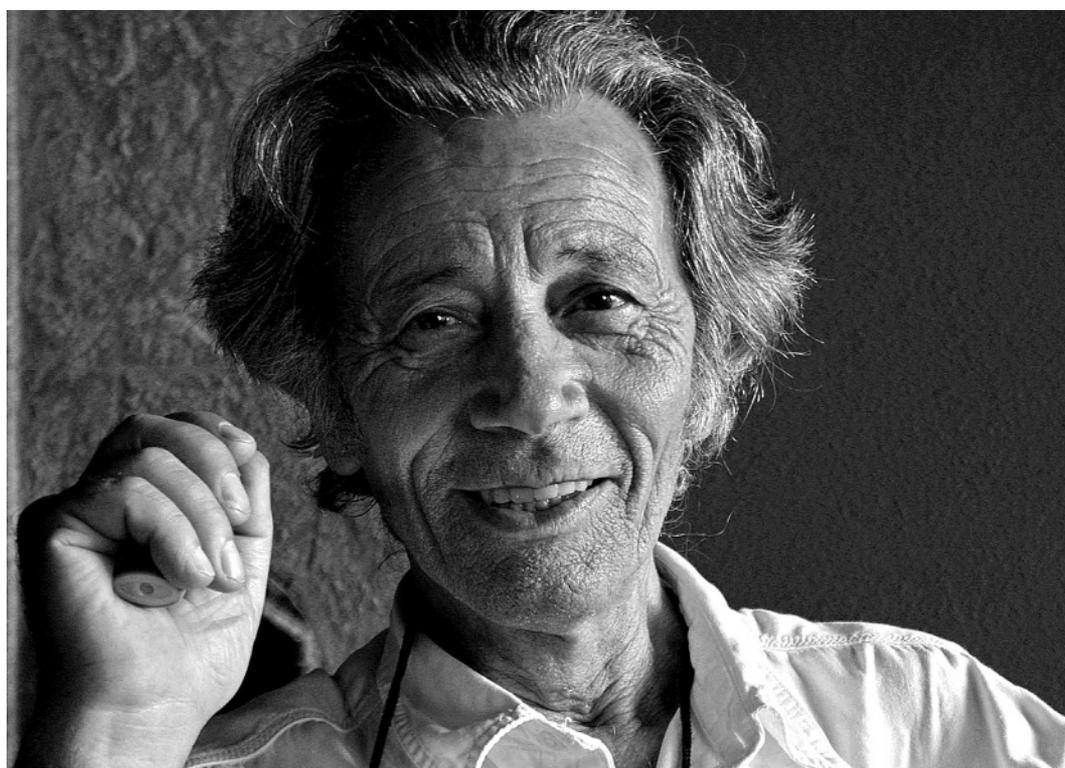


Orlando Worm

"Luz cinco vai! Som sete vai!"

Ana Bigotte Vieira

Agradecimento especial às filhas Cidália e Isabel e ainda a Catarina Barata, Emília Rosa, Filipe Quaresma e Sara Santos



<

Orlando Worm,
fot. 2009

Orlando Worm – que recentemente nos deixou¹ – marcou de forma significativa a história das artes performativas em Portugal. Nos seus 50 anos de actividade técnica e artística tornou-se, de facto, uma referência incontornável na iluminação de cena. E, tendo sido durante muitos anos Técnico Chefe da Fundação Calouste Gulbenkian – responsável pela iluminação de muitos dos espectáculos do Ballet Gulbenkian –, foi posteriormente Director Técnico do Teatro Nacional de S. Carlos, do Centro Cultural de Belém, do Teatro Camões, bem como Director Técnico da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo. Revelando-se um excepcional contador de histórias, o seu testemunho – recolhido em várias sessões – dá-nos numa perspectiva tanto mais interessante quanto invulgar por não corresponder à tradicional história dos espectáculos, dos teatros, dos actores ou das encenações. O que encontramos neste seu testemunho são graciosas historietas, peripécias e episódios que nos dão a ver tanto o pano de fundo da sua poética de iluminador, como as condições técnicas em que o fez. E nas suas palavras lemos a "transmissão" de histórias e de práticas que vêm da experiência, pequenos "truques" e modos de fazer. É que o Orlando foi um mestre que ensinava aos outros "em moldes de oficina" (Ribeiro 1994a: 104), e a ele devemos toda uma geração de técnicos e designers de luz em Portugal.

¹ Faleceu a 4 de Agosto de 2010.

Comecemos então pelo início...

Tirei um curso técnico industrial de electricista e depois, como qualquer jovem, procurei trabalho. E uma das muitas coisas que experimentei foi ir para o Coliseu de Lisboa trabalhar nos arranjos da instalação eléctrica que estava muito velha. Ora bem, fui, como se costuma dizer, meter-me num ninho de víboras, ou seja, num sítio onde naquele tempo se faziam muitos espectáculos. Estamos a falar de...

sei lá, 1958, 59. E eu, à medida que ia fazendo arranjos na instalação eléctrica – o Coliseu não parava por isso –, comecei a trabalhar nos espectáculos e este foi o meu ponto de partida. Sou, por assim dizer, autodidacta, mas também aprendi muitas coisas com outras pessoas, como é evidente... Talvez a pessoa com quem mais tenha aprendido em termos de iluminação e de organização de trabalho tenha sido o Liège de Almeida, que era o electricista do Teatro de S. Carlos.

Ana Bigotte Vieira é Doutoranda em Ciências da Comunicação/ Comunicação e Cultura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e, como bolsista da FCT, é actualmente Visiting Scholar em Performance Studies na NYU/Tisch School of the Arts.

>
Orlando Worm,
por volta de 1958.



>
Orlando Worm e a mãe,
Maria Romana Worm
(1954).

Teatro de S. Carlos que na altura estava com ópera e também com dança...

Sim, mas especialmente ópera. O Teatro de S. Carlos na altura fazia muito mais espectáculos do que hoje, não tem comparação...Tinha normalmente uma temporada de ópera alemã, de ópera francesa, de ópera italiana, às vezes de ópera russa... e ópera portuguesa também. A partir do Coliseu comecei a trabalhar noutros teatros, em alguns teatros do Parque Mayer, que no meu tempo era uma grande escola, e depois fui para a Fundação Calouste Gulbenkian, onde se deu o meu maior desenvolvimento.

Quem dirigia o Coliseu na altura?

Quando eu fui para lá o empresário já era o Américo Covões (um dos filhos do Ricardo Covões, o antigo director) mas ele, quanto a mim, não investia e aí o Coliseu começou a mudar muito. Foi perdendo os seus próprios espectáculos porque eles [Américo e o irmão, Bernardino Covões] não arriscavam, não investiam. Só alugavam a casa para grandes revistas... mas promoverem eles próprios espectáculos só de circo porque, como o Américo Covões dizia, o circo é lusibundo!

Lusibundo?

É: muito barulho, *bam bam bam bam bam* e muita luz... E aí passou a ser o S. Carlos a levar lá a ópera, levava-as lá com a colaboração da FNAT,² os bilhetes eram muito baratos, havia tipos que compravam e depois vendiam na candonga cá fora, ficava tudo esgotado... e o Coliseu ficava completamente cheio com óperas como o *Rigoletto*, *La traviata*... E foi assim que eu conheci o Liège de Almeida, que era electricista do S. Carlos: eu ajudava-o muito nas montagens que ele fazia no Coliseu.

Nas montagens destas óperas...

Exactamente. O S. Carlos levava estas óperas mais populares ao Coliseu e eu dava-lhe uma grande ajuda na técnica



² A FNAT, *Fundação Nacional para Alegria no Trabalho* foi fundada em 1935 por Salazar, seguindo os modelos italiano (Dopolavoro) e alemão (Kraft durch Freude), e tinha como objectivo o turismo social e o preenchimento dos tempos livres. Esta instituição deu origem – já depois do 25 de Abril – ao INATEL, *Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres*.



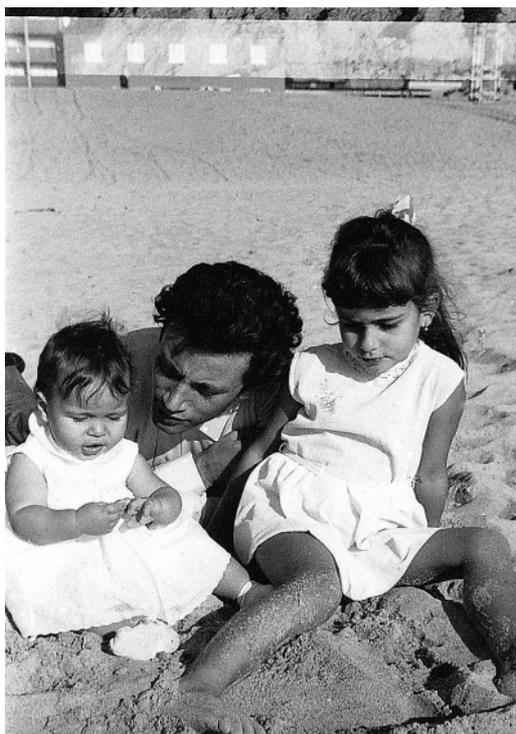
porque uma parte da instalação estava a ser modificada por mim... E ele, quando precisava de alguma coisa, dizia-me e lá ia eu aos quadros eléctricos, desligava daqui, desligava dacolá, punha as coisas a funcionar e assim fizemos uma grande amizade.

Que espectáculos passavam então pelo Coliseu e como eram iluminados?

Quando eu lá comecei a trabalhar, os espectáculos mais importantes – além das óperas do S. Carlos – eram as grandes revistas de companhias brasileiras: *O fogo no pandeiro*, *o Mexe e remexe*, coisas assim... (*risos*) A gente ri-se porque os nomes são engraçados. E também revistas portuguesas grandes, porque o Coliseu para espectáculos de revista só interessava do ponto de vista espectacular, porque tinha uma sala e um palco grandes, ao passo que o Parque Mayer tinha palcos pequeninos. Tinha um grande inconveniente que era uma acústica muito má: perdiam-se os diálogos, ninguém percebia metade. Mas o espectáculo ali era baseado no espectacular, mesmo – escadarias, montes de meninas com as pernas à mostra, *passerelles* com as meninas a desfilar, música, cantores, coisas de grande efeito... ao contrário da revista no Parque Mayer que vivia daquilo que se dizia, sobretudo a piada porca e política... porque havia a censura e por causa dela faziam-se muitos jogos de palavras, o que tornava as revistas muito divertidas. Lembro-me de uma revista em que o Vasco Santana dizia para um outro qualquer: "Traz cá o martelo, Caetano." Era uma piada em relação ao Marcelo Caetano.

E então a espectacularidade? Com poucos equipamentos, pouca luz...

Não se podia era fazer o que se faz hoje, mas luz não faltava... Aquilo fazia-se assim: o palco era dividido em planos de profundidade, primeiro plano, segundo, terceiro, quarto. Normalmente em cada plano há um conjunto de



<
Grupo de Música Antiga de Lisboa (da esquerda para a direita) sentados: António Oliveira e Silva, Duarte Pimentel, Pilar Levy, Maria Macedo, Manuel Moraes; em pé: Helena Claudio, Jennifer Smith, Fernando Serafim, Orlando Worm (Castelo Branco, 1968).

<
Grupo de Música Antiga de Lisboa: Duarte Pimentel, Helena Claudio, António Oliveira e Silva, Jennifer Smith, Orlando Worm, Pilar Levy, Fernando Serafim (1970).

>
Orlando Worm com as filhas Isabel e Cidália (1969).

pernas e de bambolinas e depois aí, em cada plano, havia pelo menos uma gambiarra com quatro cores: azul, amarelo, vermelho e branco, salvo erro, e depois, lateralmente, punham-se os que se chamavam os panelões, uma coisa assim grande, pintada de branco por dentro com uma lâmpada grande, lâmpadas de mil *watts* e com um porta-filtros à frente, que normalmente eram em papel celofane. E, conforme as cenas, em cada plano estava um homem (havia quatro ou cinco homens do lado esquerdo do palco e o mesmo número do lado direito) que tinha a incumbência de, nas mudanças de cena, trocar a cor e apontar o painelão para onde fosse preciso, e assim se faziam grandes variações. Naquele tempo era tudo à mão. As gambiarras estavam montadas com roldanas móveis, portanto duas pessoas com pouco esforço subiam e desciam uma gambiarra daquelas, que era muito pesada. E depois também havia a ribalta, que é aquela luz em frente que ilumina muito bem as caras, e também tinha o mesmo sistema de muitas lâmpadas. Mas nessa altura, conforme os empresários e os encenadores, já se começavam a usar alguns projectores.

Como é que começou a trabalhar com o Grupo Experimental de Ópera de Câmara, onde pela primeira vez se encarregou pessoalmente das luzes?

É uma história simples. Esse grupo de certa maneira foi criado pela Fundação Gulbenkian, que o subsidiava... foi uma pena terem acabado, porque faziam espectáculos muito interessantes! Eles montaram um espectáculo no Tivoli e depois programaram uma *tournee*. Mas eram pessoas sem nenhuma experiência no plano prático de produção. E só depois de tudo programado é que constataram que não tinham equipamento nem electricista nem nada... estavam convencidos de que o electricista e o equipamento do Tivoli iria com eles, mas nada... e o chefe maquinista e cenógrafo que estava a trabalhar para eles é que lhes disse: "Ah, eu conheço um rapaz muito jeitoso lá no Coliseu que é capaz de tomar conta disso". E foi

>
Orlando Worm,
por volta de 1988.



assim que eu comecei. O primeiro espectáculo que fiz com esse Grupo Experimental de Ópera de Câmara foi em Évora, no Garcia de Resende, uma história curiosa. Fi-lo com equipamento emprestado do Teatro S. Carlos. O Liège emprestou-mo justamente como maneira de reconhecer a ajuda que eu lhe dava quando o S. Carlos ia ao Coliseu.

Portanto o Orlando esteve com este Grupo Experimental antes ainda de ir para a Gulbenkian...

Sim, porque nessa altura a Gulbenkian ainda não tinha nenhum sítio específico para espectáculos, nem grandes agrupamentos... só tinha uma pequena Orquestra de Câmara que ensaiava no salão das panelas da Feira Popular. É verdade! O salão das panelas da Feira Popular foi o primeiro auditório da Gulbenkian (*risos*).

A Gulbenkian, salvo erro, foi construída nos terrenos do Conde Vilalva, ali onde era a Feira Popular, que, antes de ir para Entrecampos, era na Praça de Espanha. E então, quando a Fundação comprou aquilo, construiu umas coisas provisórias e aproveitou outras que já lá estavam. O salão das panelas era uma das coisas maiores e mais frequentadas da antiga Feira Popular e passou a ser aí que a orquestra de câmara ensaiava. De resto, como a Gulbenkian não tinha salas para apresentar espectáculos, levava muitas coisas ao Coliseu e ao Tivoli, em Lisboa, e a vários outros pontos do país. Nessa altura o Tivoli era, em termos técnicos, um dos teatros mais bem equipados de Lisboa. Hoje, é uma pena, destruíram a teia do Tivoli, a sala é a mesma, mas o teatro não é o mesmo. O que é certo é que esse espectáculo foi feito no Tivoli, mas o electricista que lá trabalhava recusava-se a sair de lá fosse para o que fosse, fazia ali que era obrigação dele, fora disso não fazia mais nada.

Tivoli?

Sim, o Tivoli e o Villaret que, para a época, também estava muito bem equipado. Para a época, em Lisboa, estes eram

os teatros mais avançados. E no resto do país eu também não conhecia nenhum sistema tão avançado. Porque a partir de certa altura eu comecei a percorrer o país todo.

Isso já na Gulbenkian?

Comecei a percorrer o país, primeiro com aquela *tourné* da Ópera de Câmara, depois vieram outras: em Lisboa no Tivoli, no Trindade... E só depois, mais tarde, por volta de 1963, é que eu fui convidado a ir para a Gulbenkian. É engraçado que o primeiro espectáculo que eu fiz directamente para a Gulbenkian foi outra vez no Garcia de Resende, com um Grupo Experimental de Bailado³ que mais tarde a Madalena Perdigão decidiu que passava a integrar a Gulbenkian. E foi nessa altura que eu fui, de facto, convidado para ir para lá, porque até aí tinha sido sempre convidado como *freelancer*...

Convidado para a Gulbenkian ou para o Ballet Gulbenkian?

Para a Gulbenkian. O Ballet Gulbenkian é que fazia parte da Gulbenkian. Quando eu fui para lá não trabalhava só no Ballet, fazia outros trabalhos de electricista e mais outras coisas, exposições... Também aprendi muito com isso, parecendo que não, essas coisas contribuem... Digamos que um edifício não é só feito com pedras, também é feito de argamassa que é o que vai ligando as coisas, e isto tudo é uma espécie de argamassa que vai ligando os conhecimentos uns aos outros e que nos permite depois fazer outras coisas. Naquela altura a Gulbenkian ainda não tinha equipamento, nem tantos espectáculos que justificassem alguém permanente. Depois as coisas, por um lado, foram crescendo e foram-se complicando e, pelo outro, foram-se simplificando. Digo complicando na medida em que havia mais espectáculos, mais iniciativas. E simplificando, na medida em que, como as coisas cresceram, foi preciso comprar mais equipamentos e formar equipas. Começou-se a organizar melhor as coisas.

³ Em 1960 constituiu-se em Lisboa o Centro Português de Bailado que cria, no ano seguinte, um Grupo Experimental de Bailado. Em 1965, por proposta de Madalena Perdigão, a Fundação Gulbenkian integra o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado no seu Serviço de Música, criando o Grupo Gulbenkian de Bailado. Em 1975 este muda o seu nome para Ballet Gulbenkian.



E mais tarde [1969] a Gulbenkian estreou aquele edifício fantástico, o que tem o Grande Auditório, e aí é que eu fiquei permanente. Porque não tínhamos só o Ballet Gulbenkian: tínhamos coisas dos Festivais Gulbenkian que ainda existiam⁴, tínhamos a Orquestra a tocar regularmente, o Coro... Demos a volta ao país todo e quase ao mundo todo... A Gulbenkian – e aqui estou a referir-me ao auditório que vocês conhecem – estava naquela época muito bem equipada, comparada com o resto dos teatros.

Quando é que o Orlando começou mesmo a “desenhar a luz”?

O primeiro espectáculo que fiz com o Grupo Experimental de Ópera de Câmara eu nem sei quem era o iluminador: limitei-me a ver o que tinham feito, a pegar no guião e a fazer uma adaptação para os equipamentos que consegui levar, que não tinham nada que ver com os iniciais. Tratou-se mais ou menos de repor uma luz que, imagino, tinha sido criada pelo encenador. Eram sempre os encenadores que faziam a luz com a minha colaboração, porque eram pessoas que não conheciam bem os meios técnicos e me diziam que queriam uma coisa assim, uma coisa assado... e eu resolvia o problema! Foi assim que eu comecei: a resolver os problemas das pessoas que faziam as luzes mas que, no fundo, não sabiam como fazê-las. E depois, a partir de certa altura, comecei, de facto, a fazer as luzes e a assinar e a ganhar dinheiro com isso porque, justamente – encenadores, coreógrafos... – que tinham ideias excelentes na coreografia, não tinham a mínima ideia do que fazer na luz e nesses casos fui convidado para criar de raiz. Logo a seguir ao Grupo Experimental de Ópera de Câmara foi a vez do Grupo Gulbenkian de Bailado, mais tarde Ballet Gulbenkian. E foi mais ou menos por essa altura que eu comecei a fazer luzes para bailado e a ser convidado também para ir fazer luzes para outras coisas fora dali.

Dança, teatro?

Mais teatro. Fui convidado para fazer iluminação em peças de teatro, sei lá, no Instituto Franco-Português, no teatro D. Maria II, no Teatro da Trindade, para outros encenadores, outras companhias, para a própria Gulbenkian...

A Gulbenkian por esta altura começou também a trazer a Portugal grupos com perspectivas diferentes, não é?

Vinham companhias estrangeiras, todos os anos: normalmente uma americana, uma alemã, uma francesa... Compañias relativamente pequenas que traziam os seus programas, as suas coisas, muitas vezes eram coisas muito interessantes, outras vezes não eram... E eu até devo dizer que aprendi muito com essa gente, mas também ensinei muito, não tenho dúvida.

Sente que estes espectáculos – de gente como o Cunningham, o Maurice Béjart, a Martha Graham⁵ – despertaram o interesse do público português, que eles modificaram o gosto, a própria estética dos espectáculos de cá?

Sim. O público português começou a interessar-se por esse tipo de espectáculos, sobretudo o público de Lisboa e do Porto... Lembro-me, por exemplo, de um espectáculo do Merce Cunningham, uma das coisas mais interessantes que vi... para nós, naquele tempo, era uma loucura pegada: a música, por exemplo, eram umas varetas dispostas pelo palco e à proximidade das pessoas, conforme se aproximavam ou afastavam, aquilo fazia um zumbido, uhmmm, uhmmm, umas coisas assim, isso era a música!

O Cunningham ainda foi no Tivoli?

Sim, ele mais tarde veio à Gulbenkian, mas o primeiro espectáculo foi no Tivoli. E havia um tipo que de vez em quando me vinha perguntar como é que se dizia uma palavra qualquer e depois escrevia aquilo com caracteres fonéticos. E então o que é que aconteceu? Um dos bailados,

<

v >

Deseja-se mulher,
de Almada Negreiros,
enc. Fernanda Lapa,
Ciclo Almada Negreiros,
ACARTE – FCG,
Sala Polivalente, 1984
(< José Jorge Duarte
e Françoise Ariel;
v Teresa Robi
e António Feio;
> Alexandre Sousa),
fot. Paulo Cintra.

⁴ “O primeiro festival Gulbenkian de música é efectuado em 1956, graças a uma pequena iniciativa da Marquesa de Cadaval. A partir de 1957 e até 1970, é Madalena Perdigão que concebe, dirige e organiza, através do Serviço de Música, em várias salas de Lisboa e de outras cidades, os treze festivais seguintes (Ribeiro 2006: 286).

⁵ Sobre as companhias de dança americanas que vieram a Portugal entre os anos 50 (altura em que o plano Marshall comporta também uma forte vertente de internacionalização das artes e da cultura) e 1994 ver Coelho et al. 1994 e Ribeiro 1994b.

<

v

*Teatro de enormidades
apenas críveis à luz
eléctrica,*
de Ricardo Pais (sobre
textos de Aquilino Ribeiro),
cenografia de António
Lagarto, ACARTE – Área
Urbana, 1987
(< Olga Roriz:
v Ricardo Pais,
Luís Madureira,
Olga Roriz),
fot. Eduardo Gageiro.



*Livro dos seres
imaginários,*

coreografia de Olga Roriz,
1984 (João Natividade).

>



a certa altura, era aquele senhor a contar anedotas que não tinham graça nenhuma. Há muitas anedotas estúpidas que têm graça, mas aquelas eram estúpidas e sem graça. Acho que era deliberadamente assim. E quem era o senhor que me andou todo o dia a perguntar como é que se dizia isto e aquilo? Nada mais nada menos que o John Cage! Só muito depois é que eu percebi que era o John Cage e quem era o John Cage!

Este tipo de espectáculos era um grande desafio para a luz e para a técnica?

Não. Havia companhias que traziam uma inovação interessante que era fazerem luzes com máquinas de slides, e também efeitos: por exemplo, um grupo de bailarinos dentro de um tecido flexível, e depois uma luz dentro do tecido. De resto, não traziam grandes inovações, lembro-me é da troca de informação. Quando chegava a hora do espectáculo o director de cena deles dizia: vai o efeito tal... e essa é uma das coisas que eu aprendi com os ingleses, mas sobretudo com os americanos, excelentes directores de cena, muito bem organizados. E isso, parece que não, mas tem uma grande influência no espectáculo. Por exemplo, a nossa linguagem latina – os franceses têm o mesmo problema – induz em erros perigosos. Vamos imaginar que temos três efeitos diferentes, três coisas diferentes, muito próximas uma da outra: um efeito de luz, um efeito de som e um efeito de cenário. Uma peça de cenário que sobe, um som que entra, e um efeito de luz ao mesmo tempo. Os americanos dizem *sound* não sei quê *go* e se eles disserem *two one sound go* é para ir tudo ao mesmo tempo. Não há dúvida nenhuma, é claríssimo. O problema é que nós dizemos "vai" primeiro – "Vai luz X" –, e os técnicos que têm de executar a manobra ficam baralhados... Se as coisas forem todas ao mesmo tempo não há problema, que eles sabem que quando dizem "vai", vai tudo ao mesmo tempo, mas às vezes não é ao mesmo tempo. Imaginem que eu tenho

um telão que sobe e uma luz que entra depois. Se eu digo "vai", vai a luz, e o telão ainda não subiu... e aí eu tenho ensinado muitas pessoas e digo-lhes, embora não seja a maneira "correcta", diz-se sempre "para quê" e o "vai" depois: "luz cinco vai", "som sete vai", "cortina qualquer coisa vai". Se eu disser: "luz, cortina, som vai", é porque é tudo ao mesmo tempo. Aí não há confusões.

Como é que o Orlando, que aprendeu com o senhor do S. Carlos, começou a fazer mapas e planos de luz?

A gente quando é metida à nora tira água, não é? Foi o que me aconteceu. Lembro-me perfeitamente que nesse tal primeiro espectáculo do Grupo Experimental de Ópera de Câmara fiz uma espécie de planta com o esquema de montagem, com as ligações, etc. E pronto, foi assim que eu comecei. Não podia ter tudo na memória, tinha de fazer uma planta. Naquela altura eu desenhava: o triângulo era um projector de recorte, uma bola era um projector PC, uma bola com umas ondinhas era um Fresnell, um quadrado era um reflector, um painelão, como nós lhe chamamos, e pronto, funcionava. Funcionou assim muitos anos.

E quando depois o confrontou com outros sistemas...

Pois, mais tarde confrontei, sobretudo, com os americanos. Eles tinham escantilhões com bonecos muito bem feitiños, coisa que eu não tinha. Depois também os consegui arranjar. Mas não tinha paciência para eles, devo dizer. Era muito mais fácil uma bola ou um triângulo do que isso. Tinha era um ajudante que depois transformava as bolas em projectores. Hoje em dia eu faço em Autocad. Para mim é muito fácil. O Autocad é realmente um programa excepcional.

Costuma acompanhar os ensaios?

Sim. Digamos que para fazer a luz de um espectáculo é preciso ter uma ideia do que vai ser o cenário, do espaço



que ocupa, etc. E depois, acompanha-se a encenação, não desde o primeiro minuto, mas – estou a falar de um espectáculo – de quando as coisas já estão em andamento e a gente começa a associar a música (no caso de haver música), a cenografia, os adereços, o guarda-roupa... Esse conjunto todo é que me leva a começar depois a pensar como é que vou iluminar determinada cena. Às vezes são cenas muito rápidas, outras muito lentas, depende. E também a vontade do encenador: não vou fazer uma coisa contra ele.

É muito diferente fazer luz para teatro ou para dança?
É bastante diferente. Mas, basicamente, a luz é a mesma coisa. Já me têm dito: "depois com a luz a ver se esconde".

A luz não é para esconder, a luz é para mostrar. É ao contrário. Mas – como é que hei-de explicar? – a grande diferença da dança em relação a uma peça de teatro, sobretudo na dança contemporânea, são os corpos dos bailarinos. No fundo, a dança, sobretudo a contemporânea, baseia-se naquilo que se faz com o corpo, na expressão corporal. A dança clássica é diferente, tem outra leitura, até porque as pessoas se vestem de maneira diferente. Por exemplo, a *Giselle* com as meninas todas vestidinhas de branco com saias até aos pés é uma coisa, bailarinos com *maillot* ou nus, é outra. E nesses casos recorre-se muito à luz lateral, porque a luz lateral mostra muito mais a silhueta do corpo. E depois outra coisa: a dança tem muito mais fantasia do que o teatro. O teatro está sujeito a um tema, uma acção que se desenrola, e temos de iluminar de acordo com isso. Na dança também temos de iluminar de acordo com a dança, só que é muito mais abstracto e, como tal, a luz também pode ser muito mais abstracta e também se utiliza muito mais cor. No teatro é muito raro utilizar-se cor, só em situações muito especiais. Num espectáculo de teatro eu posso perfeitamente usar cor para tudo e para nada, mas não faz sentido. Já na dança não: podemos ser mais criativos nesse aspecto, isolar zonas com uma luz especial, fazer uma luz geral baixa e uma luz forte numa zona. Depende... No teatro uma pessoa está mais sujeita à própria peça. Ao que ela pede naquele momento. E às vezes são cenas enormes, que nunca mais acabam e não se justifica estar a mudar a luz. Eu lembro-me de trabalhar com um grande encenador, Peter Brook, *La conférence des oiseaux* [1980]. Uma coisa extraordinária, no Convento do Beato. Tenho a impressão que foi a primeira vez que foi usado o Convento do Beato para fazer um espectáculo. Aquilo era uma garagem daquela fábrica de bolachas Nacional... E o conceito do Peter Brook é que o teatro são os actores e a palavra. E não houve uma única mudança de luz durante todo o espectáculo. Fez-se um ambiente que se considerou bom para todo o espectáculo, uma luz muito uniforme, um tom de luz muito rico em termos de coloração, mas luz branca (a luz branca quando se baixa fica ligeiramente âmbar). Para mim foi memorável. Tão simples como isso. Há outros espectáculos que é o contrário: em trinta minutos fazem-se noventa efeitos, se for preciso. Há de tudo, não é?

Num artigo de António Pinto Ribeiro, *Danças temporariamente contemporâneas* são referidos três iluminadores, entre eles, o Orlando...

Ele faz uma coisa sobre três gerações de iluminadores:

<

Livro dos seres imaginários, coreografia de Olga Roriz, 1984 (Gagik Ismailian à frente do elenco).

<

Terra do Norte, coreografia de Olga Roriz, 1985 (Margarida Bettencourt, Zaire Zeyd, Maria João Salomão, Birte Lundwall, Filipa Mayer, Teresa Lopes, Paula Fernandes e Angelina Bacelar, entre outras), fot. Ana Esquível.

<

Cavaleiros da noite: Trilogia, coreografia de Olga Roriz, 1991 (António Teles, João Costa, Gagik Ismailian, Carlos Prado, Carlos Carvalho, Agnelo Andrade, entre outros), fot. Eduardo Saraiva.

<

Encontros, coreografia de Olga Roriz, 1982 (Margarida Bettencourt, João Natividade, Ana Rita Palmeirim, Edmund Stripe, Francisco Rousseau e Paula Fernandes, entre outros).

>

*Violoncelo não
acompanhado em suite
de luxo,*
coreografia de Olga Roriz,
1987 (Gagik Ismailian –
sentado com o violoncelo
– entre outros bailarinos),
fot. Alice Costa.



<>

Treze gestos de um corpo,
coreografia de Olga Roriz,
1987 (< Agnelo Andrade,
António Teles, Carlos
Carvalho, César Moniz,
Francisco Rousseau, Gagik
Ismailian, João Afonso,
João Costa, João Frango,
João Mouro, João
Natividade, José Grave
e Luís Damas
> Paula Fernandes entre
o elenco masculino),
fot. Eduardo Saraiva.



eu, o Paulo Graça e o Rui Fernandes. Há uma coisa muito curiosa: eu continuo a iluminar, embora muito pouco agora, tenho pouca vontade, só se for um desafio muito interessante. O Paulo Graça não tenho acompanhado de perto, está no CCB como director técnico, não sei o que é que tem feito como iluminador. Mas o Rui Fernandes, deixou completamente as iluminações: é realizador de televisão em Espanha, sobretudo de eventos desportivos.

Nesse artigo, para caracterizar a iluminação do Orlando, o autor utiliza termos como "atmosfera", "ambiente". De que maneira caracterizaria uma estética pessoal de iluminação?

Pois, eu vou-lhe dizer uma coisa. Por exemplo, em relação à dança, que foi das coisas que eu mais fiz, uma coisa muito importante para mim é a música. Até pela minha formação. Eu estudei música em miúdo, depois estudei canto e cantei⁶, de maneira que tenho uma certa formação musical... e naturalmente oiço a música de uma maneira diferente de quem não é músico. E quando vou a um espectáculo vejo coisas que a maior parte do público não vê. Porque vejo com outros olhos. E a música na dança é uma coisa importante e é uma das coisas em que eu, sem querer, baseio a minha iluminação. Baseio a minha iluminação um bocado na inspiração que a própria música me dá. E depois, realmente, procuro um ambiente que seja adequado à música, aos figurinos, à própria coreografia: pode ser rápida, pode ser lenta, pode ser muita coisa, pode ser muita gente, pouca gente, um solo. Tudo isso são coisas que influenciam a maneira como se ilumina um bailado. E depois então, dentro desse ambiente, eu posso mudar! Não sou obrigado a manter o mesmo ambiente todo o tempo! Mas dentro de um determinado ambiente depois posso pôr mais luz de um lado ou mais luz do outro, ou subir um pouco uma coloração aqui, uma coloração acolá. Não há regras, tem que ver com o gosto pessoal e

com o que se está a passar em cena. Provavelmente outro iluminador faria uma coisa totalmente diferente da minha ideia! Mas, pronto, ninguém é igual a ninguém, cada um tem os seus princípios, a sua maneira de ver as coisas. Eu, é como digo, por exemplo, se for um... vamos imaginar um bailado com música de Mahler: ilumino de uma maneira diferente do que se fosse de Bach. Se for uma suite de Bach daquelas [*trauteia uma melodia*] é muito diferente de um *adagietto*, de uma Quinta Sinfonia ou uma coisa assim. Até em termos de cor. Uma peça de Bach ou mesmo, a *Ária de Suite em Ré*, imaginemos, de Bach. É uma coisa muito lenta, muito bonita, fantástica. E o Mahler aí já tem alguma aproximação. São duas peças lentas, muito intimistas, falam muito ao coração das pessoas. Mas, mesmo assim, a coloração já seria outra, eu já daria uma cor diferente, independentemente do que estivesse em cena. Só a pensar na música, num caso faria mais sépia e no outro mais azulado, por exemplo.

Qual é que seria mais azulado?

O Bach. O Mahler eu faria com tons quentes, mais para o sépia, enquanto que o Bach... E, no entanto, o que está por detrás da música, o espírito, o sentimento que se transmite, são muito próximos um do outro, muito intimista... Mas eu gostaria agora de falar um bocado sobre a evolução dos equipamentos. Costumo dizer que nasci num planeta e agora estou noutro. Não é só pelo equipamento de iluminação, também por outras coisas. Eu nasci num país em que não ha via televisão, não havia computadores. E hoje isso é a coisa mais comum que há. Vou então voltar ao Coliseu, que é o melhor exemplo que eu conheço: em tempos (quando eu lá estive já não funcionava), o Coliseu tinha tido um sistema de reóstatos e, mais tarde, eu ainda aproveitei uns reóstatos para fazer lá umas coisas. Tinha também um quadro eléctrico enorme feito de pedra mármore e cheio de manipuladores, em que tinha de se ter cuidado

⁶ Orlando Worm integrou o Coro Gulbenkian, o Cantus Firmus, o Grupo de Música Antiga de Lisboa, os Segréis de Lisboa, o Convivum Musicum e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.



<
v
Reunion in Portugal,
coreografia de Louis Falco,
1983
(< Gagik Ismailian;
v Olga Roriz e
Gagik Ismailian).

Percursos,
de Vasco Willenkamp,
Ballet Gulbenkian
(Graça Barroso
e Ger Thomas).

>

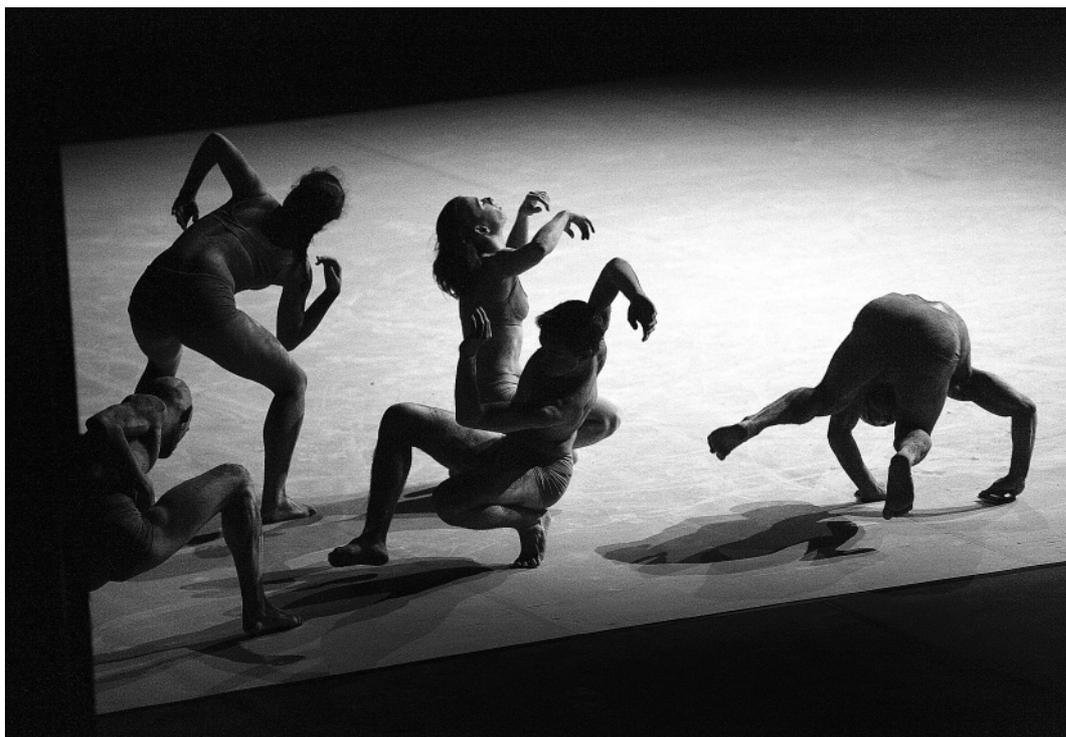
quando se pegava porque aquilo dava choque, matava mesmo. E então tinha-se uma fiada de manipulos que era o branco: o manípulo 1 era da gambiarra 1, o manípulo 2 era da gambiarra 2, e assim sucessivamente. Portanto os brancos, os amarelos, os azuis, os encarnados, estavam em filas. E verticalmente correspondiam à primeira gambiarra, o branco, o amarelo, o azul, o encarnado e assim sucessivamente. Portanto, aquilo depois ou se acendia à mão, ou com uma barra de madeira e acendiam-se uma data deles de uma vez só. Era assim que funcionava. A luz, propriamente dita, era obtida pelo tal sistema de gambiarras de ribalta e de tangões. O Coliseu não tinha tangões, já tínhamos desmontado. Os tangões eram a mesma coisa, mas ao alto, à frente. Uma luz lateral, à frente. Temos o arco do proscénio, não é? Ora, dentro do arco do proscénio temos uma gambiarra – e depois temos a mesma coisa, com as mesmas lâmpadas, ao alto...

Faz uma moldura.

Exactamente. E mais a ribalta, que está no chão. Os nomes são estranhos... os tangões, eu não faço ideia qual é a origem do nome "tangão". A ribalta, eu ainda percebo que está no chão e dá luz para arriba e a gambiarra dá a luz para as gâmbias [ponta para as pernas – risos]. Isto faz algum sentido, agora tangão não sei de onde é que vem. E os outros também não tenho a certeza, são conclusões minhas.

Portanto, era basicamente isso, mais os tais painéis que se punham e tiravam para se mudarem as cores. Entretanto, começaram a surgir os projectores, sobretudo em função de novas lâmpadas. É engraçado que foram sempre as novas lâmpadas que alteraram os projectores, porque estas lâmpadas de que estou a falar, as das gambiarras, dos tangões, dos painéis, etc., eram lâmpadas normalíssimas, lâmpadas grandes, com um suporte enorme. Mas depois começaram a surgir as lâmpadas com espelho,

lâmpadas episcópicas. E isso levou à construção do projector. Portanto, o que é o projector? É uma caixa metálica, com um sistema de ventilação e uma lâmpada. A lâmpada pode ser ou não espelhada, pode ser o projector a ter o espelho. E a lente à frente pode ser muita coisa: pode ser mais forte, menos forte, pode ser lente de Fresnell ou lente Plano-Convexa. Lente Fresnell é uma lente criada por um senhor chamado Fresnell que inventou uma lente que tem umas certas características: usou-se muito nos faróis. Aqueles faróis da costa têm lentes prismáticas, que são uma espécie de lente Fresnell. E então, como eu disse, o facto de aparecer um certo tipo de lâmpadas levou a que se desenhassem projectores especiais para elas. De resto, os projectores não evoluíram praticamente nada, porque as leis da óptica, as leis físicas da óptica, ninguém as altera! Portanto, uma lente com uma determinada potência a uma determinada distância dá um determinado efeito, seja qual for o projector, seja qual for a lâmpada. A evolução seguinte foi para as chamadas lâmpadas de halogéneo, que tinham muitas vantagens porque as outras que tinham um invólucro em vidro enegreciam muito rapidamente, uma vez que o fenómeno do filamento aceso faz uma emissão de electrões que se projectam no vidro e começam a enegrecer a lâmpada. Eu lembro-me na Gulbenkian de ter projectores com a lâmpada completamente preta, mas ainda acendiam. As lâmpadas de halogéneo têm uma luz quase igual desde o princípio ao fim da sua vida. Além de que são lâmpadas ainda muito mais pequenas, o que veio reduzir ainda mais o tamanho dos projectores. Nunca se conseguiu reduzir o comprimento, a distância entre lentes e coisas assim, mas nas lanternas aquela parte em que a lâmpada está metida foi encolhendo com o tempo. E agora já há outras lâmpadas, estamos a caminho de um futuro que são os LED's que para muitas coisas já funcionam, mas para projectores ainda não. Como se vê, os projectores praticamente evoluíram a partir do momento em que começaram a aparecer lâmpadas com características novas. As ópticas também têm melhorado



A

<>

Zullia,

de Pedro Goucha Gomes,
CPBC (Companhia
Portuguesa de Bailado
Contemporâneo), 2007,
fot. Rodrigo de Souza.



muito em termos de qualidade; as leis, essas, ninguém as muda. E hoje fazem-se uns projectores que são uma espécie de *zoom* e uma coisa ainda mais eficiente, que são os *robots*. A grande diferença do *robot* em relação a outro projector qualquer é a mobilidade, o facto de ser comandado à distância: eu na mesa de luz controlo o *robot*, mando-o virar para ali ou para ali, abrir, fechar, pôr ou tirar cor, pôr ou tirar um gobo, fazer uma série de efeitos... É caro, mas acaba por compensar, porque com um único projector faço centenas de coisas. Mas os *robots* sobretudo para teatro têm um problema. O espectáculo de teatro é aquele que mais precisa de silêncio. Eu tive um professor de música que dizia que a música era como uma pintura: tinha de ter uma moldura. A moldura para se ouvir música era o silêncio. Mas o teatro é aquele que tem mais moldura de silêncio. Muito mais que a ópera ou o bailado. A ópera quando tem sessenta pessoas ou setenta a tocar dentro do fosso e mais um coro de setenta ou oitenta pessoas, é uma barulheira de tal maneira que no meio daquilo tudo ninguém dá por nada. Mas no teatro não é assim. No teatro têm de se escolher *robots* que não façam ruído. Claro que há uma coisa que não se consegue evitar: é aquele ruído mecânico de mudanças como, por exemplo, tirar um gobo e pôr outro, tirar uma cor e pôr

outra. Mas aí é uma questão de o operador e o iluminador escolherem uma zona em que aquele ruído passe despercebido. Agora, quando é um ruído de ventilação que está permanentemente *zzz zzzz zzzz*, como um *robot*... ou então com dez, torna-se complicado. É mais fácil usar estes *robots* na ópera e em bailado do que no teatro. Ainda há bocado falávamos da diferença de iluminar bailado e de iluminar um espectáculo de teatro, e agora falo de iluminar um espectáculo de teatro e uma ópera. São muito semelhantes, embora a ópera também permita mais alguma fantasia do que o teatro. Uma coisa que muitos iluminadores de ópera fazem é iluminar com contra luz. E porquê? Porque normalmente os cantores são muito feios quando estão a cantar. Fazem uns esgares e umas caras horríveis, não é? E então quanto menos se virem as caras deles, melhor. Ilumina-se com contra-luz!

Iluminou e fez luzes para espectáculos de muita gente. Há algum que conserve particularmente na memória?

Alguns, sim. Não me lembro agora de nenhum bailado em particular do Vasco Wellenkamp, mas houve muitos que gostei de fazer, uns menos, outros mais... O espectáculo que eu mais gostei de iluminar, pelos resultados que obtive, foi uma peça organizada à volta de textos de Fernando



<
Sinfonia de requiem,
 coreografia de Vasco
 Wellenkamp, CPBC,
 fot. Rodrigo de Souza.

Pessoa que é o *Fausto Fernando Fragmentos* [1989], do Ricardo Pais, no D. Maria. É que, ao contrário do que é normal, acabou-se a montagem e a encenação cerca de uma semana ou duas antes da data prevista para a estreia, e portanto houve uma série de ensaios de aperfeiçoamento para toda a gente, para actores, enfim, para tudo, e eu aproveitei isso também, e então retoquei a luz até aos ínfimos pormenores. É evidente que a soma de muitas coisas pequenas dá uma coisa grande, e portanto a soma dos pequenos detalhes que eu corrigi fez com que o todo do espectáculo melhorasse muito em termos de qualidade. Tanto assim, que eu lembro-me que uma das críticas ao espectáculo dizia "luz mágica de Orlando Worm" e realmente a luz tinha um ar um bocado mágico, nalguns aspectos.

Trabalhou com muita gente, desde o Barberio Corsetti ...

Sim, lembro-me de fazer um espectáculo com ele ao ar livre no ACARTE, na Gulbenkian. Um espectáculo muito interessante, com efeitos especiais e com um tipo de luz que normalmente não se utiliza, com projectores no público, enfim... Fiz muitas coisas com o jardim iluminado.

...à Constança Capdeville, Fernanda Lapa, Luís Miguel Cintra, Mário Feliciano, Olga Roriz...

Com a Constança eu fiz muitas coisas multimédia, mas lembro-me especialmente de um concerto que não era multimédia, de um concerto com o grupo do Jorge Peixinho: fomos a Royan, em França.

Lembra-se daqueles pequenos agrupamentos que começaram a aparecer pelos anos 80, inícios dos 90, alguns deles ligados ao ACARTE... Refiro-me ao Dança Grupo, ao Àparte...

O Dança Grupo foi um grupo com que eu trabalhei muito... Era um grupo muito interessante e morreu por falta de dinheiro. Foi mais ou menos contemporâneo de Os Cómicos, acho eu. Mas os Cómicos eram teatro, o Dança Grupo era dança. Trabalhei muito com o Mário Feliciano também. Por exemplo, um espectáculo muito bonito que ele montou foi o *D. João e a máscara* [1989], na Escola Politécnica. Um espectáculo fantástico, extraordinariamente bonito, olhe, foi um daqueles em que eu gostei muito de fazer as luzes...

O Orlando chegou a inaugurar várias salas.

Inaugurei é uma maneira de dizer: eu estava na Gulbenkian quando o grande auditório foi aberto. Mas quando isso aconteceu não houve nenhuma complicação porque nós

<>

Missa,

coreografia de Vasco
Wellenkamp, CPBC 2002,
fot. Fernando Tavares.



<

Amaramália,

coreografia de Vasco
Wellenkamp,
fot. Rodrigo de Souza



Amaramália,
coreografia de Vasco
Wellenkamp,
fot. Rodrigo de Souza.

>

já há muitos anos que fazíamos *tournées* e viajávamos com o Ballet e então tínhamos literalmente um teatro encaixotado. Mas quando fui para o CCB isso já não foi assim, aquele era um teatro que ainda não estava terminado e foi uma complicação para aquilo funcionar. Aprendi muito com isso. Quando fui para o Teatro Camões já não foi assim... Digamos que eu equipei o teatro, isso para além do que chamamos equipamento do teatro – projectores, cena preta, tudo isso. Para além do que foi entregue com o teatro eu comprei todas as coisas miúdas que são necessárias para um teatro funcionar...

Por essa altura, finais dos anos 90, colaborou ainda com a Cena Lusófona...

Aí, por exemplo, aconteceu uma coisa engraçada: eu fui a Moçambique dar um curso de iluminação. E então não consegui ensinar nada porque havia sempre qualquer coisa que faltava, ou porque os alunos tinham ido fazer não sei o quê, ou porque não havia electricidade. Havia sempre qualquer problema... De maneira que, às tantas, eu disse-lhes: "Eh pá, vocês não aprendem aqui, vão aprender a Portugal". E foi mesmo. Este curso foi em 97 e depois eles vieram em 98, para o Festival dos 100 dias, e estiveram desde Fevereiro até Outubro sempre a trabalhar. Fora disso, com a Cena Lusófona, fiz visitas a locais para estudar a possibilidade da reconstrução ou da reutilização de espaços cénicos. Mas ficou em nada. Havia a esperança de que a Cena Lusófona conseguisse apoios para reconstituir os Cineteatros, havia teatros e espaços em sítios inacreditáveis. Muitos espaços cénicos em Moçambique estavam ocupados por igrejas tipo Igreja Universal do Reino de Deus...

O que poderia ser uma boa formação em iluminação de cena?

Um curso a sério, profissional, é uma coisa muito longa, há muita coisa para ensinar... Eu, por exemplo, tenho o

curso industrial e quase tudo o que lá aprendi é aplicável, desde a física, das leis de Arquimedes, à electricidade... Portanto um curso, para ser realmente a sério, demora... mas a iluminação é uma coisa que não se ensina. O que é que se ensina? Ensina-se a utilizar os instrumentos. E depois é uma questão cultural e de gosto, de conhecimentos, de a pessoa iluminar assim ou assado... Eu posso iluminar uma cena, a mesma cena pode ser iluminada de muitas maneiras, não é obrigatório ser de uma maneira ou de outra, não há nenhuma regra. Por exemplo, um actor a declamar uma coisa muito dramática. Eu posso iluminá-lo com contra-luz, posso iluminá-lo com uma luz muito forte – "queimar" com luz –, e posso também fazer ao contrário, uma penumbra... são tudo coisas possíveis, depende da sequência em que a luz está integrada, depende de muitos factores... e isso não se ensina. Eu posso ensinar a um aluno o que é uma contra-luz, quais são os resultados que ele obtém com ela, o que é uma luz lateral e o que obtém com isso, uma luz de cima, enfim, várias coisas... Isso posso. Agora dizer "neste caso faz assim, naquele faz assado" não posso. É uma questão de criatividade. Eu penso que para se fazer um curso de iluminação a sério, o mínimo são três anos, com aulas diárias, de segunda a sexta-feira.

Ou então trabalhar na área. O tal regime de oficina em que uns ensinam aos outros e em que há que resolver rapidamente as situações. Uma prática, no fundo, bastante diferente dos cursos e especializações de hoje...

É claro. A maior parte das pessoas que estão aí a trabalhar foram formadas assim. Por exemplo, vamos imaginar: eu trabalho com aquela companhia de bailado, preciso de pessoal, às tantas vem alguém que nunca trabalhou, e eu não arranji mais ninguém, e vem um tipo que a gente sabe que é habilidoso e que é jeitoso. Ele, inicialmente, começa por ser uma espécie de carregador "olha traz cá



<
Veneno,
coreografia de Rui Lopes
Graça, CPBC, 2003,
fot. Rodrigo César.

Labirinto,
coreografia de Vasco
Wellenkamp, CPBC 2001,
fot. Alceu Bett.

aquilo, isto aperta-se assim, isto monta-se assado", e a pessoa aprende e, às tantas, passa à fase seguinte. Ai demora mais porque numa montagem a gente não quer perder tempo e ensinar a afinar o projectador, a focar, sobretudo os projectores de recorte, leva algum tempo, é preciso haver uns momentos disponíveis, ou então arranja-se um bocado à parte e diz-se "isto faz-se assim" e então a pessoa aprende, e ao fim de "n" montagens, sabe muita coisa. Não quer dizer que saia iluminador, mas sabe montar equipamentos, porque uma coisa é iluminar, outra coisa é montar equipamentos... Uma coisa é eu pegar numa planta, e pela designação dos projectores dizer assim "olha, monta", e alguém pega e distribui aquilo tudo num palco, mas depois a afinação já tem que ver com para que é que aquilo foi montado. Há uma primeira fase que é montar, a pessoa pendura, pendura, mas depois a fase seguinte é: para que é que isto foi pendurado, por que é que foi pendurado aqui? É porque é para iluminar um determinado momento assim, um determinado momento assado, portanto a luz tem de ser dirigida para ali ou para acolá. Ai já começa a entrar o conceito do iluminador que imaginou aqueles projectores naqueles lugares para serem usados em determinados momentos. Depois vem a focagem, a seguir vem a outra parte que é fazer o roteiro de luz. Antigamente fazia-se com papel e lápis na mão, hoje em dia faz-se numa mesa computadorizada, o que traz grandes vantagens, e aí entra a parte mais criativa do iluminador. E depois vem a parte do registo das intensidades da luz, como apaga e acende, se é mais forte ou mais fraco... Essa é a parte mais refinada da criação de luz. E depois nos ensaios podemos ver, pode corrigir-se... Normalmente o iluminador entra num acordo com o cenógrafo, ou o encenador ou o coreógrafo. Muitas vezes, sobretudo em *tournee*, determinado espectáculo foi feito num sítio e depois vai-se para um outro muito diferente, e é preciso fazer uma adaptação — ou porque o palco é mais fundo ou mais estreito, ou mais vasto... É preciso adaptar, a própria encenação e coreografia são ligeiramente alteradas porque, se o palco tiver mais três metros de largura, o bailarino tem de dar mais dois passos para chegar ao mesmo sítio. Portanto há alterações, pequenas, subtis, e a pessoa que trata da iluminação também tem que as fazer.

A fazer *tourneés* há tantos anos, já trabalhou na maioria das salas do país...

Não, em Portugal há centenas de salas onde eu nunca trabalhei e onde nunca irei trabalhar, porque há muitos teatrinhos pequeninos que nem se sabe que existem. Quase todas as Sociedades de Recreio tinham um

teatrinho... Agora as salas mais importantes das cidades maiores, sim. Mas, por exemplo, naquele período em que eu fiz muitas *tourneés* com o Ballet Gulbenkian, o que eu ia era assistindo, de ano para ano, à degradação dos teatros. Imaginemos: eu ia agora ao Aveirense, fazer um espectáculo. No ano seguinte quando lá voltava, estava pior. E no outro ainda pior. É que a maior parte dessas salas viviam e funcionavam à custa das revistas do Parque Mayer que faziam *tourneés* pelo país todo. Com a morte do Parque Mayer veio também a morte dos outros teatros todos. As coisas estão interligadas, porque praticamente, esses teatros não faziam mais nada. Felizmente nós estamos agora numa fase contrária, que é a recuperação e modernização, que são duas coisas importantes. E presentemente uma grande parte desses teatros, a maior talvez, sofreu obras de restauro e foram equipados de novo e, tanto quanto eu sei, funciona bastante bem. Por outro lado, há outros sítios onde se criaram teatros que não existiam. Por exemplo, estive recentemente em Portimão onde há um teatro muitíssimo bom, mas que tem o defeito de ter um palco relativamente pequeno. Faro também tem um teatro novo que eu não conheço, mas que, tanto quanto sei, é bastante bom. Por exemplo, o teatro de Évora foi reconstruído: ele sempre foi pequeno e continua pequeno, mas funciona bem. O Garcia de Resende sei que está em obras... mas esse é um problema porque é um teatro muito antigo e ninguém lhe quer mexer, ninguém quer estragar aquela estrutura do século XVIII que é importantíssima de conservar enquanto peça de museu. A dificuldade está em conservar aquilo como peça de museu e dar-lhe a funcionalidade de um teatro moderno, mas eu acho que isso está a ser conseguido com um projecto muito interessante, e mais: estão a conseguir pôr as maquinarias antigas, algumas delas, a funcionar, portanto provavelmente será possível reconstituir um espectáculo tipo século XVIII.

E com isto chegamos ao trabalho da família Worm no teatro

Somos uma máfia.

Não, não será tanto isso... A mim lembram-me aquelas velhas famílias do teatro oitocentista italiano. O teatro passava muito por aquilo a que se chamaram as "famílias de actores", não é? Gente que cresce a ver os familiares a trabalhar em teatro e, como tal, que partilha um imaginário que comporta tanto as ficções do teatro como a realidade do fazer teatro. Um imaginário que se torna comum e que é natural que tenha influência nas suas escolhas futuras...

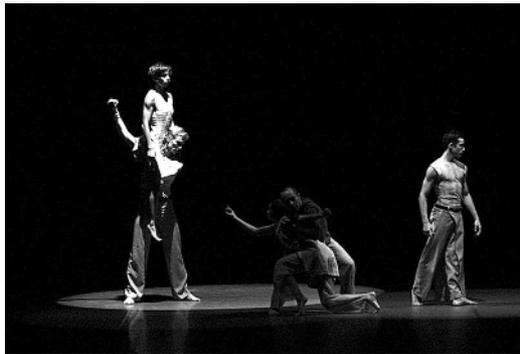
<>

Misterioso,

coreografia de Vasco

Wellenkamp. CPBC 2002,

fot. Fernando Tavares.



A família Worm... A minha avó foi pianista. O meu avô, acho, não tenho a certeza, foi actor: eu daí não herdei nada. Há depois um outro caso particular que é o da minha prima Elisa Worm. Ela foi para a dança porque gosta de dança e a vida dela é a dança – ainda hoje é a dança, vai morrer a dançar, com certeza. Mas esta é, digamos, uma evolução separada, viemo-nos a encontrar... enfim, era quase inevitável... Ela como bailarina, eu como técnico no Ballet Gulbenkian. Depois temos o filho dela, o Daniel. O pai do Daniel, que era pintor, morreu muito cedo, e portanto o Daniel ficou órfão e, como a Elisa e eu vivíamos juntos como se fôssemos casados, o Daniel naturalmente foi meu enteado, e recebeu a minha influência. Um belo dia ele chegou a casa e disse: "não quero estudar mais". Andava na António Arroio. E então eu virei-me para ele: "olha, não queres estudar, mas para vadio não vais: se não queres estudar, vais trabalhar". E no dia seguinte estava a trabalhar, e onde é que ele havia de estar a trabalhar? Onde eu trabalhava, onde eu tinha hipóteses: pu-lo a trabalhar num palco. E nunca mais parou... Agora o caso da minha filha Isabel: a Isabel fez os estudos dela na Escola Alemã, queria ser médica, mas faltava-lhe meio valor e eu convencia-a a ir para Engenharia para o IST. Entretanto, ela queria ganhar alguns dinheiros e eu pu-la a trabalhar comigo, e assim ela começou a trabalhar na técnica, montou os espectáculos de "Luz e Som" em Sintra... e eu comecei a perceber que ela tinha um jeito enorme para dirigir, que não é bem o mesmo que mandar. São coisas muito diferentes. Eu praticamente quase nunca mandei em ninguém, dirigi muita gente, e ela – herdou de mim, certamente – tem essa qualidade: a de dirigir as pessoas, sem ser 'eu quero, posso e mando'. Entretanto o namorado estava em Itália e ela abandonou o curso de Engenharia e foi para Itália ter com ele. Nessa altura eu estava como Director Técnico do S. Carlos e enfrentava o problema de não ter um bom Director de Cena. Tinha um que era mesmo muito mau, e então ao falar com a direcção artística do Teatro disse-lhes que a única pessoa que eu conhecia com conhecimentos e jeito para isto era a minha filha Isabel, porque ela estudou piano e violoncelo no Conservatório, tinha conhecimentos musicais e isso na ópera é muito importante. E tinha ainda a facilidade de falar cinco línguas. Aconteceu que a companhia foi toda para o Porto fazer um espectáculo – o tal director de cena inclusive – e em Lisboa estávamos com uma montagem de um encenador italiano muito exigente, e nessa altura a minha filha Isabel voltou de Itália. Como era preciso alguém para dar assistência a este encenador eu disse ao Ribeiro da Fonte: "a solução é a minha filha e depois logo se vê". Assim foi. Ela entrou para dar este apoio e já ninguém a deixou sair. E depois, quando

o teatro fechou, ela também saiu. E quando eu fui para o CCB, como precisava outra vez de uma pessoa competente, levei-a para lá. E, quando eu saí, ela ficou no meu lugar, mas mais tarde desgostou-se e quis sair. Entretanto, meteu-se-lhe na cabeça ser arquitecta, matriculou-se, e hoje é arquitecta. Depois disso foi convidada para vários trabalhos, como *freelancer*, até que foi convidada para o Olga Cadaval e lá está... Entretanto o marido, o tal namorado meio italiano que também trabalhou comigo nesses espectáculos, enveredou pela arquitectura de cena, inicialmente com a minha ajuda, mas agora faz tudo sozinho, já não precisa de mim para nada, mas fez montes de teatros. Há muitos teatros reconstituídos, restaurados e modernos cuja arquitectura da parte do palco é dele.

Desse rapaz italiano?

Meio italiano, é uma longa história. Mas estudou arquitectura em Itália, daí o facto de a minha filha ter ido para Itália. Ele actualmente é um dos melhores arquitectos nesta área dos teatros, mas isto porquê? Porque ele também andou comigo nos palcos a trabalhar e a montar e a desmontar e, portanto, quando se meteu nas arquitecturas dos palcos, sabia do que é que estava a tratar. E a Sissi é mais ou menos o mesmo percurso...

A Cidália?

A Cidália houve um dia em que se lhe meteu na cabeça ser arquitecta, queria seguir aquilo e não parou. E como ela também andou lá nas "luzes e som", naquelas coisas todas, nada daquilo lhe é estranho. E o que é agora o marido dela, influenciado por mim, seguiu o mesmo percurso: foi meu assistente na Expo, meu assistente no Festival dos 100 Dias, e depois foi director técnico do S. Luiz... É um tipo extremamente habilidoso, conhecedor, que sabe o que faz. É assim que a família Worm vem parar a esta área do teatro, ou seja, a Isabel e o marido, a Cidália e o marido, e o Daniel, todos mais ou menos pelas mesmas razões...

Referências bibliográficas

- COELHO, Helena/ ASSIS, Maria de / SASPORTES, José (1994), *Dançaram em Lisboa 1900-1994*, Lisboa, Lisboa 94.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.
- (1994b), "A dança americana em Portugal 1995-1993: Uma arqueologia da mestiçagem", *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, Abril-Junho, pp. 54-65.
- (2006), "Arte", *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta Anos*, Lisboa, FCG.