a Cia os cenários de **Sacromaquia** e **A Besta na Lua**), cada cenografia exige um aprendizado distinto. A manipulação do bambu foi a grande questão do cenário de **Západ**. Segundo eles, o bambu não tem direção nem alinhamento, além de seu diâmetro ser muito variável, inclusive numa mesma peça. O maior problema esteve na necessidade de curvar o bambu. A primeira tentativa foi fazer as curvas em gomos, unidos por cola araldite. Mas o bambu não aceita a cola. O uso do calor também não teve sucesso. Nelson Elias Moreira trouxe a técnica do uso da areia no interior do bambu: quebram-se os nós internos, deixando a peça oca; preenche-se então com areia; entorta-se a peça usando o calor do maçarico. As emendas em geral foram feitas com parafusos, encobertos posteriormente por cipó.

O teto também apresentou desafios na sua construção. É uma peça muito grande, de 8m x 8m. Para o revestimento de papel não enrugarem, foi necessário cortar o material em gomos triangulares, cuja medida não pôde ser calculada com precisão. As medidas e o corte tiveram que ser feitos diretamente no tamanho natural. Sua maquinaria também é complexa, pois o teto tem um orifício no centro que é, na maior parte do tempo, tampado por uma coroa. Em um determinado momento, a coroa deve descer e uma luz deve vazar.

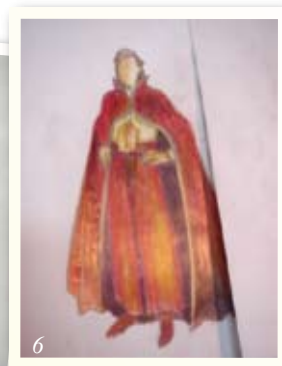
O revestimento de todo o cenário, o papel Tyvec, foi conhecido no decorrer de sua manipulação. Percebeu-se que ele dilata muito com o calor da iluminação – para não formar bolhas, optou-se por usá-lo amassado. A cola, usada nas emendas, aparece amarela com a luz; optou-se então pelo uso de costuras.

A indumentária, em, é também elemento componente do espaço cênico. Márcio Medina é o criador dos figurinos e Carol Badra sua assistente. Buscou-se na concepção dos figurinos a mesma síntese que se alcançou no cenário, estabelecendo-se uma relação estética direta entre eles. Segundo Carol, o processo de criação dos figurinos em **Západ** foi diferenciado principalmente em relação ao tempo: “Podemos descartar idéias, ter desprendimento da primeira idéia. A observação do trabalho dos atores, a criação conjunta, leva tempo”.

As figuras de Ivan e Elizabeth (Fig. 1 e 2), no seu contexto histórico, trazem a possibilidade de uma indumentária muito rica e peculiar. O desafio da criação dos figurinos foi assimilar essas referências históricas, não as abordando de maneira fiel, mas buscando nelas os elementos interessantes à construção da linguagem do espetáculo. Filmes como Ivan, o Terrível, de S. M. Eisenstein (Fig. 3) e Elizabeth I, de Tom Hooper, foram fontes de referências históricas. Do filme Elizabeth I foram tirados as cores dos cabelos, referências de penteados, a composição do rosto. A barba e o cabelo comprido de Ivan também surgiram do filme, além das referências pictóricas. A concepção final dos cabelos e da maquiagem foi feita por Helaine Garcia, do salão Bardot, também inspirada nas referências pictóricas, e orientada por Márcio Medina e Carol Badra.

Algumas primeiras idéias foram descartadas por conta da busca de um figurino tão sintético quanto o cenário. Imaginava-se, por exemplo, uma saia toda bordada para Elizabeth, à qual seriam costurados elementos simbólicos de seu universo: bonecos, flores, cruzes, etc. Também foram concebidas mangas longuíssimas, metaforizando a capacidade de alcançar o mundo sem sair do lugar. Mas esses elementos foram abandonados em favor de uma concepção sintética, podendo ser reagregados conforme as necessidades da cena.

O elemento escolhido como síntese do figurino dos monarcas foi o manto, forte símbolo da nobreza (Fig 4, 5 e 6). O traço da abertura frontal dos mantos, tanto de Ivan quanto de Elizabeth, é referência direta ao desenho das portas do cenário. O manto de Elizabeth vem de uma referência trazida por Márcio Medina da Quadrienal de Cenografia de Praga de 2003. O manto de Ivan surgiu primeiramente como capa e, quando se decidiu sobre a abertura das mangas, a primeira proposta foi de uma manga estreita, fiel às referências pictóricas que se tem da indumentária da época. Com a construção dos pilotos desses mantos alguns detalhes foram modificados: a abertura do manto de Elizabeth passou das costas para o peito, pela necessidade de vesti-lo e desvesti-lo em cena; optou-se por uma manga mais larga para Ivan, porque a manga estreita dava uma referência visual direta às túnicas religiosas. Os mantos seguem a evolução cromática do espetáculo (branco, vermelho, escuro). Por baixo dele, o figurino compõe com o percurso de



cada personagem a cada Movimento. Elizabeth do primeiro Movimento, por exemplo, recebe o manto só quando se torna rainha. Antes disso, veste uma calça de cavaleiro, saias e uma camisa. Também muda, ao assumir o poder, de sapatos boneca para botas com traços masculinos, o que permanece no II e III Movimentos. Os Ivans, nas três partes, vestem saias por cima da calça, referência direta à indumentária da Europa Oriental da época. Já a camisa tem um traço contemporâneo inspirado num corte italiano. Estas mudanças dos detalhes das bases compõem com a mudança cromática dos figurinos. No I Movimento, o branco predomina, mas já se aponta o vermelho (nos forros dos casacos, por exemplo). No II Movimento, a predominância dos tons de vermelho dialoga com alguns detalhes pretos.

Enquanto Ivan e Elizabeth envelhecem, o Bufão percorre o caminho inverso. O mesmo se dá com as cores dos figurinos e a sua organização. O que os Bufões têm em comum é um macacão base, feito de malha e abotoado na frente até o pescoço. Ele clareia do I até o III Movimento, diferenciando-se pelos elementos que se sobrepõem a ele. O Bufão do I Movimento é o mais escuro de todos, e seu figurino foi diretamente inspirado nos quadros da pintora mexicana Remedios Varo¹. Os traços fortemente surrealistas da pintora foram redimensionados para a consecução do figurino. O elemento que o diferencia é um manto de andarilho, gasto, com um forro mais pobre. O Bufão do II Movimento tem dois mantos, um para o espetáculo e outro para o espetáculo dentro do espetáculo, um manto de mestre de cerimônias – como propõe a dramaturgia. Os Bufões do III Movimento trazem referência direta do traje de coroinha de Igreja, surgido nas improvisações dos atores como um vestido sobreposto à calça – na concepção final, o vestido se sobrepõe ao macacão-base.

O figurino do Anjo preza pela simplicidade e permanência. É o mesmo nos três Movimentos: uma camisa branca sem gola e uma calça reta branca feitas do mesmo material do cenário (papel Tyvec, da Dupont). O elemento-síntese é uma asa estilizada feita em papel, referência direta ao Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci. Ela fica fechada a maior parte do tempo, dobrada rente à perna da calça. Nos momentos escolhidos, seguindo a proporcionalidade destacada no desenho de da Vinci, o ator as abre levantando os braços pela lateral do corpo. Forma-se um círculo de papel que não é uma asa literalmente, mas faz referência a ela.

Materiais

Quanto à escolha dos materiais, a equipe de figurinos contou com a ajuda privilegiada de Tati Couto, da empresa Santa Constanza, que trabalha com o desenvolvimento de novas tecnologias têxteis. A equipe da Cia Balagan aos poucos assimilou as técnicas industriais trazidas por Couto, redimensionando-as para as suas necessidades específicas. A manipulação dos tecidos para a construção de figurinos contempla muito mais o detalhe do que a grande quantidade. Além do acesso a todo este conhecimento específico, Tati Couto trouxe à Cia a possibilidade de trabalhar com tecidos nobres (necessários aos mantos dos monarcas, por exemplo), por conta do apoio concedido na sua compra.

Muitos dos tecidos foram trabalhados pela equipe de maneira artesanal para se chegar à cor e à textura desejada. O manto do Ivan do I Movimento, por exemplo, teve de ser clareado. Realizaram-se muitos testes de tinta nos tecidos, diluição das tintas, se a tinta sai ou não com a lavagem, se é necessária uma lavagem preliminar ao tingimento. O manto da Elizabeths, por exemplo, só pode ser lavado a seco.

A execução dos figurinos é diferente da costura voltada para o uso cotidiano. Principalmente no que se relaciona às possibilidades de movimento dadas pelo figurino e à sua resistência. O

¹ Remedios Varo – *Catalogo Razonado*. Ediciones Era. Mexico, D.F., 1994.

caimento, por conta dessas necessidades, não pode ser de alta costura, embora isso seja apontado. Segundo Carol Badra, muito do que se vê no resultado final é mérito da costureira, de sua sensibilidade e conhecimento profundo do material manipulado.

O figurino do Anjo, feito em papel, foi costurado em máquina de costura normal, diferenciando-se apenas pelo seu caimento. O papel utilizado, Tyvec, mostrou-se mais resistente do que muitos tecidos. Pode ser lavado normalmente, sendo o amassado a única alteração notada até agora no material (este próprio amassado se mostrou interessante à cena, assim como o barulho produzido pela manipulação do papel).

A equipe de iluminação e iluminotecnia é liderada por Lúcia Chediek. Suas assistentes são Cristina Souto e Karla Meneghetti. Segundo Lúcia, “Um grande criador deve ter fantasia e conhecimento técnico. Fantasia é poder se dar liberdade de pensamento, divagar na criação. A gente explode e depois tem que saber como executar. Tem que ter o conhecimento técnico”.

Lúcia Chediek compreende-se co-autora de Západ. Identifica-se com o trabalho pela oportunidade de criar por uma outra via que não as referências diretas do texto ou a concepção prévia do diretor. “Eu gosto dos contadores de histórias. A partir daí, eu fantasio. Claro que seguindo sempre um roteiro, uma idéia que irá desabrochar para vários campos. A história contada é a primeira provocação. O processo criativo de cada um é como cada um escuta e ouve: são visões diferentes sobre um mesmo conteúdo. Eu procuro compreender o todo e depois vou a fundo de um jeito visceral mesmo”.

No caso de Západ, a iluminadora sentiu-se instigada, primeiramente, pelo desconhecimento da história do Oriente. Como ir a campo é parte fundamental de seu processo, é o momento em que ela colhe os embriões para a criação, sentiu necessidade de ir de fato para a Rússia. Na viagem realizada no início do ano de 2006, com a diretora e uma das atrizes do projeto, seu olhar foi

todo direcionado para o recolhimento de material: “Eu tenho que estar lá para ver como é que é a luz do lugar. O meu olhar ficou tão fixado que eu percebi o quanto não tem sombra. E isso está também na ilustração pictórica. Outra coisa que eu descobri foi que os russos conseguem definir diversos tons de branco”. Dessa observação da luz natural surgiu a percepção da construção diferenciada da luz artificial: a luz nunca é direcionada, mas sim rebatida, ofuscada. A distribuição de luz é homogênea, não focada – na arquitetura, nas fachadas, nos museus. O próprio clima contribui para isso, pois o gelo torna-se um difusor da luz (Fig 1, 2, 3 e 4).

Observar o diferente redimensionou o olhar sobre o próprio Ocidente. Percebeu-se que o trabalho com foco, luz e sombra é fruto de todo um contexto cultural. Em Londres o frio também é um elemento presente, mas o “fog” dificulta o olhar (Fig 5) – na Rússia, a luz difusa proporciona um vasto horizonte; na Inglaterra, não se consegue ver o que está próximo. Segundo a iluminadora, isso reflete diretamente nos padrões comportamentais. “A ida para a Rússia me deu um vasto material, a percepção da diferença do que é uma luz fria no Ocidente e uma luz fria no Oriente”.

A palestra de Norval Baitello foi uma outra forte referência. Sua definição de “imagens janela”, imagens que não se esgotam em si, proporcionando um diálogo com a subjetividade do observador, levou ao estudo dos Jardins Chineses¹. São imensos espaços de meditação, cuja entrada é pelo rabo e a saída pela cabeça do Dragão Chinês. Nele existem várias janelas: de cada ângulo há uma qualidade de contemplação, dependendo da posição e do tempo que se observa. Outra questão levantada por Baitello que se tornou referência à criação da luz em Západ foi a compreensão do Ocidente como lugar da queda do sol e Oriente como lugar do sol nascente, como metáfora dos valores de cada uma dessas culturas.

Todas essas referências entraram em movimento ao confrontar-se com o trabalho dos atores, da direção e da dramaturgia na sala de ensaio. Segundo Lúcia Chediek, idéias múltiplas vão se equacionando; algumas coisas se fixam, outras passam. “Eu tenho essa abordagem visual, penso sempre a luz. Mas também me coloco no lugar do ator. Penso em como seria, recebendo essa luz, deixar o ator confortável. Eu contraceno com os atores e tento dar leitura ao todo. Me jogo no



¹ Ancient Chinese Architecture – Private Gardens, Cheng Liyao. Springer Editions

palco”. A luz torna-se, assim, uma voz narrativa. Chediek observa ainda que, ao perseguirem um mesmo objetivo, os criadores em suas áreas específicas muitas vezes entram em sintonia sem uma comunicação direta. Diz que muitas vezes, o que estava sendo elaborado pela técnica aparecia espontaneamente nas improvisações dos atores, propondo um diálogo poético.

Os projetos

As primeiras propostas de luz foram criadas no papel sem o conhecimento do espaço. O primeiro projeto foi feito para se ter uma matéria a trabalhar, algo concreto que pudesse ser observado pela direção e toda a equipe de arte. A partir dele, consideraram-se o local e os custos de produção, constituindo também uma base para a compreensão da parceria com a criação da cenografia.

A luz fluorescente era elemento presente nesta primeira proposta, por ser a que mais se aproxima da luz difusa. Mas, dadas as dimensões do espaço cênico, percebeu-se que seria uma luz desconfortável para o público e para os atores. Partiu-se então para uma luz convencional, buscando-se a construção da luz difusa observada na Rússia de uma outra forma. Compreendeu-se também que os outros signos do espetáculo estariam em convergência para a construção desse ambiente. Optou-se pelo material convencional e pelo trabalho com as variedades de cor. Para o Ocidente, luz amarela e direcionada; para o Oriente, luz branca e difusa.

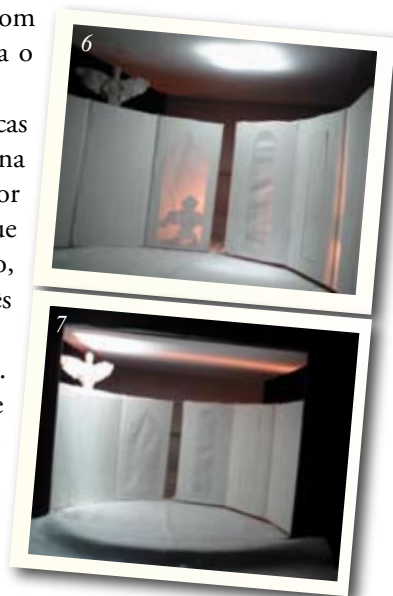
Um dado fundamental a ser considerado na busca de soluções técnicas para a iluminação é a ausência de luz a pino, pois o cenário é fechado na parte superior, tem um teto. O próprio teto funciona como rebatedor (Fig 6 e 7). Com o desenvolvimento dos projetos de luz, percebeu-se que um único orifício no centro do teto proporcionaria uma fonte luz a pino, que funcionaria como síntese e eixo do desenvolvimento da luz nos três Movimentos do espetáculo.

A partir dessas premissas básicas foi feita a decupagem das cenas. Principalmente em relação à divisão espacial dos territórios de Ivan e Elizabeth, como a luz compõe essa distinção. O “story board” é a principal ferramenta utilizada por Lúcia Chediek neste momento do trabalho, pois organiza a multiplicidade das idéias. A partir do esclarecimento das necessidades específicas de cada cena do espetáculo, compreende-se quais serão suas necessidades técnicas.

Západ é um espetáculo delicado por serem três peças dentro de uma. A montagem da luz dos três momentos é feita em conjunto, mas são três espetáculos como concepção e necessidades técnicas. As variações de luz em cada cena estão dentro da unidade conceitual de cada Movimento que, por sua vez, compõem o todo de Západ. Este encadeamento está diretamente relacionado ao tempo cronológico, ao percurso do sol – por isso a importância da fonte de luz a pino no centro do espaço cênico. O Primeiro Movimento, a Juventude, começa com a aurora e vai até o sol a pino; o Segundo Movimento, Idade Adulta, começa com o sol a pino e vai até o crepúsculo; o Terceiro Movimento, a Maturidade, vai do crepúsculo à noite.

Além da luz materializar os diferentes ambientes e tempos de cada Movimento, deve acompanhar o movimento dos atores e dialogar com a cenografia. Sombras, transparências e sombra chinesa são efeitos presentes no espetáculo, fruto do diálogo estabelecido entre a composição dos atores, cenografia e iluminação.

A complexidade da movimentação dos atores somada à escassez de material e de espaço gera



uma série de dificuldades que acabam por ser, em si mesmas, geradoras de novas propostas de luz.

Materiais

Da definição do percurso da luz no espetáculo surge a necessidade da composição e pesquisa material para a execução dos efeitos necessários a cada cena. Por exemplo, a primeira cena do primeiro movimento requer uma luz que dê visibilidade a Ivan e Elizabeth por detrás do cenário. Mas não é interessante que se revele a estrutura neste momento. Então, foram desenvolvidos gobos que, acoplados ao elipsoidal, recortam justamente as portas desenhadas no cenário, proporcionando a visão através dela.

Outro exemplo de efeito a ser trabalhado é a luz que o Anjo traz, diferente para cada monarca. Para Elizabeth, uma lâmpada spot espelhada, amarela, que proporciona uma luz focal. Para Ivan, uma luz fria, branca, difusa.

Até o momento da edição desta Brochura, os materiais de iluminação ainda não estavam detalhadamente definidos. Essas informações serão atualizadas posteriormente.

Os adereços tiveram um percurso distinto do que foi tratado até agora nesta Brochura. Sidnei Caria, responsável por sua confecção, esclarece o fato de que a criação foi conjunta com Márcio Medina. Os objetos surgiram da necessidade da própria cena, das improvisações dos atores. Os adereços foram concebidos pelo figurinista.

Optou-se pelo uso do papel como material base. Como toda matéria, só um especialista na sua manipulação conhece suas potencialidades e limitações, tornando-se automaticamente criador, extrapolando sua função de executor. Por isso, mesmo não sendo propositora original dos conceitos dos adereços, a equipe que os confeccionou teve participação criativa em Západ. A equipe foi liderada por Sidnei Caria e composta por Silas Caria, Lucas Luciano e Tetê Ribeiro.

Segundo Sidnei, modelagem é sempre modelagem, mas cada material carrega suas particularidades. “Para fazer objetos, bonecos, adereços, precisa gostar e conhecer os materiais, um pouquinho de química. Tem materiais que não aceitam determinadas colas, determinadas tintas... tudo isso você vai descobrindo com o tempo. Eu já derreti muita coisa... Um trabalho como este aqui proporciona descobrir mais, é uma pesquisa”.

O conceito final do cenário, em branco, foi decisivo na escolha do material a ser utilizado nos adereços. O papel vegetal proporciona texturas, translucidez, rigidez ou maleabilidade. O contraste foi dado pelo uso do papel kraft, mais escuro, e pelo tratamento com betume.

Através de uma longa conversa com Maria Thaís e Márcio Medina, e da participação em alguns ensaios, houve aproximação do universo visual do espetáculo. Imagens de rainhas, de senhoras eslavas, coroas eslavas e européias e do já citado livro de Remédios Varo, foram colocadas nas paredes de seu ateliê “para ficar me entorpecendo”, segundo Sidnei.

Os primeiros objetos confeccionados foram as noivas de papel do I Movimento (Fig 1). O papel vegetal proporcionou texturas interessantes, rendadas e enrugadas, dando diversas possibilidades de tecidos. As sobreposições em camadas e o uso da cola proporcionaram maior resistência ao material. Depois de concebidas as texturas e os desenhos das noivas, foram estudadas as medidas e a fixação das peças de roupa, até que se chegou ao seguinte formato: para dar firmeza às saias, as rendas de papel vegetal foram colocadas sobre uma entretela, na qual se costurou o velcro, que prende as duas partes da peça. Pela cena, havia necessidade de suporte com rodinhas. Foram encontrados três manequins apenas com o busto, que foram adaptados para tal fim. Tão importante quanto a confecção das peças, é sua conservação. “O papel não pode ser dobrado, forma um vinco que não sai mais”. Sidnei criou então tubos em que as peças das roupas das noivas são guardadas enroladas.

Ainda para o I Movimento, foram confeccionadas duas luminárias, uma para Ivan e uma para Elizabeth. Seguindo os conceitos elaborados pela equipe de iluminação, para ele se utiliza luz difusa e, para ela, luz focal. Essas luminárias também foram confeccionadas em papel kraft, vegetal e papelão, e escurcidas com betume. Além da concepção das formas, neste caso houve uma preocupação com a articulação dos fios e com o calor da luz. A luminária de Elizabeth foi confeccionada na forma de um globo terrestre, segundo inúmeras referências pictóricas da rainha. Para Ivan, foi concebido um objeto cilíndrico, inspirado nas luminárias do metrô de Moscou.

As coroas do espetáculo do II Movimento também foram feitas em papel. Como conceito, não deviam ser realistas, mas acentuar os traços mais marcantes de cada um dos monarcas. As bases, confeccionadas em papelão e empapeladas em kraft, foram inspirada nas coroas eslavas



e européias. Mas os detalhes de cada uma delas foram criados buscando uma simbologia. Na coroa de Ivan, a agressividade foi simbolizada por formas pontiagudas, materializadas por flores secas e bonequinhos de plástico pintados de branco. Na de Elizabeth, a forma clássica da coroa européia serve de base a adornos feitos em macarrão e a um barquinho de papel colocado no topo. Desta maneira, as referências históricas se somam ao universo trabalhado simbolicamente no espetáculo.

Para o III Movimento, foi confeccionado um globo com uma cabeça de boneca dentro, representando a cabeça de Mary Stuart. O globo foi confeccionado sobre uma bola de isopor, tornada mais resistente com o empapelamento e revestido com o mapa mundi. Também para o III Movimento, foi confeccionado um teatro de sombras nos moldes orientais, que proporciona também projeções coloridas, através do uso de gelatinas de luz nos bonecos. A base material é o papel couro, mais maleável. A manipulação é feita por varetas, que distanciam o manipulador do objeto, para que as mãos não apareçam em cena. Uma vareta sustenta e outras fazem os movimentos: Ivan mexe os braços e o Anjo mexe as asas. Quanto ao tamanho, o objeto pode ser pequeno desde que haja uma certa distância atrás do cenário, para que se trabalhe com a luz: quanto mais próxima do refletor, maior a figura fica.

Até o momento da edição desta Brochura, não se havia concluído o trabalho com as imagens a serem projetadas no III Movimento. Sua captação, criação e edição são de Heloísa Passos, com assistência de Karla Meneghetti. O presente texto será em breve atualizado e conterà tais informações.

Toda a efervescência criativa aqui descrita só foi possível pela possibilidade de convivência concreta entre os criadores e as diferentes matérias de criação num mesmo lugar. Pela primeira vez na sua trajetória, a Cia Teatro Balagan teve um espaço próprio de trabalho, o que deu materialidade a um pensamento que está no cerne de sua identidade: a compreensão do fazer teatral como essencialmente coletivo.

A sede da Cia, ocupada em abril de 2006, situa-se na Alameda Olga, número 444, no Bairro da Barra Funda na cidade de São Paulo. É uma casa antiga, um território que, como nos espetáculos, ganhou dimensão metafórica. Há uma sala de produção, um acervo, uma pequena oficina, uma sala de ensaios. Elenco, direção, produção, dramaturgos, equipes de cenografia, iluminação e produção, além de profissionais convidados, tiveram uma rica convivência, preservando-se as especificidades de cada área: foi materializada, no cotidiano de trabalho, a multiplicidade buscada na cena.

A ocupação de uma sede é fato significativo no percurso de um grupo de teatro permanente. Para a **Cia Teatro Balagan** foi um momento de estabelecer novos pilares de organização interna e externa. Por não configurar um grupo fechado, e sim um núcleo de criação aberto, em que os parceiros vêm e vão, a **Cia** teve que encontrar uma maneira particular de organizar sua sede.

O espaço de trabalho foi, na maioria do tempo, ocupado pelo projeto **Západ**. Mas também esteve a serviço de outros trabalhos da **Cia** ou de parceiros. **Tauromaquia**, espetáculo do repertório da **Cia Teatro Balagan**, utilizou a sede para seus ensaios, quando eles se tornaram necessários. Grupos ligados aos integrantes da **Cia** também utilizaram, esporadicamente, o espaço de trabalho, colaborando com a organização da casa (com a limpeza, por exemplo).

A administração das contas da sede esteve a cargo da produtora executiva da **Cia**, Luciana Gabriel. A manutenção dos espaços foi dividida segundo a sua utilização, cada equipe sendo responsável pela limpeza do espaço que ocupa. Esporadicamente foi feita uma limpeza coletiva.

Cada espaço encontrou, no cotidiano de trabalho, a medida entre as regras pré-estabelecidas e a dinâmica da realidade vivenciada, agregando características de seus ocupantes. Assim como a **Cia** valoriza a autonomia dos criadores, não é possível exigir que os espaços em que se manipulam as diferentes matérias da criação sigam regras uniformes. Manteve-se, por exemplo, a regra de que na sala de ensaios não se entra de sapatos ou com o material do cotidiano (bolsa, telefone celular, etc.). Mas a idéia de que todos participariam da manutenção da casa não se concretizou, formando-se uma equipe para a limpeza. Cada um dos envolvidos no projeto contribuiu, à sua maneira, para a conservação da casa, com o trabalho ou a contribuição com a caixinha mensal – não se fazendo uma diferenciação valorativa sobre a escolha ou possibilidade de cada um. A casa ganhou, assim, seu ritmo de funcionamento.

A Cia Teatro Balagan compreende o pensamento da produção como criativo, uma vez que nesta esfera definem-se as prioridades e materializa-se a criação de toda a equipe.

Na trajetória da Cia, Západ é o primeiro projeto a obter recursos financeiros antes mesmo do início dos ensaios. Este foi um elemento facilitador do trabalho e, ao mesmo tempo, exigiu planejamento, rigor e participação de novos parceiros com experiência específica na área de produção e administração teatral. Sem perder de vista a busca pela correção e pela transparência interna e externa no que diz respeito ao orçamento, a Cia teve que encontrar a justa medida entre a administração de um processo criativo – não voltado ao mercado – e o momento em que este processo se configurou como espetáculo, exigindo por si mesmo alguns procedimentos de produção mais convencionais.

Na primeira etapa do trabalho Anette Lomaski foi a diretora de produção ajudando-nos a construir uma coerência entre o pensamento artístico e o planejamento orçamentário. As suas reflexões, apontadas no texto que se segue, dialogam com as preocupações e conceitos que fundamentaram a realização da produção e administração do projeto Západ

A administração do projeto, sob a responsabilidade de Norma Lyds, contou com a colaboração de Luciana Gabriel, e trabalhou no sentido de estabelecer, no dia a dia, uma dinâmica coerente com o pensamento de produção que partilhado pela Cia - brilhantemente esclarecido por Anette no texto que encerra esta Brochura.

A administração do projeto Západ esteve a cargo de Norma-Lyds, que chegou com o trabalho já em andamento. Veio substituir Anette Lomaski, que foi a produtora inicial do projeto escrito para a Lei Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo e idealizadora de seu funcionamento financeiro, juntamente com a Cia Teatro Balagan.

O trabalho da administração está ligado a situações preestabelecidas, seja por leis ou pelo produtor, coordenador. “Somos facilitadores, fios condutores para a realização propriamente artística. Seguimos normas e procedimentos. Um bom produtor, administrador, é aquele que brilha nas coxias”, diz Norma quando questionada sobre a administração como técnica criativa. Mas logo compreende-se que concretizar uma grande idéia com um pequeno orçamento exige uma aguçada criatividade, além de dedicação e disciplina no que se relaciona ao dia a dia do orçamento.

Segundo Norma, o ideal para a realização do projeto Západ seria R\$ 530.000. Para o Fomento, o orçamento foi de R\$ 395.000, que foram reduzidos em 40%, chegando a R\$237.000. Destes, 30% (R\$ 71.000) foram dedicados aos cachês. Restaram, portanto, R\$ 166.000 para a produção propriamente dita. Com esta redução do valor inicial do projeto, foi necessária uma revisão de prioridades e um cuidado cotidiano com o orçamento, com remanejamentos de rubricas, mantendo sempre os lançamentos atualizados. Segundo Norma, uma prática pouco utilizada, mas que poderia ser muito eficiente, seria a troca de informações com outros grupos fomentados, já que é comum ter o orçamento inicial reduzido.

O orçamento do projeto Západ passou por uma primeira grande reconfiguração com a redução da verba pelo Fomento e por outras mudanças pequenas, porém fundamentais, no seu decorrer. Elas podem ser observadas pela tabelas ao fim deste texto. Um fator novo ao orçamento, que se configurou como prioridade, foi o aluguel da sede. Isso reconfigurou tanto as rubricas do orçamento inicial, que previa um aluguel de espaço de trabalho de valor significativamente inferior ao aluguel da casa, como a maneira de trabalhar. Norma ressalta que a sede foi fundamental por ser um local de encontro de todos os artistas envolvidos, e que a sua dinâmica de funcionamento esteve atrelada ao âmbito artístico, ao qual a administração se adaptou. A circulação constante de todos os envolvidos no projeto no espaço da sede facilitou uma série de procedimentos burocráticos.

A Cia Teatro Balagan busca uma administração financeira afinada com o seu pensamento artístico. Segundo Norma, a prática artística coletiva que o grupo exerce é diretamente refletida na maneira como ele se organiza administrativamente: “O sentido real de um grupo cooperativado: tudo é estudado, proposto, questionado e realizado, não necessariamente nessa ordem e muito menos aceito por todos”. As questões ligadas ao orçamento (tanto do projeto Západ quanto dos futuros projetos da Cia) sempre estiveram ao alcance de todos que se interessassem. Segundo Norma, o pouco envolvimento das pessoas do grupo com as questões da produção é o que gera o posterior questionamento das rubricas e o surgimento de muitos fatores “não pensados”. “O ideal para se administrar com segurança, transparência, é que na formatação de um projeto todos os passos sejam abordados, as dificuldades, como podemos remanejar e do que podemos prescindir. Várias projeções são necessárias, análises de riscos, etc”. Porém, por mais que o pensamento administrativo não seja gerado no coletivo, ele o abarca. A remuneração dos envolvidos no projeto é um bom exemplo. Todos recebem a mesma quantia, independentemente da função exercida, o que é coerente com o pensamento que está no cerne da Cia Teatro Balagan: a criação artística é fruto de um coletivo formado por diferentes vozes, que não se distinguem valorativamente. Norma complementa, dizendo que a liberdade de trabalho no âmbito da Cia é um diferencial. “A partir de uma discussão, aprovação e distribuição de atribuições, um não fica cobrando o outro constantemente. Existe o acompanhamento, mas sem pressão”.

Um fator, externo a esta estrutura, se apresentou como fundamental no decorrer do projeto

Západ: a necessidade de um produtor executivo. No momento em que o intenso processo de pesquisa ganhou forma de espetáculo teatral, tornou-se necessária a contratação de uma pessoa de fora, afinada tanto com o perfil da Cia quanto com as necessidades práticas para a circulação do espetáculo. Cacá Toledo chegou para as etapas finais da criação, para os primeiros encontros de Západ com o público, que foram feitos através de ensaios abertos e oficinas. “O espetáculo é resultado de uma extensa pesquisa de tempo e conteúdo. A forma final é uma junção de tudo, inclusive administrativa. Mas, eu acredito ainda, a administração do orçamento não interfere diretamente na forma final. ‘As idéias têm asas: ninguém é capaz de segurar seu vô’, Youssef Chahine, cineasta egípcio”, conclui Norma.

O que nos interessa, é criar um mecanismo de produção de teatro que possibilite a investigação, a ousadia e a experimentação. Para tal temos de entender a “anormalidade” da produção teatral paulistana, ou parte dela, dentro de uma sociedade regida por princípios econômicos específicos, para assim, sem que isso seja determinante ou modelador da produção, podermos inferir e vislumbrar as possibilidades de experimentação artística que tais “anormalidades” nos possibilitam.

A palavra economia deriva do grego *oikonomía*: *oikos* - casa, moradia; e *nomos* - administração, organização, distribuição. Deriva também do latim *oconomia*: disposição, ordem, arranjo.

Existem muitas maneiras de conceber a economia como um ramo do conhecimento. Para os economistas clássicos, como Adam Smith, David Ricardo ou John Stuart Mill, a economia é o estudo do processo de produção, distribuição, circulação e consumo da riqueza. Por outro lado, para os autores ligados ao pensamento econômico neoclássico, a economia pode ser definida como a ciência das trocas ou das escolhas. Neste caso, para seguir a definição proposta por Lionel Robbins, a economia lidaria com o comportamento humano enquanto condicionado pela escassez dos recursos: a economia trata da relação entre fins e meios (escassos) disponíveis para atingi-los. Deste modo, o foco da ciência econômica consistiria em estudar os fluxos e meios da alocação de recursos para atingir determinado fim, qualquer que seja a natureza deste último. Segundo os economistas austríacos, especialmente Mises, a economia seria a ciência da ação humana proposital para a obtenção de certos fins em um mundo condicionado pela escassez.

Dito por outras palavras, a economia procura responder a três questões, as quais constituem os três problemas de qualquer organização econômica: o quê, como e para quem:

- O que produzir e em que quantidades? Quais os produtos e serviços deverão ser produzidos por forma a satisfazerem da melhor forma possível as necessidades da sociedade?
- Como devem os bens ser produzidos? Que tecnologias e métodos de produção utilizar? Que matérias primas deverão ser utilizadas para produzir determinado produto? Como maximizar a produção tendo em conta os recursos disponíveis?
- Para quem são os bens produzidos? Como repartir pelos diferentes agentes econômicos os rendimentos disponíveis? Quem deverá ganhar mais e quem deverá ganhar menos?

Da forma como as sociedades respondem as estas três questões resultam diferentes sistemas de organização econômica - nos dois extremos podemos distinguir duas formas de organização econômica alternativa:

- Economias centralizadas ou de direção central - neste tipo de economias as principais decisões quanto ao quê, ao como e ao para quem devem ser produzidos os bens são tomadas pelo governo;
- Economias de mercado - nestas economias é o próprio mercado (composto por quem oferece e por quem procura os bens) que decide a resposta às três questões que constituem os problemas de qualquer organização econômica.

Contudo, na verdade não existem atualmente sociedades que se encaixem em nenhum dos dois casos extremos expostos. De fato, todas as sociedades atuais estão organizadas em economias mistas na medida em que contém características quer das economias de mercado, quer das economias de direção central. Nas economias ocidentais, por exemplo, é o mercado que determina o quê, o como e o para quem produzir, mas os governos desempenham papéis importantes como sejam a supervisão e regulamentação das atividades econômicas, a oferta de serviços públicos ou

a repartição dos recursos pelos agentes econômicos.

Quais são os movimentos iniciais de uma produção teatral?

Partindo do “movimento inicial para a produção de um espetáculo teatral”, podemos identificar, de forma generalista, duas grandes correntes:

- a) produções encaradas como investimento onde o objetivo é criar um produto que gere lucro para o seu realizador (produtor?)
- b) produções que visam gerar trabalho e renda para seus realizadores (produtores?)

O “produto” de cada uma dessas correntes é visivelmente diferente em suas formas e conteúdos, se é que podemos separar, na arte, forma e conteúdo.

O que nos interessa nesse projeto é a segunda corrente, onde localizamos as seguintes peculiaridades:

- quanto ao o processo de produção, distribuição, circulação e consumo da riqueza

A “riqueza” não pode ser compreendida como um bem material, nem como objeto reprodutível.

- o processo de trocas ou das escolhas

O termo “escolha” trata daquilo que a arte chama de elegância, ou elege

- a relação entre fins e meios (escassos) disponíveis para atingi-los

Ainda que os meios financeiros sejam escassos, os dispositivos, formas, concepções, métodos e ferramentas são fartos. No caso os fins também não são determinados, antes são rascunhados.

As três perguntas:

- O quê?

Das três essa é a pergunta cuja resposta é mais claramente identificável: produz-se aquilo que os produtores desejam, almejam, aspiram, elege. O produto é determinado quase que exclusivamente pelos produtores.

Somente numa segunda instancia se produz aquilo que consegue financiamento, ou seja, nem tudo que os produtores almejam se produz, mas só se produz o que os produtores almejam. Por outro lado não está determinado totalmente o produto final, esse é apenas delineado e será determinado pelo próprio processo de trabalho.

- Como?

A resposta mais fácil seria: como for possível.

Mas a realidade é que cada grupo parte de “matérias-primas” específicas (estudos conceituais e teóricos ou improvisações; elenco fixo ou móvel ou convidado; diretor do grupo ou convidado; espaços de ensaio próprios, locados, cedidos; cronogramas determinados ou em determinação dentro do processo; recursos financeiros próprios e pessoais, alocados de produções anteriores do mesmo grupo, verbas estatais, mecenatos de continuidade ou pontuais, favores; etc).

Quanto à organização, raramente se encontra um planejamento eficaz ou orgânico com o projeto e nunca se pensa em “maximizar a produção”.

- Para quem?

Essa parece ser uma pergunta que as produções não fazem. “O público em geral”; “um espetáculo que agrada pessoas dos 8 aos 80 anos”; “a classe média”; “os excluídos”. Formas generalistas são dominantes nos projetos conceituais e a divulgação, a decisão do espaço de apresentação, o período de temporada não parecem atender a nenhum critério específico, a não ser certos “hábitos” ou “vícios”.

Quanto ao Sistema:

- Centralizado: às vezes por meio de editais ou prêmios instituídos por essa ou aquela gestão pública.

- Mercado: na faixa a qual se refere o projeto o mercado é algo vago, do qual se fala mas no qual não se apóia.

- Misto: Mais híbrido que misto.

Mas o fato é que, na sua grande maioria, essas realizações teatrais, têm como modo de produção, um sistema que se aproxima daquilo que Paul Singer conceitua como “Economia Solidária”, a saber:

”É uma economia formada por empresas onde os trabalhadores são capitalistas e os capitalistas são os trabalhadores. Não há separação entre a propriedade e o trabalho. Todos que trabalham na empresa são donos da empresa por igual. Cada um tem a mesma parte do capital e, portanto, os mesmos direitos de decisão. Pratica-se a autogestão, que é a administração da empresa por todos que trabalham nela democraticamente”.

No entanto vivemos um estado de grande informalidade nessas relações de trabalho, uma forma híbrida de pouco clara de produção.

Se, em parte, a forma da “economia solidária” é real para diretores e elencos, o mesmo não se dá com os cenógrafos, figurinistas, iluminadores, operadores de luz e som e com os “produtores”. Estes, geralmente são profissionais contratados, não se decidiram por aquela linguagem, aquele espetáculo, aquele grupo, mas são tratados, quanto aos riscos de realização, como se o fossem.

Por outro lado vale assinalar que os “capitalistas” da economia solidária do Teatro quase nunca investem “capital financeiro”.

Uma produção baseada numa economia poética deve ser uma produção criativa. Não cabe a ela apenas administrar, dentro das normas determinadas, por mercado ou por editais, gerando e organizando os sistemas de trabalho. Cabe antes contribuir com experiências das mais diversas áreas. Poderíamos aqui perceber o trabalho da produção criativa entre duas diferentes sistêmicas:

a) Espaço: Precisamos entender espaço, como a física o compreende: massa. Tudo que é palpável: espaço de ensaio, recursos financeiros, técnicas e tecnologias, conhecimentos, experiências, ideários, ideologias, materiais.

b) Tempo: Aqui precisamos compreender o que não é palpável: disponibilidade, prazo, tempo de amadurecimento, precisão, possibilidade de experimentar, o que inclui a possibilidade do erro.

O produtor que aposta em incluir-se num projeto de experimentação, de busca de linguagem, de formação de identidade, é antes um gestor do caos. E deve permitir e promover o caos até o limite do objetivo. Isso é, promover e contribuir com questionamentos, debates, pesquisas, erros, transformações, mudanças de rumo. Não se trata de permitir tudo, antes de permitir toda a possibilidade de contribuição, de verticalização e sustentação, de embasamento e de excelência

na realização.

Adequar tempos internos e externos, equilibrar desejos e contratos, buscar uma distribuição justa, ainda que não necessariamente homogênea de recursos financeiros e distribuir larga e generosamente os recursos imateriais.

É só num momento posterior que a produção passa a constituir um freio, um breque. Depois da experimentação desenvolvida, depois que a forma justa de encenação começa a tomar forma e definir-se.

Não há formulário. Há a percepção que um processo assim é antes, e além de tudo, contra a diferença entre os iguais e contra a igualdade entre os diferentes.

E não há espaço mais dedicado a isso que uma companhia que se auto denomina Balagan. Que venha a Balagan.