

Gil Santos

Coordenador técnico do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro

“Sou aquele cara chato. Na direção de palco, olho se está tudo no lugar. Só falo que está tudo ‘ok’ em um espetáculo com as coisas realmente prontas.”

Entrevista realizada por Aline Rabelo e Fabio Maleronka Ferron no dia 03 de maio de 2010, em São Paulo.

Gil Santos

Gil Santos é coordenador técnico e administrativo do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro – a primeira instituição brasileira focada na difusão da arte da dança. Ele atribui o êxito do centro à diretora artística Regina Miranda. “É uma pessoa de visão ampla, que pensou desde o banheiro para portadores de deficiência física até o piso para absorver impacto.”

Como parte da coordenação, Gil assume tarefas específicas nos espetáculos, como direção de palco ou trabalhos de maquinaria e iluminação. Ele diz que, na dança, o improviso é um elemento que funciona de forma diferente do teatro – daí a importância do trabalho de bastidor, como o dele. “Se a pessoa cai em cena, já tem que dar o BO (*blackout*) para ela sair, se arrumar e entrar linda novamente”, diz Gil, com a experiência de quem trabalhou em espetáculos como *Marias Brasileiras*, de 2009, com direção artística de Mabel Botelli, e *Estéreos Tipos*, de 2010, da Cia Híbrida.

Ele também lembra que muitas vezes acaba assumindo um papel de consultoria em relação às companhias que chegam para se apresentar no centro, já que nem sempre as condições do teatro são adequadas a um determinado espetáculo. Ele exemplifica com uma companhia que queria fazer uma apresentação de sapateado no piso de linóleo – o que não recomenda. “Se o camarada quiser fazer e danificar, ele se responsabiliza. Mas 100 metros quadrados de linóleo custam uns R\$ 5 mil. Ele vai pagar?”

Como você começou?

Foi muito ao acaso, pois eu trabalhava na parte administrativa com a coreógrafa Regina Miranda em um espaço cultural que ela tem no Rio de Janeiro. É o espaço que ela utiliza para os ensaios da Companhia Regina Miranda de Dança, a Cia de Atores e Bailarinos/Centro Laban-Rio. Eu trabalhava na parte administrativa, contatava pessoas para fazer trabalhos para teatro: luz, som, atuar como contrarregra, esse tipo de serviço. E comecei a me apropriar de algumas funções. A primeira delas foi contrarregra, depois passei a mexer com maquinaria, luz, cenários. Dona Regina veio a ser diretora de um espaço maior, que é o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e eu fui para lá. Também viajo com a companhia dela para Minas Gerais, Bahia, sempre circulando e aprendendo mais.

O que você fazia como contrarregra?

Você tem que ver o que está na cena para montá-la, produzi-la, tirar objetos de cena. Se alguma coisa cai no palco, é preciso esperar o momento certo, o BO – *blackout* – para retirar essa coisa da cena. Isso é trabalhar como contrarregra.

Depois de contrarregra, você fez o quê?

Maquinaria. Fui aprendendo, pois tem espetáculo em que é preciso montar, pendurar carretinhos, lidar com elementos que entram e saem de cena. Tem que ter alguém que faz funcionar, e fui aprendendo a fazer isso, conhecendo o trabalho. Na verdade, a cada espaço a gente tem uma possibilidade de montagem diferente, de criar essas maquinarias diferentes. Você pode até ter alguma coisa já predefinida e, de repente, se não tiver uma pessoa que faça uma visita técnica antes, poderá ter uma surpresa

Você já viveu alguma situação assim?

Recentemente, no Espaço Cultural da Maré, no Rio de Janeiro. Dentro do Viadão Carioca [*projeto de 48 horas de cultura promovido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro*], o trabalho *Marias Brasileiras* tem elementos que entram e saem de cena. Lá não tem vara, não tem nada. A gente teve que fazer uma adaptação para o espetáculo. Cheguei lá e tomei um susto! Falaram para mim que era um espaço cultural. A gente entende que eles vão ter vara cênica, varas de luz, tudo isso. E não tinha nada.

E como você aprendeu a fazer isso?

Na força de vontade, na necessidade, vendo pessoas, vendo os outros. É aquela coisa de você ir ao teatro, ter contato com pessoas que fazem e ficar observando. Do tipo: “Isso um dia vai ser útil para mim em algum momento”. O profissional da área cênica hoje em dia tem curso de formação, mas há um tempo não era assim. Era um trabalho que se passava para o outro. Ainda hoje, apesar de existirem cursos, funciona muito assim. Eu mesmo exercito isso com jovens que trabalham comigo: vou passando o que sei.

Depois de maquinista, você começou a trabalhar com o quê?

Montando cenários com o César Sales, que é maquinista, mas também trabalha com cenários e me convidou para ajudá-lo. O termo é cenotécnico. Foi aí que comecei a mexer com essa coisa. Não cursei essa profissão, porque não podia pagar. Ela entrou na minha vida de forma forçada, devido a situações de necessidade. Hoje, na cultura, a gente ainda esbarra muito na falta de verba. As companhias de dança, de teatro, ou mesmo as pessoas que trabalham com música acabam contando muito com profissionais que fazem um pouco de tudo, pois se inventam de ter um cenário ou alguma coisa que foge do que estava previsto, vai bater no custo. As pessoas que podem somar, ajudar, são sempre as que têm alguma experiência, que já fizeram alguma coisa antes. Isso é bom pra todos.

E depois de cenotécnico, você foi trabalhar com luz.

Aí já é uma grande paixão. Tenho grandes mestres: Aurélio Oliosi, José Geraldo Furtado, Luiz Paulo Nenen. Vi o que esses camaradas fazem dentro de um espetáculo, o diálogo que conseguem estabelecer entre movimento e luz. É uma coisa que a gente tem que aprender. Tive a oportunidade de trabalhar com essas pessoas e foi uma satisfação. Comecei ajudando na montagem, subindo refletor, montando, afinando.

Para depois operar, desenhar.

Exatamente, para depois desenhar a luz. Um passo de cada vez mesmo, de forma bem gradativa. Você tem que ver, saber o caminho, e ter o compromisso de assistir ao espetáculo. Não basta chegar, botar lá em cima e virar as costas, como muitos jovens fazem. É muito importante que os jovens assistam ao espetáculo, vejam a luz, tenham esse compromisso para saber se é o que querem mesmo fazer, até para descobrir o que a gente, com a luz, pode levar para o espetáculo.

Qual a diferença entre um técnico de luz e um iluminador?

Um técnico tem que ter um conhecimento de carga, de refletores, do que tem nos espaços. Na verdade, os dois têm que ter esse conhecimento. Se você parar e analisar direitinho, esse conhecimento precisa ser igual tanto para o técnico quanto para o iluminador. Se o iluminador chega a um lugar e não sabe o que pode pendurar, dependendo de um técnico para analisar, esquece. Ele deveria ter esse conhecimento também. Mas o iluminador tem que ter mais percepção, ter mais leitura do trabalho, acompanhar os ensaios, ver as ideias que o diretor quer dentro daquele trabalho para poder montar a luz.

O técnico tem um trabalho mais operacional?

Exato. Ele monta, sobe e até opera a luz. Eu mesmo crio luz que outras pessoas operam. Eu mapeio, passo as deixas, e outra pessoa vai operar. São feitos os ensaios. A criação fica até a montagem, o desenho final e os ensaios. Depois que anotou as deixas, outra pessoa pode fazer.

Fale um pouco da experiência de trabalhar com teatro e com dança.

Trabalhei a maior parte da minha vida com dança. Já trabalhei com teatro, mas a dança é muito presente. Vim de uma escola em que a dança era a atividade mais forte. A dança contemporânea unifica essa coisa: pode ter dança, texto, mas o forte mesmo é o movimento. No teatro é diferente, o texto é a linguagem principal. Na dança, o movimento é o mais importante. Você vê o

tempo todo a partir do movimento. O diálogo é o movimento, apesar da dança contemporânea unir várias coisas.

Há quanto tempo você está no Centro Coreográfico, que é o primeiro do Brasil?

Desde o início da obra do espaço. Em 2000, o Centro Coreográfico já estava em obras. Fisicamente, o espaço não estava pronto, mas já existia a figura da diretora do Centro Coreográfico, que é a Regina Miranda. Ela ocupava um espaço lá no Rio Arte e trabalhávamos juntos. Fazia visitas ao espaço ao longo da obra, opinava, sugeria pisos e coisas para poder ter um funcionamento bacana em todos os aspectos. Dona Regina é uma pessoa com visão muito ampla. Pensou desde o banheiro para portadores de deficiência física até o piso com qualidade para absorver impacto, um piso próprio para dança. Ela pensava em tudo, é incrível aquela mulher, maravilhosa. E eu vim acompanhando essa obra toda. Quando o espaço foi inaugurado, em 2004, fui para lá com ela fazendo direção técnica. E estou lá até hoje.

Como são as companhias que trabalham no Centro Cenográfico?

Dividimos em companhias residentes – aquelas que vão para o espaço, desenvolvem projetos e ensaiam – e em companhias de temporadas. Há sempre uma companhia se apresentando.

Qual é o processo de tensionar o linóleo?

Primeiro ponto: você faz as cabeças, bota a fita nas duas extremidades. Enrola um tubo para poder dar uma tensionada e faz o outro lado. Depois, você vem fechando. A qualidade da fita é muito importante. Essa fitinha de demarcação, que hoje em dia é muito usada porque é mais barata, não adianta. Tem que ser uma fita de qualidade, caso contrário pode formar bolhas e o bailarino pode tropeçar naquilo. Com uma pessoa dançando, isso pode ficar perigoso.

Já aconteceu com você?

Já e não foi bom. Era uma companhia amadora e uma menina tropeçou. Ela caiu mesmo. Depois veio brigar comigo dizendo que era problema com a fita. Por isso que eu digo que não adianta botar uma dessas fitas plásticas, de menor qualidade, pois ela vai voltar, vai soltar. Não tem jeito, ela vai soltar.

Essa questão do improviso vai além até do que está acontecendo cenicamente. Como vocês lidam com isso? Repercute muitas vezes para o técnico?

Se estiver na luz, dou um “BOzinho”. É um caminho. Mas a técnica tem que estar muito ligada nessa situação. O iluminador ou o operador tem que ser muito sensível em uma situação dessas. Se uma pessoa caiu, já tem que dar aquele BO, para a pessoa sair, se arrumar e entrar linda novamente. E vamos embora! Se fosse texto, o camarada improvisaria, mas, para a dança, suja muito. Tem outras coisas que também sujam com dança, uma perna mal arrumada etc. Sou aquele cara chato. Na direção de palco, olho se está tudo no lugar, se tem algum fio na montagem aparecendo, se as pernas estão bem esticadas. Não sei se isso é defeito, se é bom ou não. Só falo que está tudo “ok” em um espetáculo com as coisas realmente prontas.

Fale um pouco sobre como funciona a parte administrativa do teatro.

Essa aí é dura, talvez a pior de todas. Sabe por quê? A pessoa tem que ter um cuidado com o bem público. Digamos que o camarada vai fazer um espetáculo de sapateado e quer fazer em cima do linóleo. Como administrador, diretor de palco, tenho que falar que não, que aquilo não rola. Mas se ele insistir, vou dizer: “Pode fazer, mas você vai pagar se danificar. Cem metros quadrados de linóleo hoje custam uns R\$ 5 mil. Vai pagar?” (*risos*). Também é preciso cuidado com as liberações do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), por exemplo. A produção também fica em cima, mas a administração tem que ter esse controle. Tem que ver as condições dos espaços, as melhorias. Se alguma coisa danificou na passagem de uma companhia, a gente tem que cobrar dela. Isso está em contrato assinado. Quando a companhia chega ao espaço, a gente entrega o camarim de uma determinada forma, com a luz de certo jeito. E a administração tem que estar em cima de tudo, o que é muito difícil. Se queimar uma lâmpada ou danificar um linóleo, você vai cobrar.

Como você lida com os borderôs?

Os borderôs são assim: 15% são retidos para a prefeitura e os outros 85% são repassados para a companhia. Além disso, são retidos 11 centavos por ticket emitido para a empresa responsável pela emissão dos ingressos, no nosso caso, a Ticketronic. Ela é uma dessas empresas de venda online de ingresso e o borderô já vem montado. Antigamente, tinha que fazer o cálculo, mas agora, eles já dão o resultado final e você só paga, só repassa. Depois, o que é retido é depositado para a prefeitura.

Como você faz coordenação técnica, direção de palco e, lá no Centro Coreográfico, o administrativo?

Administrativo é de segunda à sexta-feira até às 17h. À noite, faço o que posso: vejo ensaio e mais o que precisar. Além disso, trabalho nessas construções de luz. Na hora do espetáculo, se puder estar lá para operar é maravilhoso, mas se não puder, mapeio, crio tudo para outra pessoa operar. Até a montagem a gente pede para fazer sempre à noite – a gente adora a noite, porque ela é maravilhosa. A gente perde a noção, vai emendando uma coisa na outra, tipo o Viradão Carioca e, quando vai ver, chega na segunda-feira com aquela olheira... A pessoa está falando com você uma coisa e você está em outro lugar. E assim vai. Mas é legal, é bem gostoso. Acho muito importante estar falando sobre essa coisa de perder a noite, perder esse tempo, mas é muito prazeroso ver um trabalho, uma luz montada, aquela coisa funcionar e, no final, as pessoas falarem: “Quem fez isso? Ficou muito bonito”. Isso é muito gratificante.

Como que você enxerga a sua profissão e a importância dela?

Houve um tempo em que eu achava que trabalhava para sobreviver financeiramente. Hoje em dia, tenho muito prazer no trabalho que faço e sou reconhecido pelos profissionais do meio. Vejo que as pessoas entendem a importância do que faço e isso de alguma forma serve como referência para os jovens. Em minha penúltima apresentação de Marias Brasileiras, antes da Páscoa, tive uma surpresa. Eu ia trabalhar no Viradão Carioca, que acabou sendo cancelado depois, então ficaria uns dias longe do espetáculo. Eles me jogaram no meio de um teatro lotado, no meio de um monte de gente, e falaram: “O que vai ser de nós sem esse homem na próxima semana?”. Porque lá eu montava e desmontava tudo, toda semana. Falei para eles: “Nem que eu tenha que vir para cá de madrugada, vou montar para vocês”. Foi uma grande homenagem, começaram a falar do meu trabalho, o quanto era importante. Eu ouvia, tremia, chorava. Até hoje me emociono ao lembrar. Nesse dia, descobri que eu realmente era importante. Foram precisos alguns anos para que eu entendesse isso, quase 20.