

★ DAVI DE BRITO: A TRAJETÓRIA DE UM ILUMINADOR

Cássio Pires e Lillian Sarkis entrevistam Davi de Brito e dialogam sobre sua carreira e suas técnicas de iluminação, em 9 de novembro de 2008, no saguão do Teatro SESC Anchieta.

Olhares. Gostaríamos de começar lhe perguntando sobre o início da sua carreira.

Davi. Eu comecei aqui no SESC, na década de 1970, para ser mais preciso em 1977. Na época, eu limpava refletores. Na verdade, continuo limpando refletores até hoje, não mudou nada. *(risos)* Mas faz parte do processo, e a gente faz por prazer. Mas, enfim, eu comecei em um espetáculo chamado *Ponto de luz*, com direção do Fauzi Arap. Por incrível que pareça, o espetáculo se chamava *Ponto de luz...* Nessa época o [Tião Carlos] era produtor e eu comecei com ele. E aí eu fui começando aos poucos. Naquela época era muito difícil você entrar no mercado. Para aprender era muito difícil, pois os técnicos, em sua maioria, tinham um medo tremendo – é uma estupidez falar isso, mas é verdade – de perder o lugar para a gente. Então, eles não ensinavam por acharem que iam perder o lugar. Mas aí, eu tive a sorte de conhecer um Fauzi Arap, um José Possi Neto, um Flávio Rangel, diretores com quem eu aprendi, vendo-os trabalhar na criação de luz. E aos poucos fui pegando o jeito. Na sequência, eu trabalhei em um teatro chamado Pixinguinha, que tinha uma programação de teatro e música, mas tinha enfoque maior na música. Fafá de Belém, Gilberto Gil, Caetano Veloso fizeram shows lá. Então eu aprendi bastante com esse trabalho com os shows musicais.

Olhares. E como é que começou a sua parceria com o Antunes Filho?

Davi. Na realidade, eu não comecei com ele. Foi ele que começou comigo. *(risos)* Em 1978, a gente estava fazendo um show da Simone, no Teatro

Pixinguinha. Então, há dias a gente estava montando o show e, no dia da estreia, eu me lembro de que a gente torcia para estreiar logo, para darmos um passeio e descansar um pouco, tomar uma cerveja... Aí, à noite, veio uma notícia. O iluminador daqui do SESC Anchieta se chamava Abel. Tinha um espetáculo do Antunes que se chamava *Quem tem medo de Virginia Woolf*, com o Raul Cortez e a Tônia Carrero, e que estava sendo montado aqui embaixo. E o Abel sofreu um acidente quando estava mexendo na parte elétrica do teatro. Então, o diretor técnico do SESC me chamou e disse: “então, hoje vai estreiar o show da Simone, né?” Eu falei “vai, né?”. “Então tá bom, à noite você desce pra montar o Antunes.” Aí acabou a estreia do show da Simone e eu vim aqui para baixo para montar o espetáculo do Antunes. Depois, em 1982, foi fundado o CPT. Foi quando começamos a trabalhar junto em definitivo.

Olhares. Depois desse início como técnico de iluminação, chegou um momento em que você começou a trabalhar como iluminador, como alguém que cria o projeto de iluminação de um espetáculo. Como é o seu processo de trabalho?

Davi. Eu raramente começo pela leitura do texto. Às vezes faço isso. Mas na maioria das vezes, não. Até porque o trabalho do iluminador acaba sendo o último, na última hora. É o último a ser contratado, essa história toda. Então, normalmente, vejo os ensaios. Quando eu vejo os ensaios, tenho que começar a pensar em uma série de coisas. Trabalho com o coletivo. Eu acredito no trabalho coletivo. Acho que o teatro não existe sem um pensamento

coletivo. Quando se pensa individualmente, não se chega em lugar nenhum. Eu começo me informando sobre quem vai fazer o figurino, quem vai fazer a cenografia, quem faz o som e então a gente começa a discutir algumas coisas. E normalmente eu começo a ver os ensaios sabendo o que vai acontecer em relação à cenografia, ao figurino, à trilha; até porque, tem figurinos que às vezes você olha e eles são em preto e branco e você joga uma luz azul no preto e ele fica bordô, fica vermelho, por causa do pigmento que existe no tecido. Então a gente discute muito essas coisas.

Eu começo os ensaios vendo a movimentação do ator. Não começo pensando sobre que cor eu vou colocar, ou vou deixar de colocar. Tem um trabalho que eu fiz aqui com o Serroni que é muito bacana, pois ele sempre fazia uma maquete da cenografia, então, com essa maquete, você consegue resolver uns 40% do trabalho de luz antes mesmo de assistir aos ensaios. Você consegue ter a dimensão da metragem, o posicionamento do cenário, o que ajuda muito. Mas na maioria dos casos não acontece isso. Então a gente começa pelo ensaio, vendo a movimentação do ator. Onde ele vai necessitar de luz. Não consigo ver o espetáculo no texto. Eu vejo o ator em movimento, para saber o que eu vou fazer. Aí eu faço anotações. Levo sempre rascunhos. Vejo um, dois, três ensaios, por conta da correria. Como eu disse, o iluminador é sempre o último a fazer as coisas, então a gente tem sempre um prazo muito curto, até mesmo por conta de outros trabalhos que a gente assume simultaneamente. No meu caso, aqui no SESC, eu faço a coordenação do teatro, e por isso eu fico muito aqui.

Mas, bem, depois eu começo a pensar na dramaturgia, pra ver o que quer dizer, o que me ajuda a pensar nas cores. Aí, depois, há sempre uma discussão com o diretor. Qual a visão que eu tenho a respeito da luz. Pois, realmente, quem manda no espetáculo é o diretor. Quanto a isso não há a menor dúvida. Se ele não quiser o iluminador, ele o manda embora, contrata outro, ele mesmo faz a luz... pois ele é quem tem a visão do todo.

Olhares. Como é que se dá essa relação com os di-

retores? Você cria a partir de uma ideia da direção ou eles não interferem na criação da luz?

Há diretores que têm uma visão da luz que imaginam. Talvez eles não te dêem isso tecnicamente, mas eles te dão algo superficialmente. A maioria dos diretores não conhece equipamentos de iluminação. Alguns sabem pedir uma luz, mas poucos conhecem os equipamentos. E o iluminador tem de saber muito sobre eles, pois como sempre fica para a última hora, você não pode errar na seleção desse material. Chega na hora, não dá certo. Então você vai pegar a ideia, pensá-la tecnicamente, transformá-la e depois vai discutir com ele para chegar em um consenso. Então a gente passa por esse caminho. Eu vou discutindo aos poucos.

Há também situações em que acontece o contrário. Tem um trabalho que eu fiz recentemente, *Ménage*, com direção da Marina, em que ela me disse que não via cor no espetáculo, mas eu via. E aí, apresentei um projeto de luz que acabou dando certo. Ela gostou das cores que eu propus. Então, às vezes, o diretor acaba mudando de ideia. De uma maneira ou de outra, quando há entendimento dos profissionais, acabam acontecendo boas coisas.

Olhares. Você disse que as maquetes te ajudam a antecipar um pouco o projeto de iluminação. E quando não tem a maquete, como você dialoga com o trabalho do cenógrafo?

Davi. Aí é preciso determinar qual é a metragem do palco, ouvir uma descrição do cenário, falar da cor...

Olhares. ...Eles te mostram esboços?

Davi...Esboços, desenhos... Quando você tem a maquete, você tem uma visão melhor. Quando você está vendo o projeto de uma casa, você está vendo a coisa lá, é bem mais real. Quando você vê apenas o desenho, às vezes dá zebra lá na frente. Eu já passei por várias dessas. As medidas muitas vezes são diferentes. E isso acaba causando um desgaste tremendo, em todos os sentidos. O ator fica mal iluminado porque o ambiente não permite que você o ilumine. Por isso a maquete é o ideal. Você tem a escala e isso torna as coisas mais precisas. Eu sou meio cabreiro com plantas, esboços, essas coisas.

Olhares. No caso do seu trabalho dentro do CPT

o processo é diferente? Você começa a conceber a iluminação com mais antecedência, pelo fato de integrar o centro?

Davi. Não. Também é mais para o final. Normalmente eu não fico lá em cima. Quando o espetáculo fica legal, aí ele me liga e me diz: “vem aqui ver o ensaio”. Então eu vejo dois ou três ensaios lá em cima, no CPT, conforme a data da estreia...

Olhares. Bem próximo da estreia?

Davi. Bem próximo. Até porque eu não tenho tempo de ficar lá em cima e, às vezes, ele não deixa também. É uma coisa dele, uma particularidade dele, e eu acho que a gente tem que respeitar, ele tem suas razões para fazer dessa forma. Mas então eu começo a assistir aos ensaios quando está bem perto da estreia. Então, depois de assistir aos ensaios lá em cima, vejo-os novamente aqui embaixo, no teatro, no espaço em que a peça vai acontecer. Depois disso, começamos a conversar sobre o projeto da luz.

Olhares. Ele é muito impositivo em relação à sua criação? Ele costuma ter ideias fechadas para a iluminação?

Davi. Ele tem uma visão muito grande. Ele é muito inteligente. Ele tem uma visão diferente de outros diretores. Ele quer valorizar o jogo do ator. Então, em alguns espetáculos a cenografia e a iluminação não são tão importantes. Muitas vezes, na minha visão, a luz poderia ser um pouco mais. Mas, tudo bem, como a gente trabalha em conjunto, a gente sempre chega a um entendimento.

Olhares. Você opera as luzes que concebe no começo das temporadas?

Davi. Não. Eu nunca trabalho sozinho. Acho que o iluminador precisa ter alguém com ele. Se eu faço um trabalho que não tem dinheiro, eu procuro levar alguém também. No caso dos espetáculos do Antunes, só opero quando estamos fora do país. Mas aqui, como a gente tem na casa pessoas que operam e trabalham comigo, eu fico na plateia passando todas as informações e quando chega o dia da estreia, está tudo afinado, acertado e pronto. Particularmente, não gosto de operar.

Olhares. Vocês alteram o projeto de iluminação ao longo da temporada?

Davi. Raramente eu mudo. Só quando o espetáculo vai para outro teatro, aí é preciso adaptar a luz. No caso do trabalho com o Antunes, o Teatro SESC Anchieta é o melhor teatro de São Paulo, vocês sabem disso. Eu falo como profissional, não como funcionário. Aqui você tem todas as condições de fazer um bom trabalho. Quando você faz um trabalho aqui no teatro, você dificilmente precisará melhorá-lo quando estiver fora do país. Quando você começa pelo topo, aí é diferente. Quando você tem que fazer a luz em um espaço menor e depois vai para um espaço maior aí é outra coisa, você acaba melhorando a luz. Porque o espaço não te permitiu ou porque a produção não tem dinheiro para locar materiais, uma luz de melhor qualidade. No caso do SESC Anchieta, você mantém. Os espetáculos criados aqui no CPT utilizam uma média de 120 a 150 refletores. Agora um pouco mais, talvez. Eu já cheguei em teatros fora do Brasil que tinham oitocentos refletores. Mas não dá para você pegar um trabalho criado com 120 refletores e transformá-lo em algo que usa 240. É uma tremenda bobeira porque você acaba não tendo tempo de conceber novamente. Além do que, você pode pensar que está iluminando a mais, quando na verdade você não está. A intensidade de luz que você coloca em cena tem um limite. Não precisa colocar mais, é besteira.

Olhares. Alguns espetáculos do CPT foram feitos fora do Teatro SESC Anchieta, como *Medeia*, que aconteceu num espaço não-convencional dentro do SESC Belenzinho. Qual é a diferença de iluminar a cena italiana e espaços alternativos como o do SESC Belenzinho?

Davi. Sim, o SESC Belenzinho é um espaço fisicamente diferente do Teatro Anchieta. É mais largo e menos profundo que o daqui, uma área de uns 6 por 12 metros. Mas é uma coisa muito simples também. Lá a gente usou basicamente luz branca e âmbar, então não alterou muito. Foi mais simples do que a gente costuma fazer aqui.

Olhares. Como você lida com as novas tecnologias?

Davi. Eu não opero, mas eu sei mais ou menos fazer uma concepção... Como dei cursos por vários anos, eu tenho muita gente que trabalha comigo

quando preciso deles... Meus assistentes dominam essas novas tecnologias... Essa garotada, os mais jovens, sabe mexer numa mesa computadorizada, o que não é meu caso. Eu sei o que quero, mas não sei lá sentar, não gosto, não quero. (*risos*) Não cabe na minha cabeça. E obviamente não sou contra as mesas analógicas. As digitais vieram para melhorar, e muito. Por exemplo, em espetáculos como *Drácula* e *Paraíso Zona Norte*, nós precisávamos de duas ou três pessoas operando a mesa. Hoje não precisa mais. Realmente temos mesas fantásticas no mercado, que ajudam muito. Mas, quando elas quebram, pronto, acabou. A nossa realidade é outra. E um bom operador hoje tem que saber mexer na analógica para depois aprender a operar a digital. Pois, quando eles vão para um teatro que só dispõe de mesa analógica, eles não conseguirão fazer nem 50% do que eles fazem aqui no SESC Anchieta. O pessoal que trabalha comigo parte desse princípio. Então, aprende-se primeiro o arroz com feijão. Pois a gente tem de fazer o trabalho em qualquer lugar. É claro que não fica igual, mas a gente consegue se aproximar o máximo possível.

Olhares. E quanto aos *moving lights*?

Davi. Quando o SESC Anchieta foi reformado eu tinha um pedido de uns 15 *moving lights*. Aí a gente negociou: perguntaram-me se eu preferia mais *moving lights* ou mais elipsoidais. Eu disse que preferia mais elipsoidais. Porque os *moving lights* se tornam sucatas rapidamente. Se eu os tivesse agora, já estaria querendo trocá-los. Estou com os elipsoidais há dez anos e eu não preciso trocá-los por, com certeza, mais dez anos. O *moving light* é uma coisa bacana, mas você precisa saber usar. Eu usei pouco.

Olhares. São poucas peças de teatro que realmente pedem, não é?

Davi. Ele é bom pra fazer show, claro, mas pra teatro você usa menos. No teatro, o que é fundamental são os elipsos.

Olhares. Você costuma usar elipsoidais para fazer luz geral aqui no SESC Anchieta, não é isso?

Davi. Costumo. O elipsoidal abre, fecha, foca, desfoca. Você pode deixar a luz mais dura, menos dura, mais suave.... Você pode colocar um globo, fazer

um recorte... e ele faz as vezes do PC e do Fresnel também. Com uma gelatina difusora, ele se torna um Fresnel. Tira a gelatina, ele é um PC. E é um elipsoidal quando você tem uma luz mais nítida. E é um material que está há anos no mercado. Veja você, na Europa, da boca de cena para trás, só se usa PC Fresnel. Na parte frontal, só se usa elipsoidal, até porque na maioria dos teatros os refletores são embutidos. Exatamente pra não vazar luz na plateia. O que nós costumamos fazer aqui...

Olhares. ...É o contrário...

Davi. ...O contrário. A gente usa, pela necessidade, pela falta de material, a gente usa mais Fresnel e PC na área da plateia. E aí quando a luz geral acende, a plateia fica clara. Você consegue ver seu namorado, sua namorada ao seu lado. Na Europa, eles não usam. Só elipsoidal, pois os fachos de luz iluminam mais e ele ilumina menos a plateia. Tem um vazamento menor. Nós não temos nenhum teatro com aberturas para entrada de refletor. Não é comum no Brasil. A gente usa mais as varas. Na Espanha, nos teatros mais antigos, existe uma adaptação em que eles colocam os refletores na sanca. Pois a frente fica muito prejudicada. Não é o nosso caso aqui, pois no SESC Anchieta temos três varas e com elas conseguimos iluminar tudo numa boa, sem problemas.

Olhares. Você disse que em espetáculos como *Paraíso Zona Norte* e *Drácula* o projeto de luz era complexo, exigindo mais de um operador. Nos últimos espetáculos do CPT o projeto de iluminação tem sido mais enxuto?

Davi. Sim, mais enxuto. É mais simples hoje. Quando eu falo do "*Drácula*, foi um espetáculo em que o Antunes me cobrou bastante. E eu acabei pesquisando. Eu não tenho tempo de pesquisar, eu passo 12 ou 14 horas aqui dentro do teatro, faço coisas fora, e não tenho tempo pra pesquisar nada. Quando você pega o caso de um Guilherme Bonfanti, que quando pega um espetáculo pesquisa bastante, eu admiro. O *Drácula* eu pesquisei bastante. O Antunes queria que cada cena fosse como uma foto, um quadrinho, então eu pesquisei muito essa coisa de história em quadrinho, vi uns vídeos



Samantha Monteiro
em *Trono de Sangue*
– *Macbeth*. Direção:
Antunes Filho. Teatro
SESC/Consolação.
São Paulo, 1992.
Foto: Emídio Luisi

japoneses próximos do que ele estava pensando. E deu um bom resultado. Acho que de todos os espetáculos do Antunes, realmente o resultado foi o melhor, o mais positivo.

Olhares. E a luz tornou-se mais simples pois o foco está mais no trabalho do ator?

Davi. Sim, ele está mais direcionado para o trabalho do ator. Você pega o *Drácula*, o *Paraíso Zona Norte*, o *Macbeth*, o *Vereda da Salvação*... Eles tinham cenário. Quando ele existe, você lida com duas coisas: a iluminação do ator e a iluminação do cenário. Qualquer objeto que se coloca em cena, você tem que valorizar. Uma das funções do iluminador é melhorar a condição do espaço, então você tem que pensar nesses dois planos, se você pensar apenas na luz do ator, a cenografia fica a desejar. Já os últimos espetáculos, *Antígona*, *Pedra do reino*, *Senhora dos afogados*, não têm nenhum cenário, só objeto cênico, pois o foco do Antunes está no trabalho do ator.

Olhares. E o trabalho acaba se voltando cada vez mais para luzes gerais...

Davi. Mais luz geral, sim. Plano aberto. E você não tem mais espaço para ficar apagando e acendendo luz. Então você vai apenas somando algumas luzes durante o andamento do espetáculo.

Olhares. Você tem preferência pela luz branca, pela cor ou é o contexto que define suas opções?

Davi. Quando você pega um espaço que é precário para trabalhar, você não pode colocar muita cor, pois isso deixa o espetáculo escuro. Eu costumo dizer que não é necessário, por exemplo, numa cena de morte, você colocar uma luz vermelha. Não há necessidade. Com uma geral branca bem feita e muito simples você faz todo e qualquer espetáculo. Se você precisa de uma luz geral âmbar, mas não tem refletor em número suficiente você pensa: “não vamos ter o âmbar”. Mas se você fizer uma boa luz geral branca você consegue deixar todo espetáculo muito bonito.

Numa geral branca, você vai de zero a dez ou de zero a cem, e com isso você determina tudo, todo sentido de cada cena na operação. É a composição na mesa de operação que vai determinar. Não adianta você colocar quatrocentos, quinhentos refletores no teatro, fazer uma parafernália de cores e na hora da composição não ter clima. Você pode estar misturando cores que não dão em nada, em absolutamente nada, então basicamente eu costumo falar que um espetáculo tem que ter uma geral branca, pra você fazer os climas. Então se você tem material, você pode trabalhar com outras cores. Mas basicamente eu trabalho muito com branco, e às vezes azul e âmbar, e assim eu determino a luz básica de um espetáculo. Conforme a necessidade, é claro, pois há espetáculo que não permite uma geral azul, por exemplo. Às vezes o espetáculo é mais pra cima e você trabalha mesmo mais com branco.

Olhares. As cores têm função, um significado?

Davi. Isso é muito relativo. A cor tem função, sem dúvida. Se você coloca uma luz rosa ou mais clara, a cena fica mais alegre, mais tranquila. Se você tem um cara em cena rezando e você joga uma luz vermelha sobre ele você vai dizer: “perai, esse cara tá morrendo, não tá rezando”. Então você coloca uma luz mais branca, mais centralizada... Você precisa perceber o sentimento. A luz é sentimento. Em *Gilgamesh*, a peça se passava em um mosteiro, qual é a luz que ficava mais bonita para aquele espetáculo? Era o lavanda. Nos tínhamos ido ao mosteiro de São Bento e percebemos que era uma cor que tinha a ver com a ideia de religiosidade.

Olhares. E o operador de luz tem uma responsabilidade no que se refere a criar o clima do espetáculo...

Davi... O operador é tão artista quanto o ator, o iluminador ou o cenógrafo. Ele vai sentar ali, seja na digital ou na analógica, ele vai operar exatamente o que foi determinado. E qual é a missão dele?

Atenção. O tempo todo. E a questão da ética. Se o operador acha que vai mudar a luz, ele está errado. O iluminador sem um grande operador não existe. E a gente sabe que um operador pode derrubar um espetáculo. Então essa pessoa é importante

e tem que ter ética. Hoje existem várias pessoas que estão iluminando e que trabalharam comigo, como a Roseli, o Fabio Herz, a Silvine, a Sueli Matsuzaki, o Ari Nagô, entre outros. Essas pessoas, que passaram por aqui, estão no mercado e são pessoas que têm ética.

Olhares. Quando você concebe projetos fora do CPT você indica os operadores?

Davi. Indico. Eu gosto de trabalhar com pessoas que tem disciplina. Se o espetáculo começa às 21h, o técnico de luz tem que estar duas horas antes, para checar. Muitas vezes, antes do espetáculo, houve um infantil, um outro trabalho, e às vezes sua luz desafina, ou uma lâmpada queima. O espetáculo tem que estar impecável. E essa pessoa que chamamos de operador tem que estar lá com muito carinho e com muita responsabilidade. Senão, o espetáculo não acontece.

Olhares. Você disse uma coisa que nos interessa particularmente: que não é preciso, por exemplo, uma luz vermelha para representar uma cena de morte. Você pode iluminá-la com uma geral branca. A partir disso, como é que você pensa a questão do ambiente em seus trabalhos?

Davi. Às vezes, por exemplo, eu vejo uma cena em que há uma janela. Se você coloca uma geral branca, você extrapola. Se você coloca uma luz recortada você centraliza, você direciona a visão do espectador direto naquele ponto. Então, às vezes a gente recorta, ou às vezes a própria trilha sonora te leva a imaginar algumas coisas. Te faz pensar que é noite, ou que você está numa floresta, ou que você está sozinho em casa, pensando. Mas acho que tudo tem a ver com levar a luz a um ponto que é o do sentimento do ator naquele momento da peça. Quando a intensidade da luz está a 40%, ela te diz uma coisa. Quando está a 60%, ela te diz outra. E às vezes a trilha sonora te leva a imaginar uma coisa. Por isso eu gosto de saber, quando assisto a um ensaio, se a trilha já está pronta, pois ela pode te levar a alguma coisa. A gente precisa trabalhar a natureza da cena, se está dentro de uma casa, na floresta ou em outro ponto. Eu sou muito intuitivo nesta questão. Eu vim de uma região na Bahia onde há mata,



A pedra do reino, de Ariano Suassuna. Direção e adaptação: Antunes Filho. Teatro SESC/Consolação. São Paulo, 2008.
Foto: Adalberto Lima

eu nasci na fazenda, e isso me remete a um monte de coisas. Trabalho muito a partir da intuição.

Olhares. Falando em termos gerais, sobre o teatro praticado aqui em São Paulo, você acha que o panorama da iluminação mudou dos anos 1980 para cá?

Davi. Lá atrás, quando eu comecei, em São Paulo você contava dois ou três teatros bem estruturados. O teatro do SESC Anchieta, desde quando foi inaugurado, em 1967, tinha um material de qualidade. O Teatro EAAP, o Municipal e um ou outro, mais ou menos... A partir da década de 1980 a tecnologia avançou e nós começamos a ter material importado aqui no mercado. E hoje o nível de iluminação melhorou muito. Também no que se refere a profissionais. Você vê hoje muitos garotos que saíram daqui dos nossos cursos de iluminação fazendo coisas maravilhosas. De repente, concorrendo comigo, com o Wagner Freire e com o Maneco Quinderê, um ex-aluno da gente, o Fabio Herz, ganhou o Prêmio Shell deste ano. Você vê que as pessoas têm uma tendência muito grande a melhorar. E isso de maneira equilibrada. Você pode entrar num espetáculo, sentar pra assisti-lo e ver que a luz está maravilhosa. Quando a luz está maravilhosa a ponto de você observar isso, alguma coisa está errada. Eu acredito no conjunto, no coletivo. Então, às vezes, quando se faz coletivamente, é o que importa. Não adianta fazer um show à parte. Alguém vira e diz: “o Davi fez uma luz simples..”, não importa, é a proposta. Também tem a questão da condição do espaço, e a gente é criticado de uma maneira estranha, pois às vezes o espaço não te dá boas condições técnicas de trabalho e você tem de fazer. Você já deu sua palavra, então você não pode virar e dizer: “não vou fazer mais, não tem luz, não tem dinheiro para locar material”. Eu acho que é por aí. É outra realidade. A gente vive no Brasil. Muitas vezes não tem dinheiro para a gente fazer um trabalho melhor. Mas tem melhorado, não tenho dúvida, tem evoluído muito. Tem muita gente fazendo luz bacana, até com material simples. Muita coisa mudou a partir da década de 1980 para cá.

Olhares. Há um tempo atrás, era bastante comum



essa crítica a iluminações que chamavam atenção demasiada para si mesma. Você acha que os iluminadores têm adquirido consciência dos exageros cometidos no passado e criado mais em função dos espetáculos do que em função de si mesmos? Davi. Acho que sim. Quando eu comecei com iluminação, eu nunca pensei que ganharia prêmios ou estaria com meu nome no jornal, ou então que estaria na Europa trabalhando por quatro meses com o Antunes Filho, nada disso estava na minha cabeça. Isso é uma coisa que foi acontecendo. A questão é se colocar: eu vou fazer um trabalho. É diferente de pensar: “eu vou fazer um trabalho para ganhar

um prêmio”. Eu vou fazer um trabalho porque eu curto teatro, eu sou um homem de teatro, não sei fazer outra coisa e amo o que eu faço. Mas você vê um caso ou outro de um jovem que vem fazer um trabalho de iluminação pensando no prêmio, e é onde ele acaba se arrebatando porque não fica condizente com o espetáculo, e isso acaba atrapalhando. Tem casos de pessoas assim. E isso é errado. O prêmio é consequência. Ao invés de você fazer alguma coisa mais simples, você acaba sofisticando e atrapalhando a proposta do espetáculo. Não é bom quando isso acontece. ☆

Luís Melo, em *Trono de Sangue – Macbeth*, de William Shakespeare.
Direção: Antunes Filho. Teatro SESC/Consolação.
São Paulo, 1992.
Foto: Emídio Luisi