



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

MARCKSON DAVI DE MORAES LISBOA

DRAGÃO DE LUZ:

Uma poética sobre a experimentação de iluminação cênica do
espetáculo *Santo Anjo do Senhor*

**Belém – Pará
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

MARCKSON DAVI DE MORAES LISBOA

DRAGÃO DE LUZ:

Uma poética sobre a experimentação de iluminação cênica do
espetáculo *Santo Anjo do Senhor*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará,
como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientação:

Professora Dra. Ana Flavia Mendes Sapucahy

Coorientação:

Professora Dra. Iara Regina da Silva Souza.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de atuação em Artes.

**Belém – Pará
2019**

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

L769d

Lisboa, Marckson Davi de Moraes

Dragão de luz: uma poética sobre a experimentação de iluminação cênica do espetáculo Santo Anjo do Senhor / Marckson Davi de Moraes Lisboa. – 2019.

68 f. : il. color. ;

Orientadora: Professora Dr^a Ana Flavia Mendes Sapucahy

Coorientadora: Professora Dr^a Iara Regina da Silva Souza

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Iluminação de cena. 2. Fenomenologia e arte. 3. Processo Criativo. 4. Poética. I. Título.

CDD 23. ed. - 792.025



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos cinco (05) dias do mês de Julho do ano de dois mil e dezenove (2019), às quinze horas (15) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no espaço Olaria Muiar, para examinar a Dissertação de Mestrado de Marckson Davi de Moraes Lisboa, intitulada: **DRAGÃO DE LUZ: Uma poética sobre a experimentação de iluminação cênica do espetáculo Santo Anjo do Senhor**. Sob a presidência da orientadora Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Ana Flávia Mendes Sapucahy** (Presidente), **Wladilene de Sousa Lima** (Examinador interno), **Iara Regina da Silva Souza** (Coorientadora), **Marton Sérgio Moreira Maúes** (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy, passou a palavra ao mestrando Marckson Davi Lisboa, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE () **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ () **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 05 de Julho de 2019.

Prof.ª Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Prof.ª Dr.ª WLADILENE DE SOUSA LIMA

Prof.ª Dr.ª IARA REGINA DA SILVA SOUZA

Prof. Dr. MARTON SERGIO MOREIRA MAUES

MARCKSON DAVI DE MORAES LISBOA

Ana Flávia Mendes Sapucahy

Wladilene de Sousa Lima

Iara Regina da Silva Souza

Marckson Davi de Moraes Lisboa

EXCELENTE COM DISTINÇÃO E RECOMENDAÇÃO DE PUBLICAÇÃO:

*Dedico esta obra a quem me deu à luz, minha mãe, Ana de Moraes que junto com meu pai Everaldo Lisboa me tornaram o homem iluminado que sou hoje em dia.
Meu irmão, sua família e meus sobrinhos, que são a minha família.*

AGRADECIMENTOS

Ao grande amigo que perdi prematuramente, Rodrigues Neto (*in memoriam*), que me apresentou o mundo dos dragões de Caio Fernando Abreu. À Larissa Latif e a “Nós do Teatro”.

Aos dois homens da minha vida, Francisco Moreira – Beto Benone – e Adriano Furtado pelo companheirismo dentro e fora da cena. Pela paciência e pelas contribuições acadêmicas.

À D. Zezé Furtado, nossa mãe “cínica”.

A todos aqueles que contribuíram para que nossos Dragões pousassem em *Santo Anjo do Senhor*. A família Porto pela Casa da Atriz e aos Palhaços Trovadores por nos ceder seus espaços de fazer arte.

As pessoas e mentes da minha vida acadêmica: as turmas de mestrado de 2016 e de 2017.

As minhas mães científicas Ana Flávia Mendes e Iara Souza. Aos meus professores e professoras, incentivadores e à banca da defesa.

À Professora Dra. Cibele Forjaz por sua contribuição ao longo da pesquisa.

À Sônia Lopes e Patrícia Gondim e a todos os colegas de iluminação cênica.

Aos meus Orixás pelo equilíbrio e proteção: Odoya! Ogunhie! Atotô!!

RESUMO

Esta pesquisa trata das experimentações de luz do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*, da Companhia Cênica de Cínicos, de Belém do Pará. Como artista-iluminador-pesquisador investigo a potencialidade de equipamentos, dispositivos e materiais de iluminação cênica não teatrais e a interação destes recursos cênicos com o ator e o espaço dentro de uma encenação experimental. A pesquisa desenvolve-se pela Fenomenologia da Imaginação de Gaston Bachelard para analisar a luz do espetáculo como fenômeno pelo viés do devaneio. Para isto, convoco a concepção de imaginário de Gilbert Durand, a proposta cênica de Antonin Artaud, as provocações de Eugenio Barba, as proposições de Patrice Pavis e as percepções sobre iluminação cênica de Roberto Gil Camargo, Cibele Forjaz, Francisco Turbiani e Iara Souza, além das explanações de Cecilia Salles e Sonia Rangel sobre processos de criação, para compor uma metodologia própria a partir do mito Dragão como imagem poética. Na pesquisa, visito tanto a mitologia chinesa quanto a poesia imagética do conto *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, para abordar o desenvolvimento da iluminação cênica no decorrer de quatro anos de temporadas do espetáculo.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Fenomenologia. Processos criativos. Dispositivos luminosos.

ABSTRACT

This research deals with spectacle's light trials of Santo Anjo do Senhor, from Companhia Cênica de Cínicos of Belém of Pará. As an artist-illuminator-researcher, I seek to investigate the potential of non-theatrical equipment, devices and lighting materials, and the interaction of these scenic resources with the actor and the space within an experimental staging. The research develops by Gaston Bachelard's Phenomenology of Imagination to analyze the light of the spectacle as a phenomenon through the bias of daydream. For this, I summon Gilbert Durand's imaginary conception, the Antonin Artaud's scenic proposal, provocations of Eugenio Barba, propositions of Patrice Pavis and perceptions of scenic lighting of Roberto Gil Camargo, Cibele Forjaz, Francisco Turbiani e Iara Souza, further, explanations of Cecilia Salles and Sonia Rangel on creation processes to compose a methodology based on the Dragon myth, as poetic image. In the research, I visit both Chinese mythology and the imagery poetry of the tale *Os dragões não conhecem o paraíso* by Caio Fernando Abreu, to approach the development of scenic lighting over four-year seasons of the spectacle.

Key-words: Scenic lighting. Phenomenology. Creative Processes. Luminous devices.

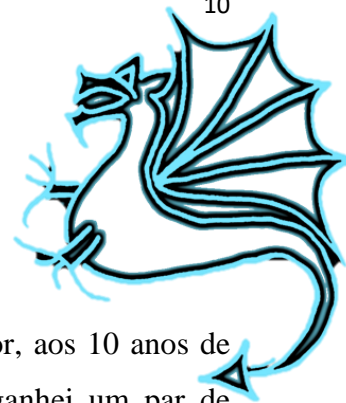
LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Exposição objetos luminosos	11
Figura 02 – Processo criativo	25
Figura 03 – Processo criativo	27
Figura 04 – Representação Tríade de desenvolvimento da pesquisa	31
Figura 05 – Cena do espetáculo, temporada de 2017	37
Figura 06 – Cenografia do espetáculo, temporada de 2017	40
Figura 07 – Cena do espetáculo, temporada de 2017	41
Figura 08 – Planta baixa de encenação	44
Figura 09 – Planta baixa de encenação	45
Figura 10 – Processo criativo	46
Figura 11 – Cena do espetáculo, temporada de 2016	48
Figura 12 – Cena do espetáculo, temporada de 2017	49
Figura 13 – Cena do espetáculo, temporada de 2016	50
Figura 14 – Cena do espetáculo, temporada de 2017	51
Figura 15 – Cena do espetáculo, temporada de 2016	53
Figura 16 – Cena do espetáculo, temporada de 2017	55
Figura 17 – Cenografia do espetáculo, temporada de 2017	56
Figura 18 – Cenografia do espetáculo, temporada de 2017	57

SUMÁRIO

SEÇÃO 01: DRAGÃO DE ÁGUA	10
1. Mergulhar na Pesquisa.....	10
2. A Metodologia do Dragão	14
SEÇÃO 02: DRAGÃO DE AR.....	19
2. O Voo do Dragão	19
2.1 Movimento Criador: Primeiras Conversas	21
SEÇÃO 03: DRAGÃO DE TERRA.....	29
3. O Pousar do Dragão	29
3.1 O Espaço	32
3.2 O Ator.....	35
3.3 A Luz	37
SEÇÃO 04: DRAGÃO DE FOGO	41
4. Forjando o espetáculo Santo Anjo do Senhor	41
4.1 Ator e Espaço.....	44
4.2 Ator e Luz	50
4.3 Espaço e Luz	54
SEÇÃO 05: DRAGÃO ILUMINADO	58
APÊNDICE	61
REFERÊNCIAS	63

SEÇÃO 01: DRAGÃO DE ÁGUA



1. Mergulhar na Pesquisa

Meu primeiro encontro com o teatro se deu como espectador, aos 10 anos de idade, por causa de um sorteio que houve na escola em que eu ganhei um par de ingressos para assistir “*O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*” do grupo de teatro Tico-Tico no Fubá, no teatro Margarida Schivazappa. Me encantou aquele ambiente, as luzes, os personagens, a história. Porém, assim como o deslumbramento começou com o abrir das cortinas, se foi com os aplausos da plateia. Foi a primeira e última vez que presenciei o fenômeno teatral na minha infância.

Anos mais tarde, em 2001, aos 17 anos, iniciei meu percurso artístico nas artes cênicas ao frequentar oficinas de teatro para preencher as horas vagas, entre os vários cursos de redação de preparação para o vestibular. A paixão por estar em cena foi tão arrebatadora que os planos de imersão na vida acadêmica cederam lugar a uma vida artística ativa, impulsionada pela participação em diversos grupos de teatro e pelo desejo de formação específica na área.

Ao mesmo tempo que eu me envolvia no palco, despertava em mim um interesse pelos bastidores, de entender como se constituía a magia por de trás dos palcos. Então, após uma oficina de iluminação cênica realizada na Usina de Teatro da Unama¹ ministrada por Sônia Lopes², passei a acompanhar as montagens dos espetáculos que eu participei, tanto dentro do projeto de extensa quanto os particulares em alguns grupos de teatro de Belém. Desvendar os meandros por trás da cena me impulsionaram a me profissionalizar, em 2005, dando início ao Curso Técnico de Formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

Durante o curso, por meio das disciplinas teóricas e práticas afluíram em mim um desejo de entender mais sobre iluminação cênica. Na prática fui conciliando a vida de ator e iluminador, pois logo em seguida, em 2008, fui aprovado em um concurso público para a Fundação Cultural do Pará, onde atuo como assistente cultural da área de iluminação cênica até hoje.

¹ Grupo de teatro que fazia parte do projeto de extensão do setor de Linguagens Cênicas e Musicais da Universidade da Amazônia.

² Educadora física e Iluminadora cênica da cidade de Belém.

Com a formação no curso de atores em 2009, na ETDUFPA, passei a ministrar oficinas de teatro, a participar de diversos espetáculos e conhecer artistas de todas as linguagens. Fazer parte do quadro de funcionários do Teatro Experimental Waldemar Henrique³ tornou minha vivência artística na cidade de Belém dinâmica. Com isso, em 2011 fui convidado pela iluminadora e artista visual Patrícia Gondim para fazer parte do seu projeto *De Baciada*, que reuniu shows, espetáculos de teatro, performances e a exposição “Objetos Luminosos”⁴. A exposição foi o marco para iniciar uma imersão de investigação em iluminação cênica. Lâmpadas, fios elétricos, materiais adesivos, rendas e tintas para alcançar efeitos diversificados no processo criativo de um objeto com luz. A religiosidade e as minhas memórias afetivas foram as principais referências para a



Figura 01. Exposição “Objetos Luminosos”, 2011. Fonte: Acervo do Pesquisador.

concepção do material a ser exposto. As cores e texturas despertaram em mim lembranças que me fizeram criar um objeto (figura 01) carregado de ludicidade devido a retomada de momentos vividos durante a minha infância.

³ Teatro Experimental que abriga todos os tipos de espetáculo muito procurado por grupos amadores e artistas independentes da cidade por ser acessível e dispor de uma caixa cênica que comporta as mais variadas formas de palco.

⁴ Exposição coletiva que reuniu quatro iluminadores da cidade de Belém: Patrícia Gondim, Thiago Ferradaes, Luís Otávio Faísca e Marckson de Moraes.

A exposição me proporcionou estar fora do ambiente cênico de um teatro. Eu deveria conceber um objeto com luz, e como iluminador. Não partiria de um texto, uma dramaturgia, uma coreografia ou roteiro, o desafio estava em *experimental* sobre luz. Isso se tornou desafiador e, conseqüentemente, desandou em ser o principal indutor para as minhas pesquisas sobre iluminar. Não se tratava de criar apenas um objeto iluminado, mas de construir uma obra de arte com luz. A minha visão sobre iluminar foi expandida.

Levando em consideração o aspecto funcional, a iluminação cênica enquanto recurso teatral acompanha a evolução histórica e tecnológica das artes cênicas, uma vez que “desde o final do século XIX, a luz na cena foi aumentando seu grau de complexidade e firmando-se tanto como arte quanto como linguagem, comunicando através da percepção visual do espectador”⁵. Conceber a luz cênica, no meu ambiente de trabalho ou em minhas experimentações nos grupos de teatro que já participei, me possibilita várias descobertas, tanto estéticas quanto poéticas.

Estética, do ponto de vista da utilização de equipamentos ou materiais de iluminação que estabeleçam uma conexão dos demais recursos teatrais com a proposta cênica que cada espetáculo possui. Focada, na maioria das vezes, em fazer da luz um acessório. Poética, no que tange a experimentação de luz como recurso transformador da cena. E, às vezes, juntas. Visto que, as experimentações estéticas ou poéticas de luz não se anulam, porém uma geralmente sobressai a outra.

A diversidade de equipamentos tecnológicos capazes de “prover focos, direção, controle de intensidade, variedade de cores, facilidade de posicionamento e *blackouts* mais eficientes”⁶ disponíveis no mercado garante aos iluminadores um leque de possibilidades técnicas deste recurso cênico e influencia as montagens e os processos criativos atuais.

Dessa maneira, o iluminador cênico necessita aflorar seu caráter investigativo e não se deter, tão somente, ao uso de equipamentos convencionais de iluminação para alcançar um determinado efeito esperado. Neste sentido, Turbiani nos sugere ainda que “um iluminador que experimenta diversos equipamentos desconhecidos por ele, sem saber a clareza dos resultados estéticos que obterá, assume uma atitude investigativa sobre esse material, possibilitando a abertura de portas ainda não imaginadas”⁷.

⁵ TURBIANI, Francisco Moreira. **O uso de equipamentos luminosos não teatrais...** 53 f Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-graduação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, p. 04.

⁶ FORT, 1993 *apud* TURBIANI 2012, p. 05

⁷ TURBIANI, op. cit., p. 12

Estas atitudes investigativas reverberaram tanto na minha atuação como artista que na concepção do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*⁸, da Companhia Cênica de Cínicos⁹ (CCC) que estreamos em 2013, se caracteriza por uma encenação pautada nas memórias do ator, nas suas interações com o espaço e a iluminação.

A CCC surgiu em 2011 com o desejo de três artistas da cidade, Adriano Furtado¹⁰, Beto Benone¹¹ e Marckson de Moraes em experimentar fazer teatro de maneira diferenciada. Partimos de exercícios de experimentação que poderiam vir a se desenvolver como um espetáculo ou uma performance. Com a escassez de recursos financeiros próprios, de espaços na cidade acessíveis a artistas independentes e falta de políticas públicas de valorização das artes decidimos “fazer do nosso jeito”. Sem estarmos presos a metas e prazos. Experimentar o necessário para que algo amadurecesse à medida que nos sentíssemos a vontade para expor nossas práticas teatrais. Sem estarmos presos a uma linguagem, uma escola ou uma vertente artística. Livres para criar.

Santo Anjo do Senhor é um espetáculo experimental, pois se adequa ao espaço cênico onde será apresentado que, por eleição da CCC, se dá em espaços cênicos alternativos¹² que serão reconfigurados e reestruturados de acordo com as necessidades do espetáculo e das interações originadas pela experimentação no espaço.

O olhar apurado para a iluminação do espetáculo me levou a ingressar, em 2016, no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA com a desejo de investigar o desenvolvimento da iluminação cênica e a potencialidade de equipamentos luminosos não teatrais¹³ como recurso poético na concepção, execução e (re) montagem do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*, da Companhia Cênica de Cínicos, da cidade de Belém – Pará.

⁸ Espetáculo livremente inspirado no conto *Os dragões não conhecem o paraíso* do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu

⁹ Companhia de Teatro fundada na cidade de Belém por Adriano Furtado, Francisco Moreira (Beto Benone) e Marckson de Moraes em 2011.

¹⁰ Professor Dr. em biologia de agentes infecciosos e parasitários do instituto de Ciências Biológicas da UFPA, coordenador do PPGBAIP/UFPA, Diretor de Programas Estratégicos da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação PROPESP/UFPA. Ator, cenógrafo e aderecista do grupo de teatro Palhaços Trovadores desde 2001. Integrante e Fundador da Companhia Cênica de Cínicos.

¹¹ Beto Benone é o nome artístico de Francisco Moreira, Dr. em Artes professor de cenografia e figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordenador do curso de Cenografia da mesma escola. Ator, figurinista, cenógrafo e aderecista com ampla experiência em grupos de teatro em Belém desde 1998. Integrante e Fundador da Companhia Cênica de Cínicos.

¹² Entende-se por espaço cênico alternativo o local que não é comumente caracterizado pela arquitetura cênica e pela utilização de aparato técnico convencional aos edifícios teatrais (RODRIGUES 2008).

¹³ O termo não teatral diz respeito a “equipamentos e lâmpadas não especificamente projetados e produzidos industrialmente para as artes cênicas”. (Turbiani, 2012, p. 04).

2. A Metodologia do Dragão

A metodologia desta pesquisa é baseada nos nove estágios do Dragão, presentes no livro *I ching o livro das mutações*, de Richard Wilhelm. I Ching vem sendo utilizado como oráculo há mais de três mil anos na China e no mundo até os dias atuais. As mensagens contidas no livro são aleatórias e devem ser consultadas em situações importantes ao lidarmos com as constantes mudanças ocorridas em nossas vidas.

Adotaremos um dragão com asas, como o sugerido por Caio Fernando Abreu em *Os dragões não conhecem o paraíso*, pois segundo José Filho¹⁴ “as asas que eles possuem assumem a metáfora mais forte que comumente lhe é conferida, a da liberdade, que também pode representar a imaginação, a criatividade, o amor”. Nossa apreensão não está ligada a fisiologia do mito Dragão, mas ao que as suas habilidades conferem ao nosso imaginário. O Dragão não possui apenas uma única característica. Como ser terrestre, aquático ou celeste, ele reúne seis etapas de manifestação “desde o *dragão escondido*, potencial, não-manifestado, não-ativo, até o *dragão planador*, que volta ao princípio, passando pelo *dragão nos campos*, visível, saltador e voador”¹⁵

O Dragão na mitologia chinesa surge das profundezas das águas. Sua origem está nas profundezas da terra e sua habilidade de voo é descoberta na medida em que coloca sua cabeça para fora do mundo aquático, tomando conhecimento do mundo ao seu redor. Timidamente emerge pelo lamaçal até achar segurança suficiente para colocar-se de pé em solo firme. Inicia-se a obtenção de uma força interior da capacidade de transitar entre as águas e a terra. Então, seu potencial voador aflora ao perceber que é capaz de conquistar novos territórios. Um dragão está em constante mutação, “eles se esboçam e se esfumam no ar, não se definem”¹⁶.

É um grande desafio para um Dragão alcançar um novo território e explorá-lo pelo voo, riscando os céus. Esse movimento nos inspirou a comparar e traçar o nosso caminho de artista dentro do espetáculo *Santo Anjo do Senhor* como o movimento de um Dragão. Tudo que se encontra à frente é impalpável. Cabe a ambos, o Dragão e o

¹⁴ FILHO, José Humberto Torres. **Eles têm asas e querem voar...** Dissertação (Mestrado) apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011, p. 13.

¹⁵ Jean CHERVALIER e Alain GEERBRANT. **Dicionário dos símbolos**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 350.

¹⁶ Caio Fernando ABREU. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2014, p 111.

artista, descobrirem o momento exato de pousar, por instinto ou por escolha, alicerçados pela imaginação.

Essa imaginação alimenta a criação poética do espetáculo e, por meio dela, nos conduz ao mundo dos devaneios. O devaneio que nos leva para fora do real. Uma fuga atrelada a objetividade científica que nos consagra objeto e sujeito da pesquisa, “agente e testemunha do ato criador”¹⁷, Dragão de nós mesmos. Assumirei nesta pesquisa a função **transcendental** e **mediadora** atribuída ao símbolo segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos*. Sobre essa função *transcendental* os autores versam que se trata da capacidade de reunir e harmonizar ou de conectar “forças antagônicas”¹⁸, que não são totalmente incompatíveis, mas capazes de se unir pela força dinâmica que o símbolo carrega e o que, para nós, na construção do espetáculo, seria o paraíso do Dragão, pois “seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia”¹⁹. Conflito em um sentido amplo de equilíbrio entre potências. A função *mediadora* do símbolo complementa a anterior porque é capaz de “estender pontes, reunir elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência”²⁰ que nos faz constatar que o Dragão de Caio Fernando Abreu é invisível não por uma questão poética, mas pela confirmação de sua força como símbolo para que possa florescer a imagem poética do Dragão no íntimo de cada espectador.

Essa invisibilidade draconiana não vigora no imaginário. Tomarei como ponto de partida para a escrita deste trabalho a visão oriental dada ao dragão. Entre tantas representações aferidas a este ser mitológico, recorreremos a visão chinesa. Há no dragão chinês 9 características observáveis: *cabeça semelhante à de um camelo, chifres de cervo, olhos de coelho, orelhas de touro, barriga de sapo, escamas de carpa, patas de tigre e garras de águia* junto a isso a capacidade de *voar e cuspir fogo*. Contudo, para definir o campo da pesquisa, focaremos em quatro características que serão combinadas com os elementos materiais – Água, Ar, Terra e Fogo – do pensamento *bachelardiano* sobre a **imaginação material**: o corpo de serpente, para referendar o elemento Água; As quatro patas e as garras de águia, ligados ao elemento Terra; A habilidade de cuspir

¹⁷ Cecília SALLES. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, 1998, p. 43.

¹⁸ CHERVALIER e GEERBRANT, op. cit., p. 31.

¹⁹ ABREU, op. cit. p. 111.

²⁰ CHERVALIER e GEERBRANT, op. cit., p. 27.

fogo; e voar; para organizar nossa escrita em seções que abordarão um estudo sobre a criação e experimentação de iluminação cênica.

Por se tratar de uma escrita memorial, em primeira pessoa, por vezes a discussão dará voz, também, ao pensamento coletivo de criação da CCC. Esse transitar entre o “eu”, como sujeito e objeto da pesquisa, e entre o “nós” de experimentar em companhia é um devaneio poético pois, em *Santo Anjo do Senhor* não percebemos os limites entre o pensamento próprio de artista e a atitude criativa da companhia. Chegamos a um ponto de envolvimento criativo e de cumplicidade artística tão complacente que nos faz confundir as nossas próprias imaginações.

Utilizarei a estrutura de seções para demonstrar o processo criativo de *Santo Anjo do Senhor* partindo de sua concepção até a sua materialização como espetáculo. Como forma de tornar a leitura dinâmica utilizarei notas de rodapé, de referência e explicativas, para evitar a quebra na fluência do pensamento com o rigor acadêmico de referências no meio do texto. Uso como reforço ao processo criativo do espetáculo a fala dos integrantes da CCC como *insert*²¹ – as respostas – recolhidas durante um bate papo, que se encontra no apêndice, sobre a criação da Companhia e sobre as temporadas realizadas.

Dragão de Luz é constituído de quatro Dragões que me fizeram refletir sobre o processo de criação da luz como elemento poético dentro do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*.

Dragão de Água, como a seção memorialística e introdutória da pesquisa. Em que exponho o percurso e métodos da pesquisa. Abordagem aos Teóricos, Atravessamentos, Intercessores que convoco à pesquisa. Bachelard ao falar sobre a criação poética em *A água e os Sonhos* nos chama a atenção para que “uma causa sentimental, uma causa do coração, se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz”²².

Dragão de Ar, voar metaforicamente é criar. Seção dedicada a Companhia Cênica de Cínicos em que abordarei sobre como se deu o início do processo de criação do espetáculo. Entender a formatação do espetáculo para alcançar a experimentação de iluminação acerca das motivações do processo de criação *Santo Anjo do Senhor* desde a sua estreia, em 2013.

²¹ Comando utilizado por desenvolvedores de sistemas de informação que serve para inserir um ou vários registros à uma tabela de dados.

²² BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1997, p. 02.

Dragão de Terra, que trata da materialidade do espetáculo no que diz respeito a escolha dos recursos dramáticos. Procuramos satisfazer a nossa necessidade criativa de artista trazendo o nosso Dragão para se materializar pelo/no espetáculo. O Dragão alcança novos horizontes. Conquista territórios. O espaço e o ator são os recursos dramáticos que influenciam diretamente na concepção da luz.

Dragão de Fogo, revela as experimentações e o produto gerado pela pesquisa. Como o Ator, o Espaço e a Luz foram arranjados/modificados nas temporadas realizadas e como produto da pesquisa. Seção dedicada ao desenvolvimento da iluminação cênica do espetáculo, expositiva dos equipamentos de iluminação, dispositivos luminosos e materiais utilizados na concepção de iluminação cênica de *Santo Anjo do Senhor*, os quais detalharei adiante.

Além dos quatro Dragões teremos a seção final, como considerações da pesquisa, que denominei *Dragão Iluminado*.

Sob as inspirações da pesquisa fenomenológica, minha metodologia é ancorada em “descrever e interpretar os fenômenos que se apresentam à recepção”²³. Proponho investigar a poética na concepção e a execução do processo de iluminação do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*, uma vez que para a fenomenologia “um objeto pode ser uma coisa concreta, mas também uma sensação, uma recordação, não importando se este constitui uma realidade ou uma aparência”²⁴. Focando nas interferências que a luz do espetáculo causa na atuação.

Para um recorte mais sensível utilizo a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard que coloca o poeta/criador/artista como agente ativo de suas vontades. O imaginário funciona como recurso disparador do processo criativo e da escrita em contraposição à imaginação formal, cartesiana, teórico-matemática e empirista.

Na fenomenologia, como nos indica Carlos Gil, a atenção do pesquisador foca-se na relação sujeito-objeto como partes integrantes da pesquisa e não se detêm a sistematização de experimentos. Como artista-pesquisador utilizo a crítica de processo de Cecília Salles para compreender os aspectos diversos do processo de criação, visto que este método “é uma investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção”²⁵.

²³ GIL, A. Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ed. São Paulo: Atlas, 2010. p. 39

²⁴ Ibidem.

²⁵ SALLES, op. cit., p.12.

Desenvolvo uma **arqueologia da criação artística**²⁶ que nos mostra os diversos caminhos para a concepção do espetáculo, com foco na iluminação, e como as temporadas em diversos espaços não convencionais interferem na estrutura da encenação. Esta arqueologia é ilustrada ao manusear esta dissertação pelo avesso, de trás pra frente, em que possui diversos registros e imagens que fizeram parte do processo criativo do espetáculo. São os meus documentos do processo, meus **INACABAMENTOS** que funcionam como “registro material do processo criador”²⁷.

Durante o processo de investigação do artista, Cecilia Salles nos diz que ele é capaz de absorver todas as informações que lhe são dadas e sua imersão no mundo, sem dúvida, afeta a sua prática criadora. A autora afirma, também, que o artista, como indivíduo, possui “gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único”²⁸. Então, todo material gerado pelo artista em suas experimentações, tais como, “rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos (...)”²⁹ fornecem dados importantes para os estudos do processo criador dentro da crítica genética e posteriormente renomeado de rede de criação.

Deste modo, faço uso, também, do método cartográfico da pesquisa-intervenção, para construir a minha própria metodologia, em que “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientem o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados”³⁰. Focalizo o trabalho do iluminador ao longo destes quatro anos de temporadas do espetáculo por diversos espaços. Dando ênfase ao processo criativo do artista-pesquisador ao invés do percurso tradicional do método científico, investigando a sua produção artística nas temporadas já realizadas de *Santo Anjo do Senhor* e de uma (re) montagem do espetáculo produto dos estudos do mestrado em artes em andamento.

²⁶ Termo cunhado por Cecilia Salles ao afirmar que é preciso manusear os rastros deixados pelo artista como um arqueólogo.

²⁷ OP. Cit, p. 17

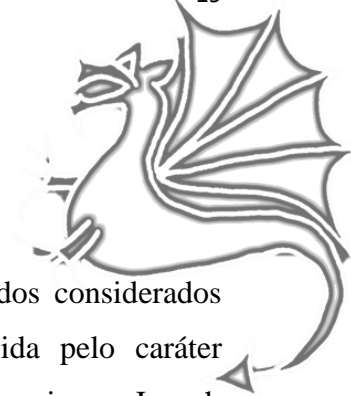
²⁸ OP. Cit, p. 37

²⁹ Op. Cit, p. 18

³⁰ PASSOS e BARROS, 2009 p. 17.

SEÇÃO 02: DRAGÃO DE AR

2. O Voo do Dragão



A simbologia do dragão carrega ao mesmo tempo significados considerados positivos e negativos. Essa ambivalência é nitidamente estabelecida pelo caráter imaginativo do ser humano no que tange a explicação mítica de suas origens. Joseph Campbell nos fala que o mito é:

A abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (CAMPBELL, 1997, p. 06).

É pelo mito que somos capazes de entender a história e a cultura de um povo. Os mitos nos ajudam a perceber e entender a grandeza da nossa realidade, seus benefícios e malefícios. Para Platão, o mito “era uma maneira de traduzir aquilo que pertence à opinião e não a certeza científica”³¹. Para Carl Jung, que em sua psicologia analítica investigou a fundo as manifestações do homem pela análise dos seus sonhos, os mitos fazem parte do *inconsciente coletivo* que ele define como “a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica da humanidade”³². Coletivo porque não pertence ao individual, mas a humanidade. Para o psicólogo suíço, ao analisar o indivíduo torna-se necessário analisar todos os aspectos que formam a pessoa, isso inclui a cultura.

Na mitologia chinesa o dragão está vinculado às forças da natureza, ao conhecimento e à criatividade. Na literatura, além de contos e fábulas, sua figura aparece no mais antigo livro chinês *I Ching o Livro das Mutações*. Um livro que exercita o autoconhecimento do leitor facilitando a interpretação de conselhos através das imagens dos hexagramas³³ pela consulta do oráculo chinês. O Primeiro hexagrama do livro, CH’IEN, o criativo, é descrito como:

Forte em sua natureza e, por estar livre de toda fraqueza, tem como essência a energia. Sua imagem é o céu. Sua força nunca é limitada por condições determinadas no espaço e por isso é concebida como movimento. (WILLHEM, 2006, p. 29)

³¹ CHERVALIER e GEERBRANT, op. cit., p. 611.

³² JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 107.

³³ Hexagrama: São símbolos constituídos por seis linhas Yin ou Yang que estruturam o livro chinês I CHING, O LIVRO DAS MUTAÇÕES.

Esse hexagrama corresponde ao dragão oculto. Uma força propulsora que se manifesta na terra pelas tempestades, se recolhe no inverno e volta a surgir no verão.

Tomamos essa dinâmica cíclica como comparação dos princípios do processo de criação de um artista ao seguir as etapas necessárias para alcançar seu objetivo enquanto criador. O oráculo nos diz que:

Quem obtém essa linha deve aguardar com tranquilidade e paciência. O momento oportuno virá. Não há necessidade de temer que uma poderosa vontade não prevaleça. Mas é preciso não desperdiçar prematuramente suas energias tentando obter algo, pela força, antes de seu tempo. (WILHELM, 2006, p 31).

Para a obra nascer o artista deve se dispor a esperar o seu processo de maturação. Em teatro podemos de forma análoga corresponder esse amadurecimento à estreia. Após as experimentações e as cansativas sessões de ensaios dizemos que o espetáculo está maduro. Por vezes, pode não estar pronto, mas cabe a ele a interação e a busca do espectador para se completar como linguagem, uma vez que, “O teatro não é uma ciência exata, um território onde se pode alcançar certos resultados objetivos, transmiti-los e desenvolve-los”³⁴. É uma arte que não finda com a presença do público, este apenas se congrega ao processo, e juntos ator e espectador, vão moldando a obra.

Quando escolhemos constituir uma companhia de teatro partimos do princípio de que faríamos o que nos despertasse o poder criativo. Sem pressa ou sem a necessidade de conceber um espetáculo por motivos alheios a nossa vontade. Esta pesquisa possui diversas vozes, ora o autor pesquisador com seu olhar técnico sobre a iluminação, ora o artista de um coletivo que constrói junto com outros artistas um processo colaborativo.

³⁴ BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução: Luís Otavio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 33.

2.1 Movimento Criador: Primeiras Conversas

O processo de criação de um artista possui diversas fases e passa por um período, às vezes longo, de maturação. Não se trata de um passe de mágicas em que o artista pensa uma ideia e propostas ou sugestões surgem como resoluções da obra. O processo de criação artística não se caracteriza como um processo mecânico em que todas as partes do conteúdo se encaixam de maneira simples. De acordo com Cecília Salles “a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros”³⁵. Assim, um processo de criação encaminha o artista e o leva a descobrir o que pode ser um produto final, neste caso à sua obra, após várias experimentações trilhando um caminho.

Consideramos que todo processo criativo é contínuo e por muitas vezes não somos capazes de definir um marco, o instante exato que se desencadeou ou o ponto final. Por isso, partiremos das memórias criativas e afetivas dos integrantes da Companhia para nortear os processos de criação do espetáculo encenado, bem como a temporada realizada fruto da pesquisa dessa dissertação, uma vez que “a obra está sempre em processo de mutação”³⁶.

O processo de criação por se tratar de um processo volátil, não no sentido físico-químico em que tudo pode evaporar em seu estado normal com facilidade como transformar água em vapor, por exemplo, mas por sua inconstância e pelo fato de ser volúvel. Volátil é algo que pode voar, dessa maneira, caracterizaremos este capítulo pelo elemento ar pois, de acordo com Agripina Ferreira:

Tudo surgiu do Ar por condensação e rarefação. Assim nasce o fogo, a água, a pedra, a terra e os seres. Os alquimistas, em suas transmutações da matéria, consideram o ar como o elemento da leveza e da pureza. (FERREIRA, 2013, p. 24)

O ar não é tátil, é uma sensação. Não podemos vê-lo, mas, podemos senti-lo. O ar é uma essência da vida. Pensemos no voo de uma ave. Há vários fatores que determinam a sua capacidade para o voo: um corpo aerodinâmico, o esqueleto, a musculatura, o modo de vida e suas asas. Porém, são as asas o principal fator para que elas possam voar, controlar a sua velocidade, planar e vencer a gravidade. Se não

³⁵ SALLES, 1998, p. 36.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

existisse o ar que passa por entre as penas das aves, não seríamos capazes de admirar, por exemplo, o dançar de um beija-flor ou o mergulho de gavião.

O ar, apesar de não ser palpável torna-se necessário a uma ave. Ao ser humano. A um dragão.

A obra para o artista é como o ar para os pulmões. Vamos percebendo a sua necessidade à medida que mantemos contato com ele. Sem ar não existe a vida na terra e sem o processo criativo do artista não existe a obra.

Criar não é um processo empiricamente simples de acontecer. Em nosso caso, dentro das artes cênicas, mais especificamente em teatro, há uma série de fatores, elementos cênicos, recursos técnicos e material humano que colaboram para a criação de um espetáculo. Devemos voar dentro de nossas possibilidades artísticas.

E como sabemos que iniciamos um processo de criação em teatro? Em que momento podemos determinar, de fato, o ponto inicial da concepção de um espetáculo? Certa vez Jerzi Grotowisk, em uma conversa, aconselhava Eugenio Barba em uma estação de trem: “Cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas, regresse às suas origens”³⁷. Da mesma maneira como Stanislavski aconselhava seus atores a regressar ao seu primeiro dia de teatro.

E utilizando a recomendação de Barba em *Além da Ilhas Flutuantes*, ao afirmar que “é o primeiro dia de trabalho que determina o sentido do nosso caminho”³⁸, para que esta pesquisa alcançasse seu voo foi necessário recorrer a memória do espetáculo³⁹. Sua gênese. Um retorno ao início da concepção do espetáculo para compreender este momento, agora, como fenômeno da pesquisa.

Nesta seção trataremos das origens do processo de criação do espetáculo *Santo Anjo do Senhor* desde a sua primeira temporada em 2013 até a temporada de 2017 como produto desta pesquisa. Abordaremos as primeiras iniciativas, escolhas, alternativas e as motivações que levaram a CCC a realizar essa montagem cênica para chegarmos ao objeto da nossa pesquisa que é a poética da experimentação de iluminação cênica.

Em 2013, durante algumas conversas para a montagem do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*, nós da Companhia Cênica de Cínicos optamos por iniciar uma produção de uma maneira não tão usual. A grande maioria das montagens teatrais parte

³⁷ BARBA, op. cit., p. 23

³⁸ Ibidem, p.24.

³⁹ Conceito que será abordado na quarta seção.

da escolha de uma dramaturgia⁴⁰ ou um texto que sirva de inspiração para construir as cenas que darão forma ao espetáculo. Optamos por realizar experimentações cênicas e a partir do que fosse gerado por essas improvisações, jogos e todo material criativo pudessemos selecionar um texto e/ou dramaturgia, se fosse necessário, ao espetáculo.

Como ponto inicial do processo de criação, optamos pela escolha do espaço cênico que utilizaríamos. Isso, em nosso pensamento, seria o principal fator para definir o experimentalismo que queríamos alcançar com o espetáculo. Não conceberíamos um espetáculo para ser apresentado dentro de um teatro convencional, mas em espaços cênicos alternativos. Como sabemos, o caráter experimental de um espetáculo não está ligado, tão somente, as questões técnicas. Quando se pensa em teatro experimental logo vem à mente, como demonstra Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, que se “evoca simplesmente um teatro onde a técnica arquitetônica, cenográfica e acústica é nova”⁴¹. Porém, esse fazer está mais ligado à pesquisa, no intercâmbio de linguagens em todos os níveis do espetáculo, ao se fazer tentativas na renovação do acontecimento cênico e voltado a todos os elementos cênicos em uma encenação (PAVIS, 2005). A visão do autor nos encaminhou a escolher um espaço cênico versátil que nos possibilitasse alterar toda a nossa estrutura cênica, da formatação da plateia até a organização do roteiro dramatúrgico.

A partir do espaço e das nossas interferências nele com a nossas criações cênicas poderíamos passar para o texto que serviria como dramaturgia, a iluminação cênica e por fim os demais elementos e recursos técnicos cênicos necessários.

Como os processos de criação da CCC são colaborativos elegemos a rotatividade das funções de cada artista dentro do espetáculo *Santo anjo do Senhor*. Os integrantes, a cada nova temporada, ficariam responsáveis por um indutor dentro do espetáculo. O ator, o espaço e a iluminação cênica foram os três indutores elencados para estar em constante experimentação em “Santo Anjo do Senhor”, desde 2013. Esses indutores serão melhor abordados na terceira seção.

Ao falar sobre experimentação Salles nos indica que “nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são testadas”⁴² que o processo

⁴⁰ Utilizaremos a definição clássica de dramaturgia segundo Patrice Pavis: Um tipo formal de construção dramática e de representação do mundo, assim como um sistema autônomo e lógico de regras e leis dramatúrgicas (p. 115).

⁴¹ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 2005, p. 389.

⁴² Salles, op. cit., p. 18.

pode alcançar resultados diversos. E como em cada temporada um novo ator em cena, um novo diretor e um novo iluminador pois, “cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador e a cada processo criativo, correspondem ‘métodos’ diferenciados”⁴³, de acordo com Sonia Rangel. Entendo que tanto Salles quanto Rangel me lançam o olhar de como conduzimos e internamente desencadeamos o nosso próprio método de experimentação, a nossa poética dentro da companhia para este espetáculo. Baseados nisso, cada integrante deveria levar uma sugestão que agregaria ao projeto poético do espetáculo sua particularidade criativa, porque o artista é um veículo de emoções. Não se trata de um simples objeto que possa adornar o ambiente cênico, mas uma porção sua e dispô-la como parte da obra. Salles observa que “o estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras”⁴⁴. Um texto, um poema, uma música, uma imagem, um objeto, uma lembrança. Qualquer elemento que de certa maneira pudesse nos motivar a criar, por estarmos abertos a experimentação.

Retornando à memória do espetáculo como nos sugeriu Eugenio Barba sobre retornar ao início para descobrir o processo, em uma conversa via mensagens de texto com Adriano Furtado, recordamos sobre o nosso primeiro encontro para as definições do espetáculo, nós dois falando sobre as expectativas e desejos para definir o que levar à cena:

Lembro desse dia. Só nós dois. Lembro dos desenhos. Da leitura. Lembro. Lembro das conversas... Lembro sim. Se os dragões não conhecem o paraíso é porque eles se permitem voar e se jogam no precipício. O paraíso é o fim. Eles não sabem o que é isso. Eles simplesmente voam e se jogam. Se permitem. Não se definem. Por isso são dragões (mensagem de texto enviada por Adriano Furtado via aplicativo de mensagens).

Muito do material de inspiração para a concepção do espetáculo partiu das conversas entre mim e o Adriano, sobre as nossas **imagens poéticas**, termo muito utilizado por Gaston Bachelard e absorvido nesta pesquisa, pois estas são o “germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta”⁴⁵, formadas em nossa imaginação⁴⁶. Grande parte do processo criativo foi desencadeado a partir de nossas

⁴³ RANGEL, Sonia. **O Olho Desarmado**. Bahia: Solisluna, 2009, p. 99.

⁴⁴ Salles, op. cit., p. 54.

⁴⁵ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 01.

⁴⁶ Mesmo que durante as temporadas tenham contado com a participação de outras pessoas externas à companhia, focaremos nesta pesquisa em nossos registros emocionais, por sermos integrantes da CCC e os únicos a participar das três temporadas. Francisco Moreira estava fora em processo de Doutorado.

conversas, devaneios e afetividades. Sentávamos e debatíamos acerca de uma sugestão de conto para dramaturgia, visualidade ou sobre a trilha sonora (Figura 02).

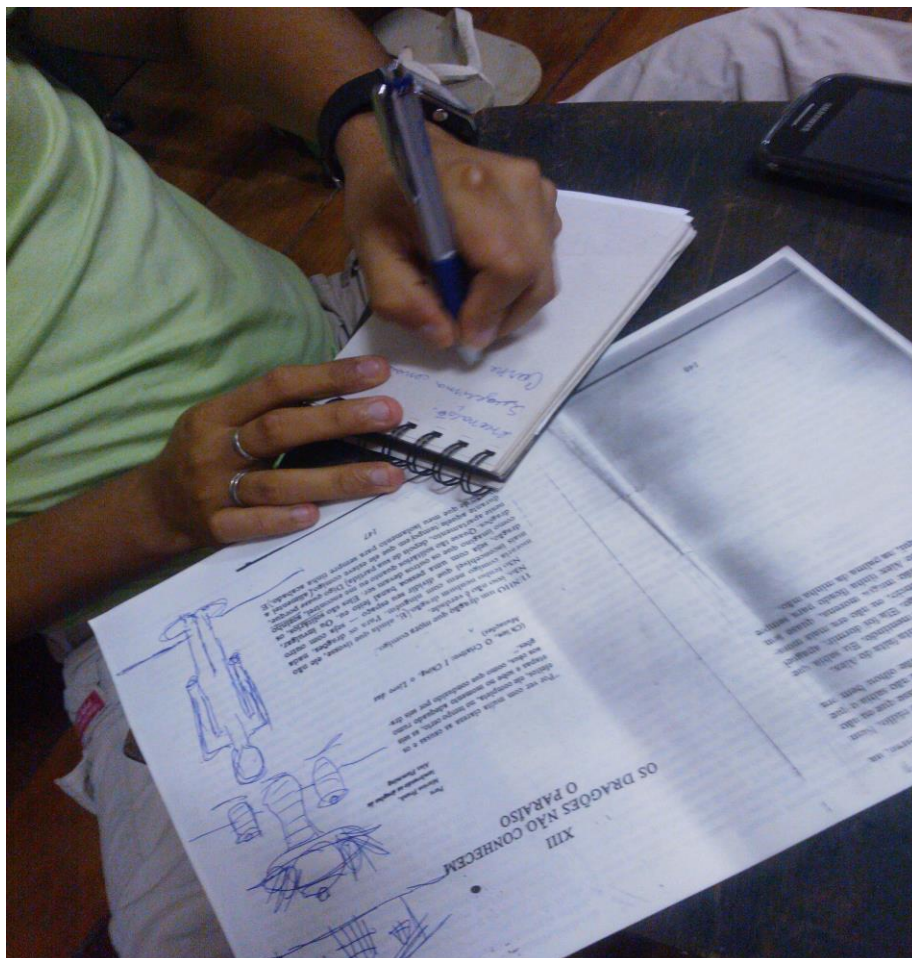


Figura 02: Anotações, diário de Bordo e texto sugerido no primeiro encontro para discussão sobre o espetáculo *Santo Anjo do Senhor*, 2013.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Na primeira temporada a luz e a direção geral foram assinadas por mim, o Adriano se responsabilizou pela preparação corporal e trilha sonora e o Nilton César⁴⁷ como ator. Na segunda temporada com direção do Adriano estive em cena. E na terceira temporada o Adriano em cena sob a minha direção.

Na filosofia *bachelardiana* a **imaginação** é elaborada baseada em um arranjo, uma união de duas forças complementares, contrárias ou não, que se fundem e

⁴⁷ Professor da rede pública estadual de ensino e ator com experiência em diversos grupos e companhias de teatro da cidade.

são responsáveis pela imaginação material. Agripina Ferreira (2013) em seus estudos sobre Bachelard nos detalha acerca da combinação dos elementos:

Na ordem da imaginação, ser contrárias para duas substâncias é ser de sexos opostos. Se a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina, como a água e a terra, pois bem! – uma delas se masculiniza ligeiramente para dominar sua parceira. Só sob essa condição a combinação é sólida e duradoura, só sob essa condição a combinação imaginária é uma imagem real. No reino da imaginação material, toda união é casamento e não há casamento a três (FERREIRA 2013, p. 42)

Na concepção do filósofo francês a imaginação material dinâmica é um produto dos sentimentos primitivos do homem. Como a mistura de forças – elementos materiais: água, ar, terra e fogo – gera a materialidade da arte e se estamos percorrendo o mundo da imaginação como algo produzido pelo homem para alcançar este estado de criação, retornaremos a nossa ancestralidade religiosa para, também, nortear o nosso processo criativo do espetáculo. Os “donos” da nossa cabeça, Ogunté e Oxaguián, nossos regentes, em mim a força feminina da Orixá guerreira que possui por domínio na natureza os rios que desaguam no mar, água. Em Adriano a força masculina do rei guerreiro comedor de inhame que rege as inovações, ar. Um complementando o outro, um se tornando o dragão do outro. Oxaguián que é filho de Ogunté, segundo a mitologia Iorubana. Encontramos em nossa religiosidade um forte indutor para a concepção visual do espetáculo no que tange a ambientação cênica e, por conseguinte a iluminação, por serem as religiões de matriz africana permeadas de mistérios e segredos.

Essa ideia de algo que não pode ser revelado se torna um fator relevante para definir que equipamentos, materiais e dispositivos de iluminação que poderíamos experimentar cenicamente. Onde cada cena acontecerá, dentro das possibilidades espaciais e de utilização da luz para despertarem as imagens poéticas que construímos durante o processo de criação.

A principal imagem poética presente no espetáculo é o altar. Ou a ideia do que seja um. O altar, em algumas religiões, é o local sagrado onde acontecem os atos litúrgicos, onde estão presentes as divindades, santos, protetores. Em *Santo Anjo do Senhor* a presença do altar se manteve em todas as temporadas reunindo elementos e materiais que permearam a nossa imaginação. Tanto do ator que está em cena quanto de nós artistas que em comunhão de ideias fomos construindo o espetáculo.

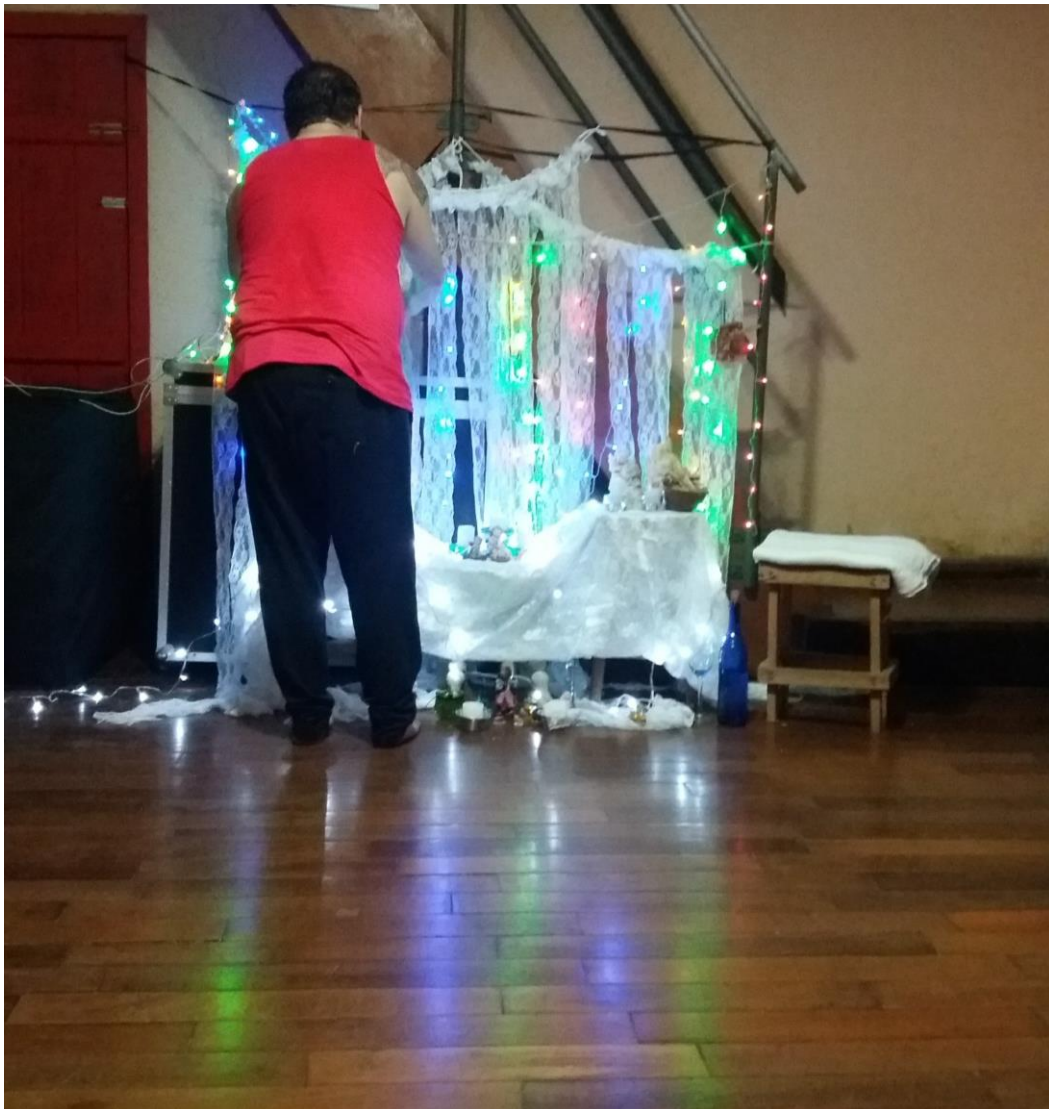


Figura 03: Adriano Furtado construindo o altar. *Santo Anjo do Senhor*, 2017.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Para a criação do altar da temporada de 2017, Adriano Furtado, experimentou o espaço e a iluminação (Figura 03). O ator transita pela luz, interfere no espaço, o espaço solicita uma luz. E a dinâmica de concepção do espetáculo se deu sempre combinando os recursos dramáticos. Por mais que eu fosse o responsável pela iluminação, a definição de qual elemento, qual objeto, qual luz, ocorreu após tentativas e foi definida em comum acordo.

O mote em *Santo Anjo do Senhor* está na incessante busca do ator por “seu dragão”. No equilíbrio entre o plano real e o imaginário. Esquadrinhar a metade que lhe complete. No conto *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, com sua linguagem metafórica e poesia imagética encontramos a inspiração que nos deu

aporte para criar um roteiro dramático. Trechos do conto vem e vão nas falas do ator como o voar do dragão. O ator joga com o seu Dragão em cena. O Dragão se manifesta por entre os elementos - fluído como a água, leve como o ar, rígido como a terra ou quente como o fogo - transita entre os ambientes e combina forças. O visível e o invisível da escrita do escritor gaúcho invade a cena e o que não é dito, é visto ou sentido no espetáculo pelo espectador. Procuramos de maneira sinestésica provocar na plateia a presença do dragão mesmo quando o autor gaúcho insiste em nos confundir sobre a sua existência do início ao fim do seu texto:

“Tenho um dragão que mora comigo.

Não, isso não é verdade.

Não tenho nenhum dragão. E, ainda que tivesse, ele não moraria comigo nem com ninguém.

Para os dragões, nada mais inconcebível que dividir seu espaço — seja com outro dragão, seja com uma pessoa banal feito eu. Ou invulgar, como imagino que os outros devam ser. Eles são solitários, os dragões. Quase tão solitários quanto eu me encontrei, sozinho neste apartamento, depois de sua partida”
(ABREU, 2014, p.105)

O espetáculo tenta desvendar o mundo dos dragões pela experimentação. A imaginação, os sonhos e devaneios fazem brotar as imagens poéticas que o conto nos desperta. Cada ator revela seus dragões, cada espectador descobre seus dragões. A pesquisa traça o trajeto da iluminação como recurso poético presente desde a estreia de *Santo Anjo do Senhor*. Dessa maneira, surgiu o Dragão de Luz, onde descrevo o processo de concepção de iluminação cênica do espetáculo.

SEÇÃO 03: DRAGÃO DE TERRA

3. O Pousar do Dragão

Estudos antropológicos reunidos por Márcia Schmatz, apontam que as comunidades agrícolas primitivas chinesas reverenciavam uma diversidade de entidades míticas. Dentre tantas, os dragões seriam os responsáveis pelas mudanças climáticas e os trovões que sinalizavam o prenúncio das chuvas eram associados à sua figura. A presença dos dragões despertava sentimentos contraditórios pois:

Permanecia envolto em uma atmosfera mágica e intangível: a cada relampear, parecia uma cobra que dançava entre as nuvens, liberando uma luz que ofusca os olhos, seguida de chuva que irrigava a terra, ou destruía em pouco instantes os vilarejos, as plantações e os barcos. (SCHMALTZ, 2011, p. 161)

As chuvas traziam boas novas aos agricultores. Gerariam o sucesso na próxima colheita. Porém, possuíam, ao mesmo tempo, uma capacidade devastadora de abrir caminhos sem medir as consequências pluviométricas trilhadas. Dentro desse universo mítico o céu era algo inatingível e o dragão passou a ser considerado o símbolo da dinastia QIN (259 a.c. – 210 a.c.)⁴⁸ pelo imperador. Sua descida à terra tornou-se um sinal de supremacia em relação aos outros seres mitológicos até o final do período monárquico em 1911 e várias lendas sobre dragões foram reavivadas por causa do seu culto. Seu porte e temperamento agressivo causava temor entre os que o veneravam. Com isso, o senhor das águas, soberano dos céus, a partir de então, passou a dominar, também, o solo na mitologia chinesa. O dragão era explorador, nasceu nas águas, fluuava pelos céus e governava a terra.

Em nosso devaneio cênico acolhemos essa natureza do dragão. Seu gênio e particularidades presentes tanto no imaginário chinês, quanto as empregadas por Caio F. de que “um dragão jamais pertence a nem mora com alguém (...) seja unicórnio, salamandra, harpia, elfo, hamadriade, sereia ou ogro”⁴⁹. O ser mitológico conduziu a trama do espetáculo e se tornou a nossa imagem poética. Soberano, como a figura do imperador, o dragão se tornou presente cenicamente em nosso espetáculo e a busca por

⁴⁸ Apesar de sítios arqueológicos terem encontrado totens de dragão em túmulos de imperadores desde aproximadamente 1600 a.c. a principal figura associada ao poder monárquico era o Tigre (SCHMALTZ, 2011).

⁴⁹ ABREU. Op. cit., 2014, p. 107.



sua materialidade vigorou como o ponto de partida para as experimentações na construção do lugar teatral, da preparação do ator e da iluminação cênica. O elemento terra para Bachelard representa a vontade do homem em tornar real o seu devaneio, na busca do mais íntimo em suas vontades. As imagens que este elemento carrega precisa tomar corpo e a imaginação material, para o autor, sempre reúne dois elementos, nunca três. A combinação é dupla. Duas forças que se contrapõem e ao mesmo tempo se equilibram. O ator e seu dragão. A partir desta ambivalência indicada pelo filósofo francês presente em uma imagem poética alcançamos uma tríade que nos deu base para o desenvolvimento da pesquisa.

Retomando meus pensamentos longínquos sobre o processo de criação e na busca por imagens poéticas potentes, me deparei com a imagem da roda gigante. A ideia de movimento da roda gigante, sua mobilidade circular, me fecunda a mente sobre os recursos dramáticos⁵⁰ do espetáculo elencados para delimitar esta pesquisa.

Minhas lembranças de encantamento luminoso me remetem ao parque de diversões. Desde criança até hoje me encanta as luzes do arraial de Nazaré⁵¹. Luzes que se movimentam, luzes que piscam, luzes que giram. A roda gigante me fascina por ser o brinquedo que me possibilita diversas visões de uma mesma situação. Parada, ao embarcar me sinto dentro do parque, cercado pela luz e alegria daquele instante. Ao iniciar seu movimento circular de subida vou me distanciando do parque e a transição aumenta meu campo visual pelos demais brinquedos. Em cima, passo a vislumbrar a cidade e sua gama de cores e luzes. A basílica, a praça santuário, as avenidas e prédios ao redor do parque. De repente, um mergulho de volta ao parque. E assim, pelo girar do brinquedo transito entre a ludicidade do parque e a realidade da cidade.

Para a análise de *Santo Anjo do Senhor* utilizei a relação tripla entre: o ator, o espaço e a luz do espetáculo e seus desdobramentos para balizar o campo da pesquisa. O ator e o espaço são flutuantes, moventes. A luz o eixo da pesquisa. Isso nos gera uma tríade (figura 04) como suporte para abordar o uso de dispositivos luminosos na experimentação da iluminação cênica no espetáculo.

⁵⁰ Recurso Dramático: Conjunto de procedimentos cênicos que contribuem para criar uma atmosfera teatral e dramática capaz de cativar o espectador (PAVIS, 2005, p. 333).

⁵¹ Parque de diversões que é montado durante a quadra nazarena em comemoração ao círio de Nossa Senhora de Nazaré, no mês de outubro na capital paraense.

O girar contínuo da roda gigante como memória luminosa em um processo em que a imaginação permeia todo nosso imaginário, nos gera outra imagem: O Uróboro ou Ouroboros, a serpente ou dragão que engole a própria cauda. Símbolo que contém “ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação, e em consequência, de eterno retorno”⁵². O espetáculo é renovado a cada temporada. Por mais que o ator ou a espaço sejam modificados nas temporadas escolhidas para análise, na pesquisa o nosso eixo central e norteador será sempre a luz. Essas interações entre o



Figura 04: Representação tríade para a concepção do espetáculo e desenvolvimento da pesquisa. espaço, o ator e a luz conduzem *Santo Anjo do Senhor* a uma permanente experimentação como veremos a seguir.

⁵² CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. 1992, p. 922.

3.1 O Espaço

Em Belém, o campo das artes cênicas é marcado pela experimentação, tanto pelas técnicas de indução para a formação do atuante, quanto pela utilização de espaços cênicos não convencionais, também conhecidos no meio teatral como espaços alternativos, para a encenação de espetáculos. Isso ocorre por duas características muito comuns a maioria das produções teatrais paraenses. A primeira, Wlad Lima⁵³ nos indica ser uma característica histórica e social, pois desde a década de 30, a cidade possuiu nos espaços cênicos alternativos uma militância artística, por falta de incentivos aos artistas para a utilização dos espaços convencionais. O famoso teatro nazareno, segundo o nosso imaginário popular, era composto por inúmeros casarões que abrigavam durante o período dos festejos da padroeira da Amazônia nossas manifestações culturais. Como diz a encenadora paraense “reza a lenda”⁵⁴ que estes porões duraram até a década de 80 e foram os propulsores da criatividade dos grupos de teatro paraense, até hoje, na experimentação de bares, casas antigas, porões, galerias de arte, ônibus, dentre outros, como locais de fazer teatro. A segunda, aos artistas desassossegados, compartilhando o raciocínio de Luciana Porto⁵⁵, que buscam em um espaço físico o lugar de suas experimentações. A ideia de abrigo, segundo a pesquisadora, atribuída aos espaços alternativos em Belém mantidos por grupos locais funciona como forma de negar a elitização dada a cultura e a “abertura de suas sedes como espaços não convencionais de teatro”⁵⁶. Essas duas visões sobre a utilização de espaços alternativos corroboraram para a sustentação da proposta cênica da CCC na concepção do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*.

Partindo da inspiração e do refúgio atribuídos à experimentação em espaços cênicos alternativos, o nosso dragão levanta voo carregado por nossos devaneios, impulsiona-se em nossa imaginação e decide pousar e se tornar real no aqui agora do teatro. A busca por espaços que nos possibilitasse a experimentação fez com que o espetáculo realizasse temporada em diversos espaços cênicos da cidade passando pelo

⁵³ Dra. em Artes, professora e pesquisadora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Atriz, cenógrafa e diretora de teatro.

⁵⁴ WLAD, Lima. **Uma Ratazana de porão e sua cartografia de teatro ao alcance do Tato**. Revista ENSAIO GERAL, Belém, v1, n.2, jul/dez 2009, p 192.

⁵⁵ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Pará. Atriz, encenadora e iluminadora.

⁵⁶ PORTO, Luciana. **A Casa da atriz: uma cartografia desassossegada das sociabilidades de um coletivo teatral em Belém do Pará**. 95 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Pará. Belém, 2015, p. 18.

Teatro Experimental Waldemar Henrique utilizando o formato de palco em arena e um palco italiano montado na Praça do Povo do CENTUR⁵⁷. Porém, a pesquisa nos levou a escolher duas *casas* de fazer arte: a Casa do Palhaços Trovadores⁵⁸ e A Casa da Atriz⁵⁹.

Bachelard, em *A Poética do Espaço* nos assegura que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”⁶⁰ e diferente de um teatro institucionalizado com seu rigor técnico cerceado de horários e deveres, a importância dessas *casas* para vida artística da cidade vai muito além do uso exclusivo de um espaço de fazer arte, é um espaço de acolhimento.

Essa vida existente nesses espaços de teatro, de resistência, de acolhida nos assegura ser um local de somar afetos. Nos motiva a fazer parte da “casa em sua realidade e sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos”⁶¹. Vivenciar a rotina da casa para compreender o seu cosmos. Apanhar a dinâmica de casa com sua integração entre as vontades e os desejos do homem. Ou como o próprio ensaísta francês diz: “a casa abriga o devaneio, a casa abriga o sonhador, a casa nos deixa sonhar em paz”⁶². Dominar os ambientes, corredores, sentir as vibrações presentes para aflorar as sensações de experienciar a criação do espetáculo.

Como o espaço *casa* possui diversificadas maneiras de experimentação: salas, quartos, depósitos ou quintal. Trabalharemos nesta pesquisa com a ideia de **lugar** teatral de Anna Mantovani como o local onde o espetáculo acontece. O espetáculo *Santo Anjo do Senhor* se torna real, principalmente em função do espaço cênico escolhido e conseqüentemente, eleger o *lugar* do Dragão. A autora afiança que a relação cena/público pode acontecer “em qualquer lugar, desde a praça a um lugar alternativo – um galpão, por exemplo – e não um teatro institucionalizado”⁶³. É no espaço alternativo mantido por grupos de teatro onde as temporadas de *Santo anjo* aconteceram que traçamos uma poética diferenciada. O espetáculo não é adaptável ao espaço, mas passa

⁵⁷ Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves é um complexo cultural que possui diversos espaços culturais. Sede da atual Fundação Cultural do Pará.

⁵⁸ Sede do grupo de teatro Palhaços Trovadores.

⁵⁹ Casa da família Porto destinada a apresentações cênicas.

⁶⁰ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: Os pensadores. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 200

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, p. 201.

⁶³ MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática 1989, p. 07.

a existir pela apropriação do espaço durante a experimentação de criação das cenas, suas necessidades técnicas e as possibilidades cênicas.

Mais que um lugar que acolhe um acontecimento cênico, ou um fenômeno, ou uma ação cênica, estas *casas* são lugares de sociabilidade. Durante a temporada de 2017, na Casa dos Palhaços, por exemplo, Alessandra Nogueira⁶⁴ me disse que adorava o cheiro que a casa adquiria com o espetáculo. Utilizávamos essências, velas e ervas, durante os ensaios e as temporadas, o que fazia com que constantemente o cheiro do espetáculo perdurasse por dias após a temporada. Na Casa da atriz, em 2016, desde o primeiro dia de reunião para acordos sobre ensaio e período de temporada, Yeyé Porto⁶⁵ sempre nos recebia com um lanchinho.

Para Caio Fernando Abreu, a visita do dragão não acontece em qualquer *lugar*. Sua presença não se dá a qualquer pessoa e em qualquer espaço, pois “quem só acredita no visível tem um mundo muito pequeno. Os dragões não cabem nesses pequenos mundos de paredes invioláveis para o que não é visível”⁶⁶, e em *Santo Anjo do Senhor* essas indicações acerca de como preparar esse *lugar* para o dragão casam com as descrições de Luciana Porto em sua dissertação sobre a sua casa abrigo que “são cômodos e quartos que por vezes existem, outras não”⁶⁷, uma vez que na Casa da Atriz somos convidados a participar de suas rotinas e vivências antes de experimentar o palco. A pesquisadora nos chama a atenção para “compreender como a casa se reinventa, recria, resiste; mais do que trazer experiências para essa casa é importante aprender com ela”⁶⁸.

Experimentar a *casa* e trazer para cena suas experiências diretas na construção de imagens. O ator recria o espaço trazendo suas vivências. A primeira imagem que criamos em todos os processos é a imagem do Dragão, pois a partir dessa imagem raiz surgem outras, visto que “são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições”⁶⁹. Adriano Furtado quando perguntado sobre o que seria um Dragão, responde:

⁶⁴ Fisioterapeuta ocupacional, Atriz e integrante do Grupo Palhaços Trovadores.

⁶⁵ Matriarca da família Porto, que mora e abre a sua residência para espetáculos de teatro.

⁶⁶ ABREU, op. cit., p. 108.

⁶⁷ PORTO, op. cit., p. 19.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁹ CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p, 104.

Dragão sempre esteve na minha cabeça, no meu imaginário. Lembro de uma tatuagem que vi no braço de um vizinho. Ele era muito branco e tinha um dragão bem colorido. Lógico que esta tatoo me remeteu a música do Caetano que eu ouvia na minha radiola na voz de Baby Consuelo (na época). (Mensagem de texto enviada por Adriano Furtado via aplicativo de mensagens)

Uma imagem, uma vivência da infância. A radiola de imagem poética concretizou-se em objeto presente pela força que tinha no imaginário de Adriano. O espaço solicitava a vivência do ator, pela experimentação, para se tornar cena.

3.2 O Ator

Para nós da Companhia Cênica de Cínicos a empreitada de montar *Santo Anjo do Senhor* em espaços diversos nos permitiu criar e reinventar o espetáculo a cada temporada. Um desafio de conceber uma nova encenação partindo do ator e suas referências emocionais, afetivas e descobertas cênicas no espaço. Um espetáculo em constante mutação.

A partir do ator e seus experimentos com o espaço e com a luz é que o espetáculo começa a ganhar forma. No princípio são apenas hipóteses, indicações. Tudo está adormecido: as cenas, o roteiro dramático, a iluminação. Sem o ator e seu jogo cênico o espaço é apenas um espaço vazio. Uma sala. Um corredor. A poesia se faz presente porque o Dragão está jogando. O espaço é um Dragão, o ator é um Dragão em busca de seu Dragão, a luz o meu Dragão.

Transformar um espaço qualquer em um espaço de cena vai além de o ator apenas movimentar-se e alguém o observar, ou seja, uma ação teatral. O espaço casa deve se tornar um espaço dramático, o lugar da cena, como nos sugere Pavis que “sua construção depende tanto das indicações que nos dá o autor do texto quanto de nosso esforço de imaginação”⁷⁰, ou Paes Loureiro “um processo de mudança de função ou significação dos fatos da cultura, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções”⁷¹, transformando o espaço utilitário casa em espaço artístico. O texto sobre dragões de Caio é o principal indutor para o

⁷⁰ PAVIS, op. cit., p. 135.

⁷¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas 3**. São Paulo: Escrituras, 2000, p. 320.

florescimento do potencial criativo do ator como agente no espaço. O conto exerce a função de disparador de memórias. É por ele que quem está em cena define os espaços do Dragão.

No conto de Caio o leitor se depara com um Dragão que possui peculiaridades. Na construção do espetáculo o ator descobre suas particularidades e desperta o seu próprio Dragão no espaço e com a iluminação que funcionam como potências para que o Dragão esteja presente. Aplicando o conceito de visibilidade proposto por Calvino, o ator é responsável por tornar o Dragão visivo, apropria-se “da imagem visiva para chegar à expressão verbal”⁷². Ou seja, elaborar na mente do espectador – um processo cognitivo – o que o autor imaginou. Porque antes de compartilhar com o público, foi pré-elaborado em sua mente o Dragão através de seu próprio processo imaginativo que se deu da palavra para a imagem. Os exercícios cênicos, os jogos, a experimentação apesar de serem indicadas por um texto literário surgiram e foram instituídos a partir do material fornecido pelo atuante. Imagens, sons e movimentos criados pelo ator nos abastecia a construir o espaço do Dragão. Essa autonomia criativa nos é evidenciado a Peter Brook:

“Incentivávamos os atores a pensarem em si próprios não apenas como improvisadores, entregando-se cegamente aos seus impulsos interiores, mas como artistas com a responsabilidade de procurar e escolher entre diferentes formas, para que um gesto ou um grito se transformassem em objetos que eles descobrem e até conseguem moldar” (BROOK, 2011, p. 74)

O espetáculo foi tomando corpo e forma e os dragões foram surgindo devido o ator colocar em cena diversas emoções e comportamentos e, algumas características próprias sobressaltavam. Com isso, me arrisco em dizer que havia uma seriedade no Dragão de Nilton César (2013), a ludicidade de Marckson de Moraes (2016) afluía e tornava o espetáculo leve, até a nostalgia do Dragão de Adriano Furtado (2017) nos possibilitou identificar que cada Dragão possuiu sua especificidade. Seu espaço e sua luz. Altera-se o espaço, o ator experimenta, concebe-se a iluminação.

⁷² Calvino, 1990, p. 99.

3.3 A Luz

Paes Loureiro em *Mitopoéticas e Imaginário* nos chama a atenção de três palavras e seu conteúdo:

No *Aurélio*, Imaginário é o que existe só na imaginação. Relicário, revela-se como um recinto especial – próprio de guardar relíquias. Clavenário, por sua vez, é o lugar onde se guarda as chaves. Chaves são instrumentos de iniciados. Elas abrem a porta do mistério à imagem, nesse relicário de imagens que é o imaginário. (LOUREIRO, 2000, p. 317).

Retornando a nossa tríade, o ator é o imaginário, o espaço o relicário e a luz o clavenário. Em que essa luz, em *Santo anjo do Senhor*, nos abre as portas da imaginação acerca da poesia presente no espetáculo.

A intenção da luz, no espetáculo, é potencializar a dramaticidade do texto, ambientar o espectador na atmosfera sinestésica proposta e despertar a imaginação do público (figura 05).

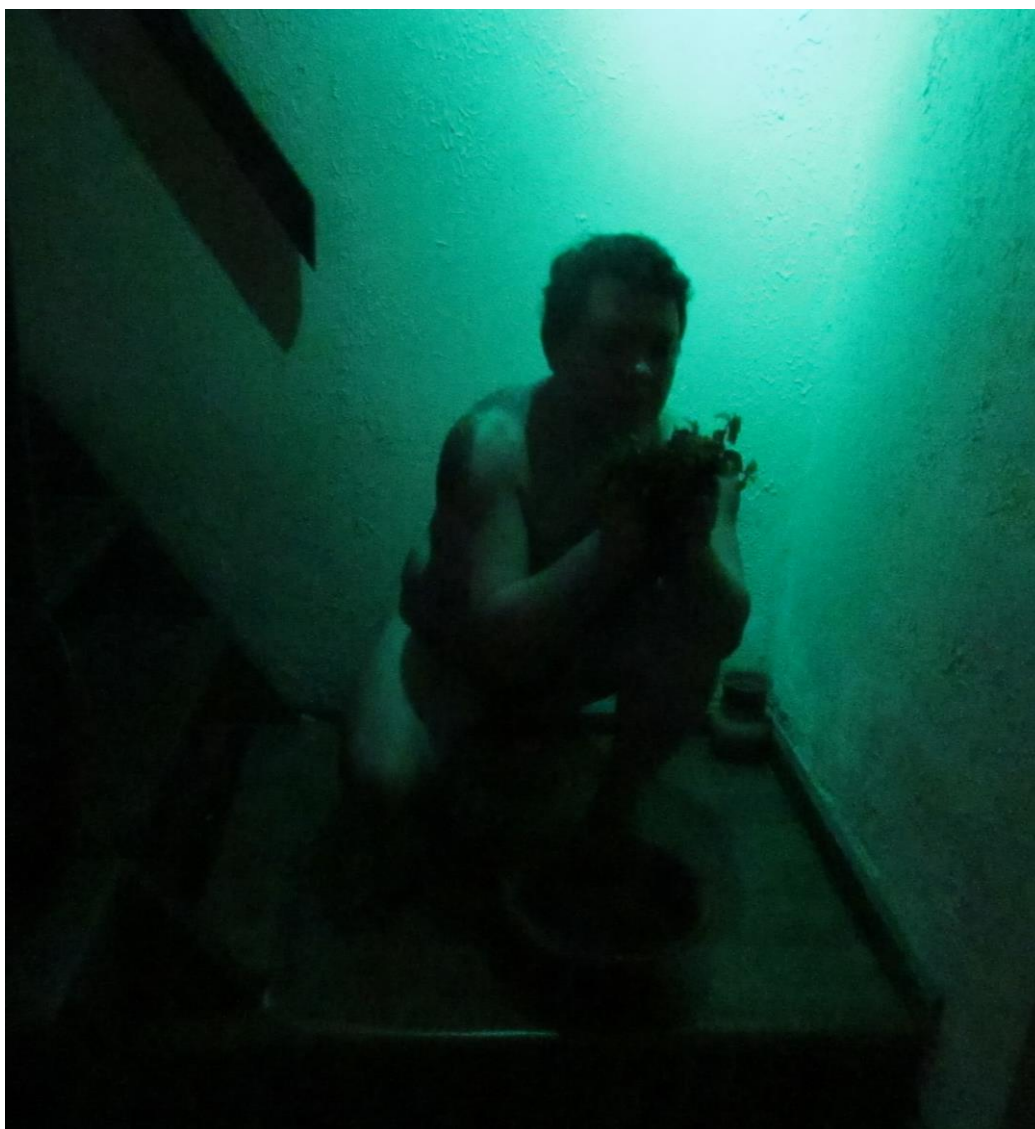


Figura 05: Adriano Furtado em cena com nudez. *Santo Anjo do Senhor*, 2017.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Na imagem, podemos perceber que utilizamos luz à pino⁷³ como recurso para não revelar a nudez. O ponto forte da cena é a ação de banhar-se do ator que começa a sua preparação para receber a visita do Dragão. O lugar para a cena foi determinado por já possuir no espaço uma luz no teto. Foi introduzida uma gelatina⁷⁴ verde na grade de proteção da luminária para quebrar a dureza da luz incandescente. E suavizar a nitidez para o público.

Não há limites entre ator e plateia. Ambos estão inseridos no mesmo espaço, jogando. Então, os dispositivos luminosos foram escolhidos em primeira instância por seu valor poético, em seguida pelo efeito gerado em cena. Um refletor ou uma luminária? Uma vela ou uma lanterna? Cada elemento foi selecionado de acordo com a necessidade técnica e como ele favorecia a cena. A iluminação cênica como vem sendo abordada na contemporaneidade não é acessória, na visão de Renato Cohen “não é um contorno do espetáculo e sim um dos focos da criação. Você pode ter uma luz que estetiza o espetáculo (não acho bom) ou uma luz que seja vital para o espetáculo, interna, orgânica, que pulse conforme o fenômeno em estudo”⁷⁵. Cibele Forjaz nos fala que:

A criação do espetáculo deve ser então resultado de uma síntese conceitual que coordena os vários elementos da cena em movimento. A iluminação é, nesse sistema, ao mesmo tempo elemento articulador e simbólico, através da sua capacidade de mostrar e esconder e de pintar a cena com uma paleta de cores móveis. (FORJAZ, 2008, p. 223)

Em *Santo Anjo do Senhor* a luz traz o espectador para o mundo dos dragões criado pelo ator embebido na obra de Caio Fernando Abreu. No devaneio de criar o espetáculo as velas de um altar, as lanternas de brincadeiras infantis noturnas, o pisca-pisca de natal, efeitos coloridos para festas, ou seja, uma série de imagens poéticas e ao mesmo tempo recursos de iluminação não convencionais, mas com propriedades cênicas, nos despertou sobre que tipo de material para iluminar utilizaríamos na visualidade do espetáculo.

Essa vitalidade da luz é muito bem percebida pela história da evolução técnica da iluminação cênica nos escritos dos pesquisadores Roberto Gil Camargo e de Cibele

⁷³ Onde a posição da fonte de luz está a 90° graus, em cima do ator.

⁷⁴ Filtro de material resistente ao calor utilizado em refletores.

⁷⁵ Renato COHEN. Entrevista concedida a revista Arte em Cena. 2014.

Forjaz. Ambos falam sobre a função atribuída à iluminação desde a utilização do sol como fonte de luz na Grécia até os marcos tecnológicos de equipamentos modernos e controladores de iluminação. Porém, nos chama a atenção o foco dado à expressividade da luz do iluminador, quando fala que “a sua expressividade decorre do fato de manifestar um alto grau de manipulação estética na concepção, no *design*, na utilização dos recursos”⁷⁶ e, na concepção da iluminadora, a iluminação como linguagem “articulando o visível e o invisível, formas e conteúdos, significantes e significados, construção e desconstrução dos signos, aprendizado e transgressão, tradição e ruptura”⁷⁷. Cada dispositivo luminoso procura atender as indicações poéticas solicitadas pelo espetáculo.

E como poderíamos conceber uma iluminação em espaços que, em teoria, não são dotados de aparato técnico convencional? Para atender a versatilidade do espetáculo que queríamos alcançar e uma estética experimental, na iluminação trabalhamos com diversas fontes (figura 06) que nos remetem a diversas situações vivenciadas tanto pelo ator quanto pela equipe envolvida.

No altar da temporada de 2017 podemos perceber que a borda do espelho possui *pisca-pisca* natalino. Esse objeto cenográfico vem sendo utilizado desde a estreia em 2013. Porém, o ator sentiu a necessidade de construir um objeto de luz próprio e no primeiro plano da imagem há um dispositivo. Uma espécie de luminária, feita de vidro, coberta por rendas e com um *pisca-pisca* dentro. O processo inventivo para a criação da luz do espetáculo é forjado, também, por muitas mãos.

⁷⁶ CAMARGO, Roberto Gil. **A função estética da luz**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 118.

⁷⁷ FORJAZ, Cibele. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à ‘Scriptura do Visível’** (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 232 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, p. 113.



Figura 06: Altar. *Santo Anjo do Senhor*, 2017. Fonte: Acervo do pesquisador.

Seção 04: DRAGÃO DE FOGO



4. Forjando o espetáculo *Santo Anjo do Senhor*

O fogo carrega em si a capacidade de nos despertar sentimentos dicotômicos. Fascina e fere. Queima e aquece. Transforma e destrói. O desejo de manipular esse elemento que nos é reprimido durante a infância é muito bem exemplificado por Gaston Bachelard em *A Psicanálise do Fogo* quando o filósofo francês discorre sobre o complexo de Prometeu e o “respeito ensinado” que adquirimos pelo elemento combustível da vida. A criança, tal qual o Titã, busca manipular o fogo que severamente nos é proibido. Gerando, assim, uma desobediência infantil, comum a maioria dos seres humanos, capaz de nos encorajar a manusear o fogo longe da supervisão de um adulto. No mito grego, Prometeu rouba o fogo e cede aos homens, na infância roubamos fósforos e compartilhamos com nossos amigos de traquinagens.



Figura 07: Adriano Furtado em cena final de *Santo Anjo do Senhor*, 2017.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Ousamos em afirmar que esse entusiasmo pelas chamas nos origina a admiração por um Dragão, pois à medida que vamos amadurecendo e aprendendo a manipular o nosso próprio fogo, o Dragão por sua natureza domina-o (figura 07). De todas as suas capacidades, cuspir fogo é a que mais nos provoca arrebatamento como vemos na imagem anterior. Esse maravilhamento se dá, como nos explica Caio F., mesmo quando o Dragão carboniza tudo num raio de mais de cinco metros porque “tudo que faz, e que pode parecer perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado para um humano igual a mim, é apenas parte dessa estranha natureza dos dragões”⁷⁸.

Como o fogo na fenomenologia da imaginação *bachelardiana* é o elemento que nos encaminha às nossas experiências – que são íntimas e afetivas – contradizendo a experiência objetiva com sua verdade positivista, cartesiana e empirista, é por ele que faremos o espetáculo se tornar vivo e quente, como o sopro de um Dragão. O nosso devaneio cênico/poético se torna palpável pela experimentação e movimentar o fogo é tornar vivas as memórias do ator que geram as memórias do espetáculo, uma vez que “fogo e calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas”⁷⁹.

Atribuir ao espetáculo uma memória própria significa dizer que o espetáculo apresenta uma história dinâmica e que carrega suas próprias lembranças. *Santo Anjo do Senhor* possui:

Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. (SALLES, 2006, p. 12)

A autora de *Redes de Criação* se refere à dinamicidade existente em um processo de criação e as diversas possibilidades que a obra de um artista pode apresentar. Como para um ator a sua obra de arte é o seu espetáculo, cada temporada de *Santo Anjo do Senhor* recolhida nesta pesquisa, que contou com três atores diferentes, é um pedaço da colcha de retalhos tecida nestes cinco anos em cartaz.

Para motivar a tessitura da memória do espetáculo e por serem as memórias do ator junto com o seu imaginário o fogo que dá vida ao espetáculo, a indicação de Caio

⁷⁸ ABREU, op. cit., p. 107.

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 11.

Fernando Abreu ao prefaciar *Os Dragões Não Conhecem O Paraíso* de que o livro fala sobre o amor e seus desdobramentos:

Amor e sexo, Amor e morte, Amor e abandono, Amor e alegria, Amor e memória, Amor e medo, Amor e loucura

Então a relação da **memória** com o amor nos norteou como principal indutor para o processo de criação de *Santo Anjo do Senhor*.

A partir disso, mergulhamos nessas memórias indo às trevas das emoções do ator. Ir a fundo e descobrir em seu imaginário o Dragão adormecido dentro de si. Para Gilbert Durand o pensamento humano “é uma re-presentação, isto é, passa por articulações simbólicas”⁸⁰ e essas articulações simbólicas ou simbolismo darão lugar ao imaginário, pois “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”⁸¹. Para o antropólogo francês o símbolo seria uma forma de representar o imaginário para ilustrar que cada cultura possui uma maneira própria de estabelecer uma conexão entre a sua sensibilidade e o meio em que vive. Baseado nisso, deduzo que o imaginário é composto por uma relação entre a **memória** (lembranças, repositórios de imagens) e as **criações** (imaginação).

Se forjar é um verbo que, segundo o dicionário *Aurélio*, significa trabalhar ou fazer (alguma coisa) na forja; moldar um objeto pelo fogo, a arte do ferreiro consiste, de maneira bem simples, em colocar o metal em contato com o fogo, martelar e por fim temperar em um líquido para dar a forma final do produto. Para cada metal existe uma temperatura necessária para que possa ser moldado, e um ferreiro deve manusear e dominar a particularidade de cada objeto metálico. Logo, após compreender o processo de forja podemos alcançar o sentido figurado do verbo forjar que pode ser considerado como inventar ou maquinar algo. Alguma coisa forjada, quer dizer, alguma coisa criada ou inventada dentro das especificidades do que está sendo criado.

Fizemos, então, um paralelo entre a arte do ferreiro e a arte do ator. Comparamos o metal ao corpo do ator. O ator forjou o seu corpo, em todos os sentidos, pois *experimentou* – como existem metais diversos, existiram corpos diversos dentro do espetáculo. *Martelou* – o seu corpo no espaço e com a luz. E por fim, *ensaiou* moldando-se, física e emocionalmente, para constituir o espetáculo – o corpo do ator foi

⁸⁰ DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da linguagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 41.

⁸¹ *Ibidem*.

temperado e pelo imaginário com suas relações com o espaço e a luz que o ator forja o espetáculo.

4.1 Ator e Espaço

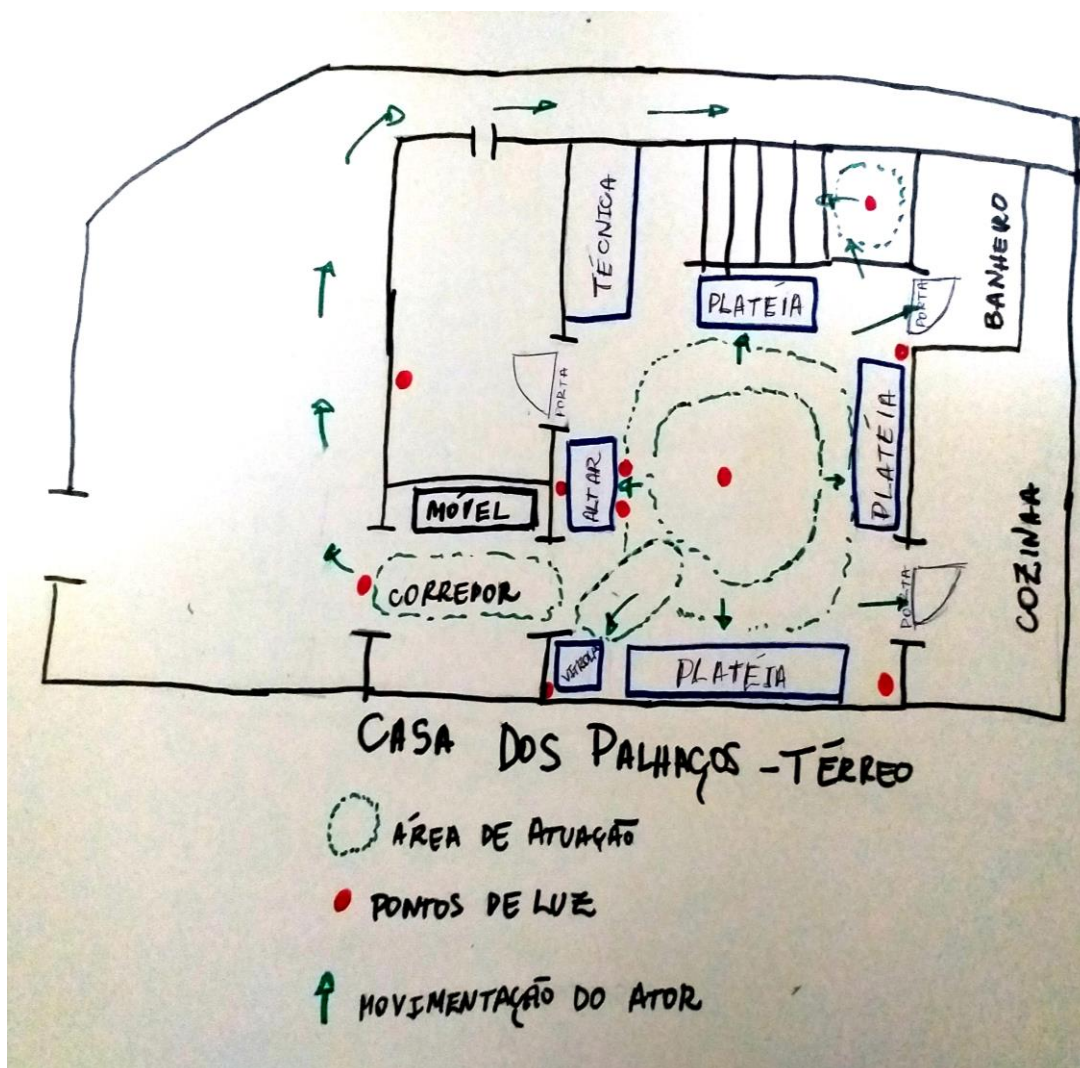


Figura 08: Planta baixa da encenação. *Santo Anjo do Senhor*, 2017. Casa dos Palhaços.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Uma sala vazia e um ator. Nos parece ser uma cena comum em todo processo de criação teatral. *Faça alguma coisa! Proponha um movimento! Começa com uma ação!* Poderíamos indicar várias condições para o pontapé inicial para que a essência do fazer teatral tome forma. Porém nosso primeiro indutor foi: onde está o Dragão? Então, nos permitimos a descobrir como fazer o Dragão visitar este *lugar* ou como torna-lo real no espaço.

Antes mesmo de experimentar os exercícios cênicos partimos do princípio de vivenciar o espaço (figura 08). O primeiro passo, presente em todas as temporadas, foi

sentir a totalidade do ambiente. Na planta baixa da temporada de 2017 percebemos a maneira como o espaço foi utilizado e a sua configuração cênica após as experimentações cênicas. O mesmo aconteceu em 2016, na Casa da Atriz (figura 09).

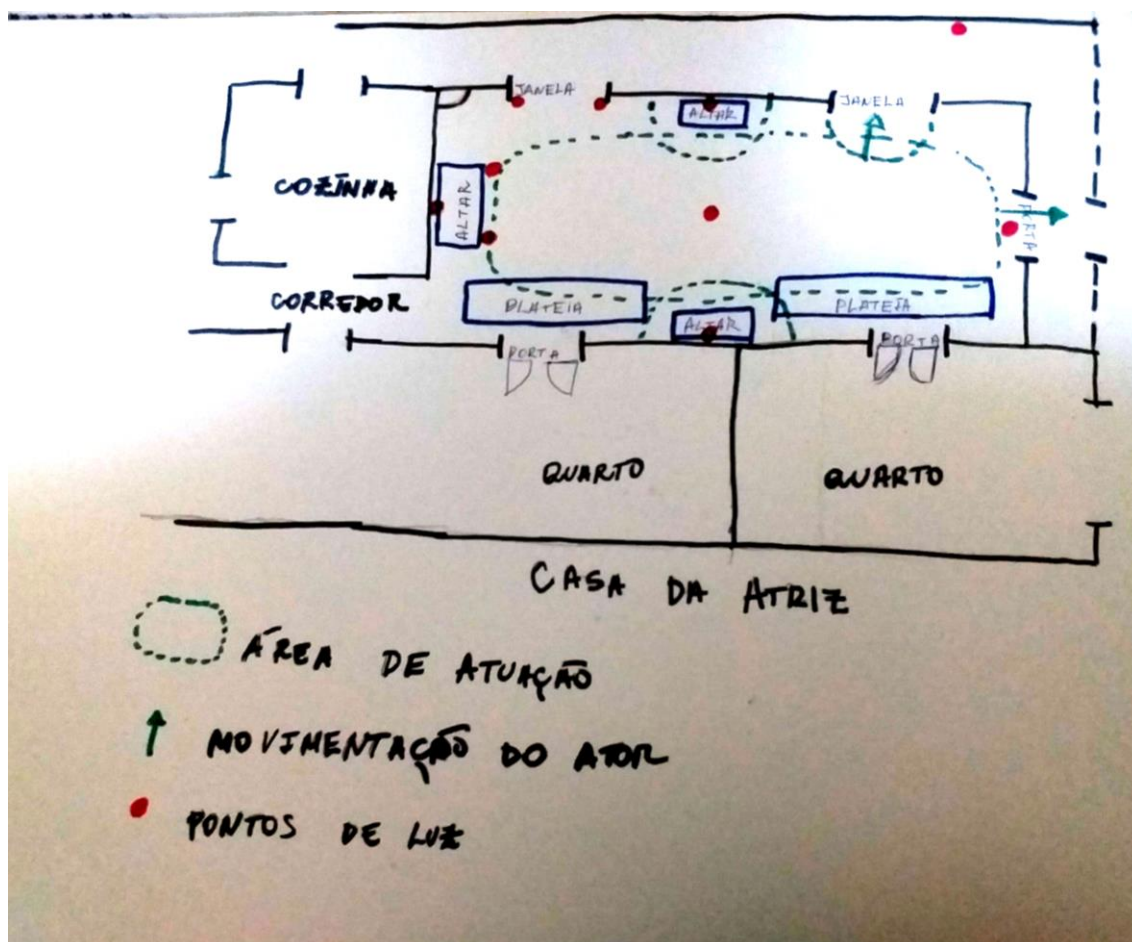


Figura 09: Planta baixa da encenação. *Santo Anjo do Senhor*, 2016. A Casa da Atriz.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Caio Fernando Abreu, por meio de sua poesia imagética, nos ciceroneia por diversas particularidades de um Dragão em seu conto. Porém, em *Santo Anjo* buscamos o dragão de cada ator que não se prenda a palavra, ao texto do poeta gaúcho. Partimos do conto para chegar a imagem do Dragão e não reproduzir a fantasia do conto. Depositar as emoções de atuante em jogo. Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo* questiona o teatro ocidental pautado no diálogo e solicita que a “poesia da linguagem” seja substituída pela “poesia do espaço” onde:

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. (ARTAUD, 1999, p. 38)

O encenador francês rebate a ditadura da palavra sugerindo que o teatro seja metafísico. Que não se emoldure e alcance as possibilidades poéticas extremas. Um teatro sagrado e místico em suas origens. Buscamos, no espetáculo, explorar as contingências do espaço. O que pode nos proporcionar, a partir de suas características, para posteriormente, inserir o texto dramático.



Figura 10. Experimentação no espaço. Ator Adriano Furtado. *Santo Anjo do Senhor*, 2017.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Os exercícios de experimentação do espaço pelo ator (figura 10) foram, em todas as temporadas, os principais indicadores para definir tanto a iluminação quanto o uso do espaço cênico. Em *Santo Anjo* as configurações espaciais nos permitiram criar três espetáculos diferentes porque em cada temporada, devido a mudança do ator em cena, tudo era renovado. As marcações, o ritmo, o roteiro dramático e as temperaturas da cena.

Ir pelo caminho do devaneio, sob a perspectiva bachelardiana, significa ter a presença do sujeito/artista de forma ativa na criação. Com isso, alterar o espaço, que pode ser uma sala, um corredor, ou um móvel que está presente no lugar cênico escolhido para abrigar o espetáculo, é um fator determinante para a poética de *Santo Anjo do Senhor*.

Essa poética reverbera principalmente no público, em resgatar uma essência teatral na qual o espectador não apenas assiste o espetáculo, mas se envolve, ou como nos diz Anna Mantovani resgatar a “dignidade artística”⁸² no fazer teatral em não transformar o espetáculo em um evento de exclusiva diversão para o espectador. Essa participação do espectador o permite “que tenha uma atividade criativa através da sua imaginação, que seja atingido pelos sentidos mesmo estando sentado”⁸³. O ator no seu jogo com espaço impulsionado pela iluminação toca o íntimo do espectador.

Trouxemos o espectador para a cena, não há quarta parede, não há palco, não há limites entre o ator e o espectador. Não demarcamos o lugar do espectador fora da área de atuação ou marcamos o espaço cênico com a luz. A iluminação, como costumamos dizer no teatro, lava todo o espaço. O espectador está vivo e reagindo ao acontecimento teatral. Não utilizamos focos, disfarces, balizadores ou qualquer recurso para disfarçar a iluminação. O refletor é percebido, a luminária está a mostra, o dispositivo ao alcance do público.

A luz potencializa a dramaticidade da cena, a poesia do texto, intensifica a ação no espaço, modifica os objetos, valoriza detalhes, revela ou pontua texturas. Sempre pautada, no espetáculo, pelas experimentações e efeitos desejados, pois “um espetáculo à luz de velas causa uma impressão completamente diferente da de um espetáculo iluminado por lâmpadas halógenas”⁸⁴.

⁸² MANTOVANI, op. cit., p. 48.

⁸³ MANTOVANI, loc. cit.

⁸⁴ CAMARGO, op. cit., p. 99.

Na temporada de 2016, para determinar uma quebra brusca no devaneio do ator em cena ligamos a luz geral do espaço (figura 11). A luz branca muito intensa serviria como signo de acordar do sonho. Um choque de realidade muito presente no texto de Caio Fernando Abreu.



Figura 11: Marckson de Moraes em cena. *Santo Anjo do Senhor*, 2016. Fonte: Kaleb Portal.

A mesma cena acima é reformulada na temporada de 2017, com outra configuração cênica, outros materiais, equipamentos e dispositivos luminosos em outro

espaço cênico e outro ator (figura 12). No espetáculo com Adriano Furtado em cena optamos por ousar mais na utilização do jogo de claro e escuro. Na imagem, certa parte da plateia está mais iluminada que o ator. Com efeito, queríamos provocar no público o seguinte questionamento: quem está sonhando? Se a priori a luz serve para destacar as ações do ator como pode a luz estar focada em mim, espectador?

Se em 2016 o choque de realidade está voltado para o ator, em 2017 está focado no público.



Figura 12: Adriano Furtado em cena. *Santo Anjo do Senhor*, 2017.

Fonte: Acervo do pesquisador.

4.2 Ator e Luz

A luz atendeu a dois aspectos importantes da iluminação, o expressivo e o simbólico, para que esse mundo de Dragões fosse idealizado no espetáculo. Expressivo porque “a luz opera por sobre a realidade representada, conduzindo os olhos do público não para tudo que há em cena, mas para aquilo que deve ser visto”⁸⁵, ou seja, uma luz pontual que vai além de uma representação imitativa de uma realidade. E simbólico para atingir um “teatro de atmosfera ou sugestão mais dirigido aos sentidos que à razão”⁸⁶ como proposto por Artaud em seu teatro da crueldade (Figura 13).



Figura 13. Experimentação com a luz. Ator Marckson de Moraes. *Santo anjo do Senhor*, 2016.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Estas indicações ocorreram porque a iluminação em *Santo Anjo do Senhor* mais que um recurso cênico se constituiu como um indutor à experimentação por causa da

⁸⁵ CAMARGO, op. cit., p. 120.

⁸⁶ CAMARGO, 2012, loc. cit.

sua capacidade de “modificar a aparência física das coisas e dos ambientes que ilumina, a luz tem também o poder de agir sobre as pessoas, alterando o seu estado de espírito, seu humor, por causa das impressões psicológicas que causa”⁸⁷. Com o passar das temporadas fui percebendo o quanto a iluminação era importante para a criação/experimentação do ator. Após o domínio do espaço pelo ator, coube a ele uma imersão no imaginário do espetáculo pelas entranhas das suas memórias. A luz conduziu o ator por um percurso cíclico, de idas e voltas – a roda gigante – que partia de suas memórias abarrotadas de imagens simbólicas do imaginário, passando pelo texto de Caio Fernando Abreu para, finalmente, alcançar a poética do espetáculo.

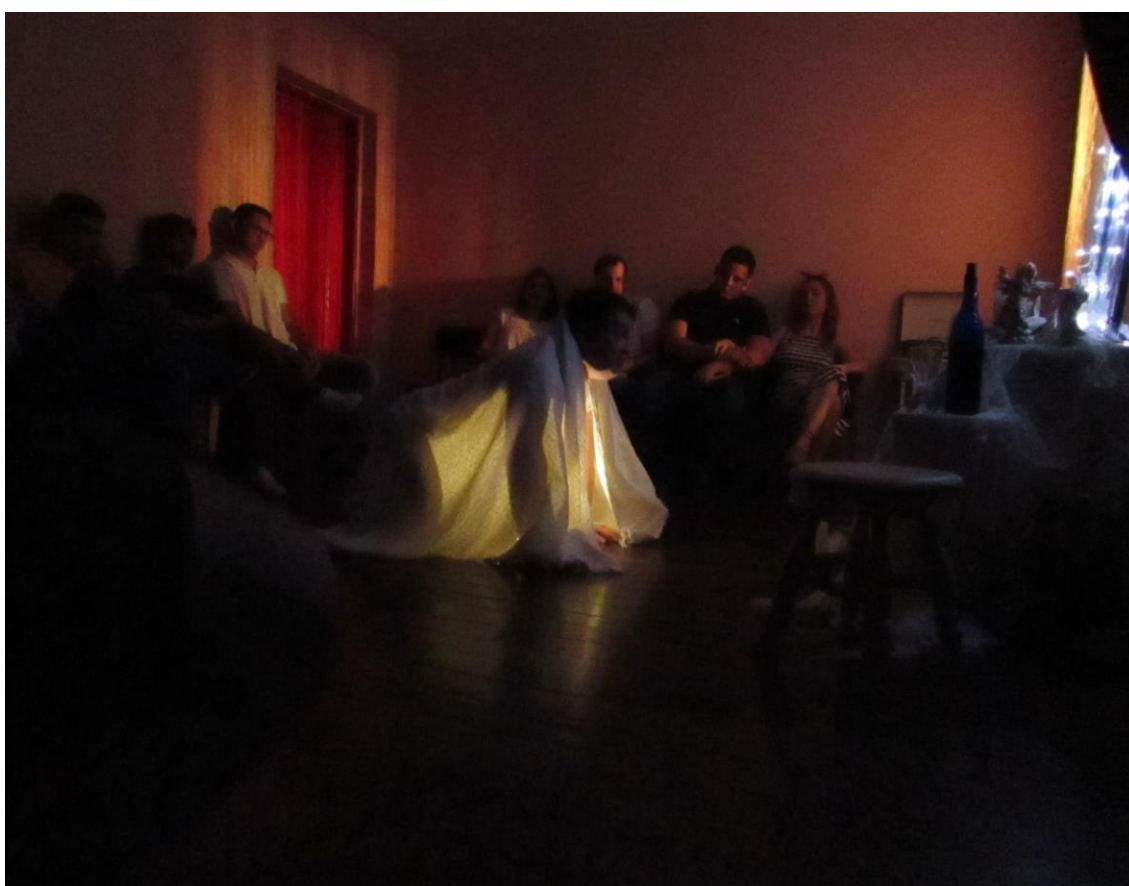


Figura 14: Adriano Furtado. *Santo Anjo do Senhor*, 2017. Fonte: Acervo do pesquisador.

Na imagem acima (figura 14), para representar as brincadeiras proibidas das memórias infantis do ator, utilizamos um dispositivo de celular para estimular o espectador a testemunhar uma tolice. O que a ação sugere pode ser algo contrário do que o público imagina, e está aí a intenção da cena. Sugerir algo, deixar a plateia imaginar o que será que esse menino está fazendo escondido embaixo de uma coberta

⁸⁷ CAMARGO, 2012, op. cit. p. 97.

com uma luz? Neste caso, a cena necessitava de uma fonte de luz leve que o ator pudesse manipular e fosse de fácil acesso. Ele guardava o dispositivo no bolso desde o início do espetáculo e a plateia ficava surpresa quando num passe de mágicas surgia uma luz debaixo do cobertor. A luz, peça chave para o sucesso da cena, fator determinante para incitar os sentidos do espectador.

A luz tornou-se responsável por grande parte da configuração dos espetáculos, em especial na temporada de 2017, como produto da pesquisa de mestrado. Compreendi, durante a investigação, que cada dispositivo de iluminação, cada refletor, manipulado ou não pelo ator, carecia de ser testado para encontrarmos o ponto de equilíbrio entre luz e cena. Ora, se “a cena evolui incessantemente no espaço, espera-se que a luz participe dessa evolução, de modo que chegue ao alcance do espectador o diálogo que existe entre ambas”⁸⁸,

Essa evolução da iluminação corrobora para o pensamento de Cibele Forjaz de que “a linguagem da encenação moderna cria uma nova função para a iluminação cênica na medida em que se liberta da ideia de arte como imitação da realidade”⁸⁹, transcendendo a concepção do processo de criação artística do iluminador para além do conhecimento técnico do funcionamento de mesas controladoras ou refletores de última geração, chegando ao campo da experimentação criativa e busca de novos recursos luminosos com potencialidades na utilização na cena teatral, incorporando novos elementos, projetores, luminárias, candeeiros, porongas, lanternas, lâmpadas de iluminação pública, por exemplo. Não cabendo à iluminação apenas a convenção de iluminar o ambiente, mas a luz em cena jogando com todos os elementos cênicos, compondo a poética do espetáculo.

Tomemos como exemplo desse jogo do ator com a luz um exercício de experimentação, na temporada de 2013. Eu como diretor e iluminador instiguei o ator a explorar todas as possibilidades que o espaço lhe proporcionava. Em determinada cena indiquei que ao abrir a janela, que possuía uma grade de segurança por estarmos no andar superior, Nilton tentasse escapar pelas grades. Como uma fuga. E a cena fosse realizada na janela. Durante os ensaios me despertou a vontade de colocar uma luz na janela, um foco que marcasse o ator e sua movimentação. No entanto, estávamos no segundo andar de uma casa de esquina, ou seja, como colocar uma luz que viesse de fora da casa? Diferente de um teatro onde eu teria a alternativa de colocar luzes na

⁸⁸ CAMARGO, op. cit., p. 140.

⁸⁹ FORJAZ, op. cit., p. 222.

coxia, em nosso caso seria impossível realizar tal efeito dramático. Os ensaios aconteciam pelo turno da tarde e em um determinado dia, ensaiando a noite, o ator abriu a janela (Figura 15).

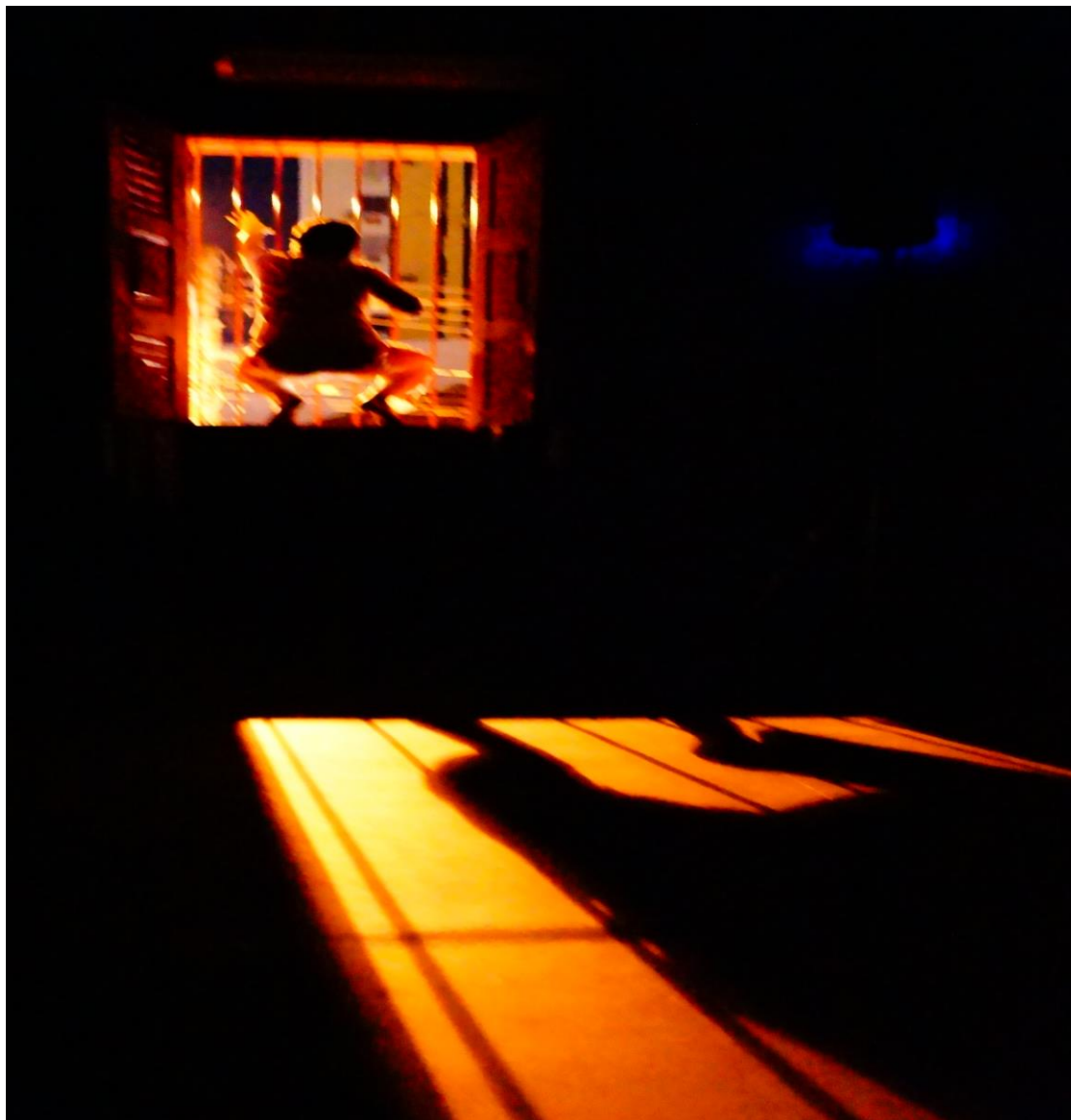


Figura 15: Ator Marckson de Moraes. *Santo Anjo do Senhor*, 2016.
Fonte: Acervo do pesquisador.

E a magia se fez. Havia um poste de iluminação pública próximo a janela. E a cena passou a ser iluminada por uma luz externa. De fora da casa. Não era um recurso presente no espaço ou um dispositivo trazido para somar a iluminação. O espaço também influenciou a concepção da luz como veremos a seguir.

4.3 Espaço e Luz

Se o espaço influencia a movimentação do ator e a dinâmica da cena e os equipamentos de iluminação interferem na configuração do espetáculo, a interação entre espaço e iluminação insere-se, também, neste contexto de experimentalismo. A cena da imagem anterior manteve-se nas três temporadas, pois adquirimos a intervenção do acaso no ato criador, como exemplificado por Cecília Salles em *O Gesto Inacabado*, como uma das possibilidades para a concepção da luz do espetáculo. Perceber o espaço e o que ele tem a nos oferecer:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis. (SALLES, 1998, p.34).

Da mesma maneira que o imprevisto nos proporcionou ousar em manter a cena na temporada de 2013, cientes do risco dessa luz falhar pois, era uma luz fora do nosso controle e se fosse necessário realizar a manutenção seria uma operação impraticável por se tratar de uma iluminação da rua. Na segunda temporada, na Casa da Atriz em 2016, a cena foi mantida utilizando um refletor fora da casa, preso ao muro, focado para a janela escolhida para a cena. Na terceira temporada, retornando à Casa dos Palhaços em 2017, dessa vez no andar térreo e sem janelas. Como resolver a “cena da janela”?

Foi a partir desta indagação que chegamos a um ponto chave para compreendermos outro aspecto relevante da iluminação em todas as temporadas de *Santo Anjo do Senhor*. A **evolução** da luz. Cada vez mais temos compreendido que a luz é um recurso poderoso e indispensável nas artes cênicas. Apesar de, às vezes, a luz se tornar um espetáculo à parte, é notório que sua existência está atrelada a cena. Não pode a luz ser um efeito, secundária. Ela deve estar casada com a cena ou como ressalva Camargo, “o que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra”⁹⁰. Caminhando na mesma linha de raciocínio de Bachelard sobre a complementariedade de forças como explanamos anteriormente.

⁹⁰ CAMARGO, Roberto Gil. **Luz e Cena impactos e trocas**. Revista Sala preta. São Paulo: Volume 15, n 2, p 106- 116, 2015, p.111.

A luz não interfere, não se encontra alheia a cena. Há uma troca entre ambas. O ator sai do espaço cênico e a sua sombra adentra a cena como podemos ver na imagem (figura 16).



Figura 16. Ator Adriano Furtado. *Santo Anjo do Senhor*, 2017.
Fonte: Acervo do pesquisador.

A visão que temos da imagem é a mesma visão que o espectador tem da cena. Outro efeito para trabalhar a imaginação do público. O ator está na frente ou atrás da cortina? A sombra do ator atravessa a cortina de rendas e se alastra pelo lugar. O efeito da cena da janela acontece porque a luz – a sombra do ator – complementa a cena, pois a relação de luz e cena:

Dependem das mudanças que vão se processando por intermédio do ator ao configurar, desconfigurar e reconfigurar os signos visuais, à medida que ele se movimenta no palco e põe em movimento, diante da luz, figurinos, objetos, adereços, cenários, além de signos diretamente ligados a ele, como a expressão do corpo, dos olhos, dos gestos que acompanham, negam, reforçam ou substituem as suas falas. (CAMARGO, 2015, p. 111).

Quando ouvimos o termo processo evolutivo, somos erroneamente condicionados a visão de crescimento, benfeitoria. De algo que é “melhorado”. Porém, a evolução da luz, ou coevolução como Camargo prefere chamar, se dá porque luz e cena se ajustam. Evoluir, quando o autor busca o termo biológico, está intimamente ligado a noção de troca. O corpo troca com o meio e se ajusta. O ator troca – experimenta – o espaço e a luz surge. Outro exemplo que podemos dar sobre essa relação entre o espaço e a luz, e como a mesma influencia a cena, está na imagem (figura 17).

Podemos observar os diversos posicionamentos e fontes de luz no espaço. No

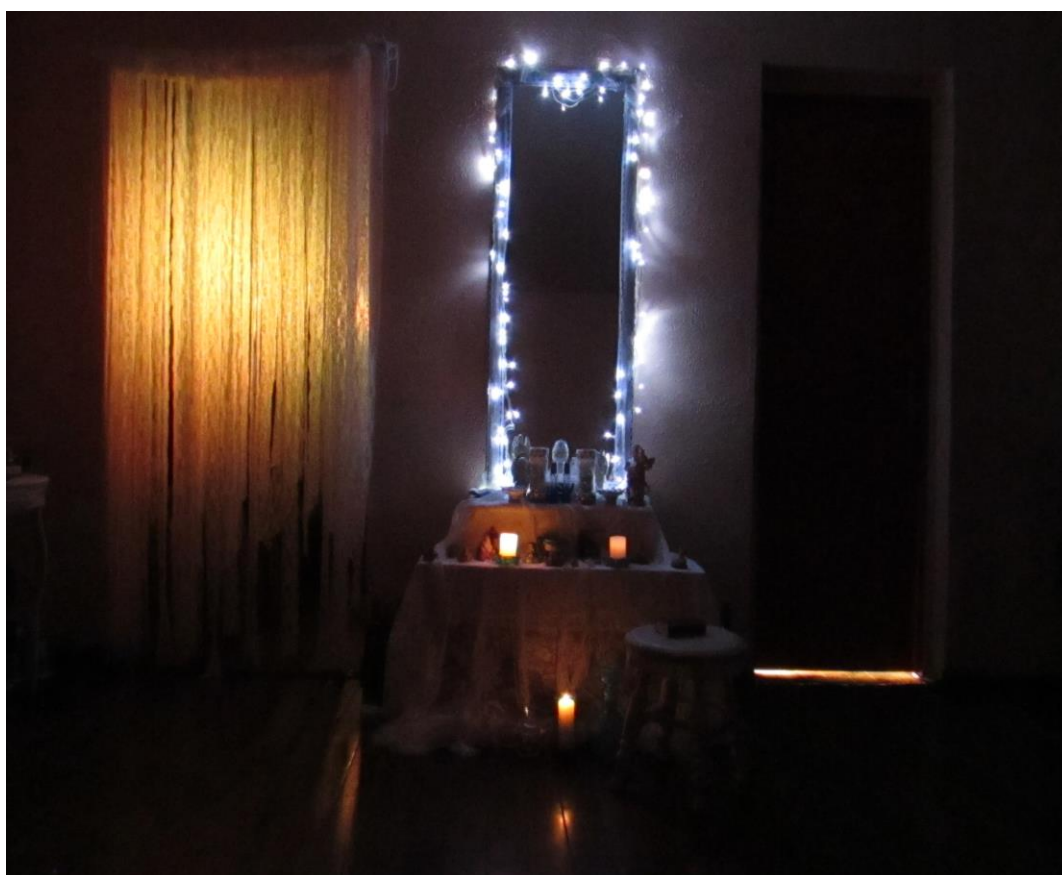


Figura 17. O Altar. *Santo Anjo do senhor*, 2017. Fonte: Acervo do pesquisador.

centro o altar, com o espelho e o *pisca-pisca* de natal e mais abaixo velas. Do lado direito há uma sala que funciona como biblioteca que possui apenas um filete de luz por baixo da porta. Do lado esquerdo, o corredor que dá acesso a porta da frente, da porta

até a cortina são três metros e meio. Um refletor Par de Led está fixo na porta e rebate na cortina de rendas.

Observemos, de outro ângulo, o espaço lavado de luz vermelha (figura 18).

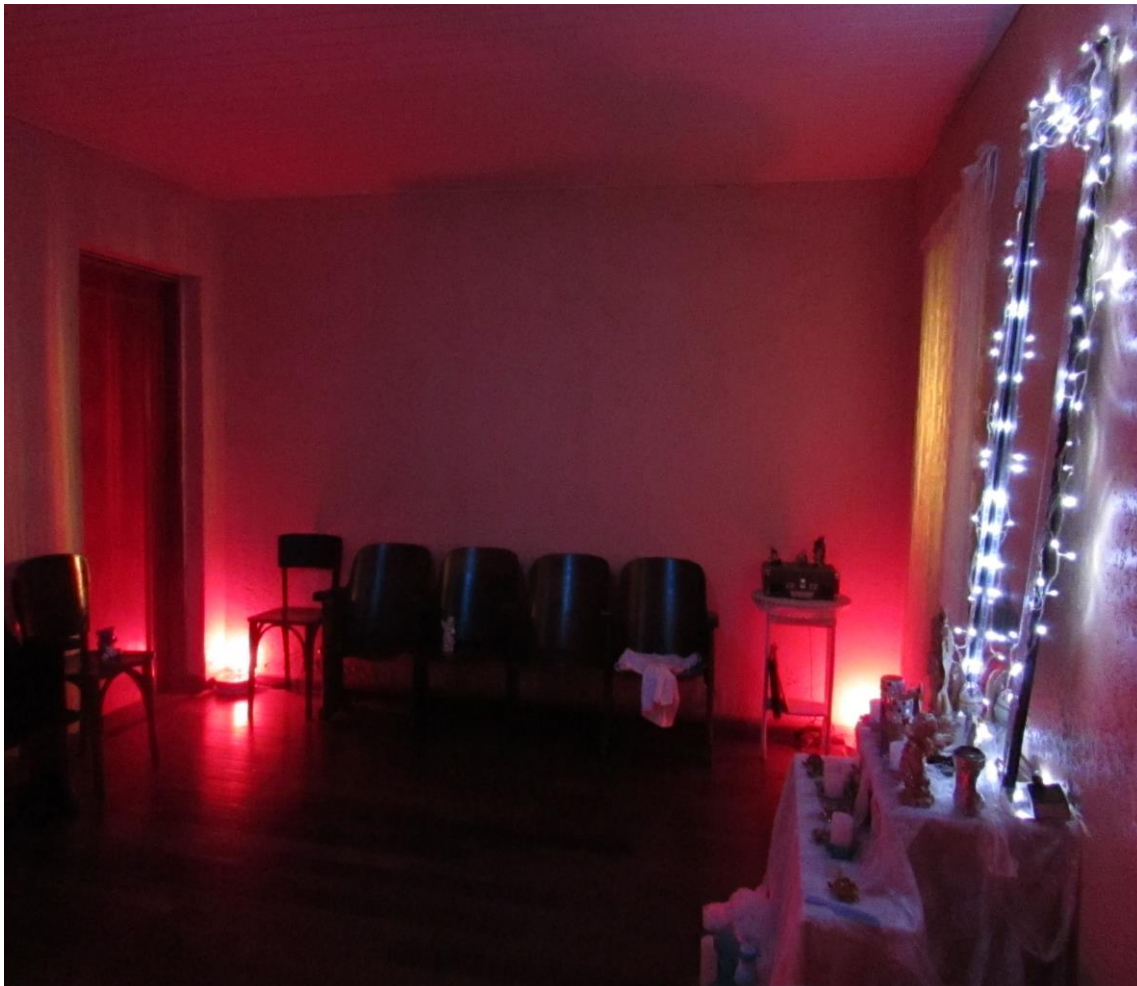


Figura 18. O Altar. *Santo Anjo do senhor*, 2017. Fonte: Acervo do pesquisador.

À direita podemos verificar as luzes anteriormente indicadas, a cortina e o espelho. Ao lado do local destinado à plateia, no chão nos cantos da casa, a luz vermelha que se espalha pelo teto. Fisicamente, uma luz não interfere em outra fonte de luz. Elas somam. Nossa intenção é criar uma atmosfera que insira o espectador no devaneio do ator.

SEÇÃO 05: DRAGÃO ILUMINADO

Desde o início do processo de criação do espetáculo *Santo Anjo do Senhor* me senti inseguro. Eu tive medo. Aquela sensação de estar indo no caminho errado. Aquele frio na barriga que nós artistas sentimos quando, após ensaios, experimentações e muito cansaço decidimos tornar pública a nossa arte.



Eis que em 2013 estreamos. Sentíamos a necessidade de compartilhar, tocar e trocar com o espectador. Estávamos repartindo uma intimidade escondida. Revelando nossas entranhas. Nossos amores e nossas dores, porque a poesia de Caio Fernando Abreu nos remexe a alma.

Estavam em cena não atores, iluminadores, cenógrafos ou diretores, mas Dragões. Somos dragões em uma busca incessante de nós mesmos. Se em *Os dragões não conhecem o paraíso* o autor nos encaminha por um mundo de incertezas sobre a natureza dos dragões, em cena transbordamos, embriagados por nossas emoções, um espetáculo que a cada nova temporada nos impulsiona a criatividade em ser Dragão.

Na primeira temporada meu olhar de fora, como diretor e iluminador, me faziam ter uma visão externa do ser Dragão. Minha atenção era voltada para a encenação. Meu envolvimento permanecia isolado por uma convenção em “ser o olhar de fora”. Um espectador privilegiado. Uma das mãos que coordenava, que moldava a obra neste processo coletivo.

Durante a segunda temporada três anos após a estreia, comigo em cena, houve a necessidade de me distanciar da posição de espectador e agir. Agir como dragão, me movimentar como Dragão, sentir como Dragão. Parte da luz que tinha sido concebida para a primeira temporada passou a ser manipulada, também, por mim. Tomando corpo investigativo, pois havia um ator/iluminador em cena com a competência de unir todas as suas habilidades.

Adentrando os caminhos tortuosos da pesquisa em artes, me deparei com um leque de possibilidades que se tornaram um revirar de mesa sobre a iluminação do espetáculo, na terceira temporada, em 2017. Retomei o início, a gênese do processo. Mergulhamos na experimentação para alcançar o Dragão serpente das profundezas de nosso imaginário.

O desenvolvimento da pesquisa me fez (re) pensar o modo de agir como iluminador dentro de *Santo Anjo do Senhor* e aprimorou minha investigação acerca das imensuráveis possibilidades de conceber luz no espaço e com o ator durante estes quatro anos de temporadas do espetáculo.

No espaço, desvendando-o. Absorvendo todas as suas peculiaridades para transformar um espaço ordinário, uma sala como na Casa da Atriz ou um corredor da casa dos Palhaços Trovadores, em um lugar teatral, vivo de cena com a pulsação de um Dragão. Um espaço alterado pela presença afetiva e cênica do imaginário e de nossos dragões, uma vez que, como processo coletivo, reúne diversos corpos.

Com o ator, em cena e nos bastidores. Experimentando formas de fazer teatro. Jogando com a luz, criando no espaço. Preparando um corpo, moldando um Dragão. Construindo de forma simbólica o nosso mundo de dragões inspirado em Caio Fernando Abreu.

Criar a iluminação cênica para *Santo Anjo do Senhor* e desenvolver uma forma de iluminar o espetáculo me coloca na boca do Dragão de nossa tríade: em constante renovação. Durante a pesquisa, foram elencadas três potências – o ator, a luz e o espaço – com suas devidas relevâncias para a análise de um espetáculo, porém é pela luz que me manifesto como Dragão.

A luz foi me direcionando na descoberta de um Dragão que reunisse toda minha experiência em iluminar. No princípio a intenção era resolver como fazer a luz do espetáculo utilizando dispositivos de iluminação não convencionais. O primeiro estágio da presença do Dragão. Estava nítida e fortemente marcada a utilização de refletores e equipamentos convencionais de uso em espetáculos e os dispositivos ainda se comportavam como fontes de luz.

A partir da segunda temporada, com a minha imersão em cena, fomos descobrindo a necessidade de dar mais foco à iluminação. O Dragão começou a emergir do meu interior. Seus movimentos, tímidos, passaram a vir à tona. Fui despertando a potência que a luz poderia alcançar.

Na terceira temporada ele explodiu, apontando sua potencialidade. As experimentações do ator com o material de iluminação cênica foram mais ousadas; os dispositivos adaptados, criados e reconfigurados; O Dragão se fez vivo. Alcançou voo. Dominou territórios. Cuspiu fogo. Está iluminado.

Esse Dragão de luz como roda gigante criadora nos provoca, instiga, desafia. Acordou e possui a capacidade de se ressignificar. Ele não está domado, dominado ou aprisionado.

Experimentar a luz em *Santo Anjo do Senhor* nos abriu diversas portas: Para o diálogo entre conceitos no desenvolvimento desta pesquisa acadêmica em artes, pois não se trata de uma investigação estritamente fenomenológica ou cartográfica, estética ou epistemológica, ela transita entre as considerações de ideias, como o devaneio deve ser. Para o entendimento do processo criativo da Companhia Cênica de Cínicos e como as nossas escolhas influenciaram o percurso das temporadas do espetáculo. Para compreender que meu aprimoramento como iluminador está atrelado ao me conhecer como artista, para enaltecer as pesquisas em iluminação cênica dando-lhes um importante papel de potencializar as cenas com todos os seus aspectos poéticos.

Esta pesquisa não fecha um ciclo. Abre caminhos para novas experimentações. Novos desafios. Mostra um percurso do Dragão iluminado.

APÊNDICE

Perguntas elaboradas pelas orientadoras que nortearam o vídeo bate-papo sobre o processo criativo do espetáculo *Santo Anjo do Senhor*:

1. Como nasceu a Cia Cênica de Cínicos?
1. De que maneira você se insere no grupo? Que funções desempenha?
2. Quem são os artistas que integram o grupo hoje?
3. Quais as pretensões artísticas do grupo?
4. Quais as principais referências da CCC? (sejam elas teatrais ou não)
5. Que espetáculos fazem parte do repertório da CCC?
6. Quais as motivações do grupo para criar o espetáculo Santo Anjo do Senhor?
7. Quem propôs ao grupo realizar este espetáculo? Qual a sua participação nesta proposição?
8. Que função/funções você desempenha no espetáculo? Com qual você mais se identifica? Por que?
9. E os demais participantes do espetáculo? Como você vê a relação deles com o espetáculo?
10. Qual a importância deste espetáculo para o grupo? E para você?
11. Fale sobre o universo temático do espetáculo.
12. Como se estrutura o roteiro da peça?
13. Descreva o roteiro da peça.
14. O que você espera despertar no público com este espetáculo?
15. Quem é o autor do texto teatral utilizado na peça?
16. Como é a utilização do texto em cena? Na íntegra? É adaptado? Existem critérios para adaptação?
17. E o figurino do espetáculo? Fale sobre a concepção e execução deste elemento.
18. O espetáculo possui cenografia? Como esta é concebida?
19. E a trilha sonora? De onde vem as escolhas dos criadores da peça?

Perguntas elaboradas pelas orientadoras norteadoras para o recorte sobre a iluminação cênica dentro do processo criativo de *Santo Anjo do Senhor*:

20. Com que conceitos a obra de arte dialoga e de que maneira?
21. Fale sobre a concepção da iluminação do espetáculo.
22. O que o espetáculo, enquanto processo de criação, traz de contribuição para a sua pesquisa acadêmica? E a pesquisa acadêmica, o que dá ao espetáculo?
23. Onde a metodologia do dragão encontra a luz dentro do espetáculo?
24. Quais os experimentos feitos com a luz movimentaram diferentes formas de relação entre a luz, o espaço e o ator?
25. Que novos significados a luz provoca na construção das cenas e o que ela altera quando faz isso?
26. Sempre que a luz entra em cena ela carrega um carácter simbólico/representacional, quando você experimenta a luz no *Santo Anjo do Senhor* qual a diferença? Em que medida colocar a luz no centro da criação altera essa questão.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In Os pensadores. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A psicanálise do Fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O Ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução: Luís Otavio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 33.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Roberto Gil. **A função estética da luz**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Luz e Cena impactos e trocas**. Revista Sala preta. São Paulo: Volume 15, n 2, p 106- 116, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHEVALIER, Jean. CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da linguagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FERNANDES, Janaina de M. **A enunciação da encenação teatral**. Estudos Semióticos. São Paulo, v. 02, 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49164> > acessado em 10, março, 2016.

FERREIRA, Agripina Alvarez Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

FILHO, José Humberto Torres. **Eles têm asas e querem voar: a experiência urbana dos dragões de Caio Fernando Abreu**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

FORJAZ, C. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à ‘Scriptura do Visível’** (*Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral*). 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

GIL, A. Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ed. São Paulo: Atlas, 2010.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LIMA, Wlad. **Uma Ratazana de Porão e sua Cartografia do Teatro Ao Alcance Do Tato**. **Revista ENSAIO GERAL**, Belém, v1, n.2, jul/dez 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas 3**. São Paulo: Escrituras, 2000.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Atica, 1989.

MONT SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo. **Iluminação Cênica Como Elemento Modificador Dos Espetáculos: Seus Efeitos Sobre Os Objetos De Cena.** Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 2005.

PORTO, Luciana de Andrade Moreira. **A Casa da atriz: uma cartografia desassossegada das sociabilidades de um coletivo teatral em Belém do Pará.** 2015, 95 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Pará. Belém, 2015.

RANGEL, Sonia. **O Olho Desarmado.** Bahia: Solisluna, 2009.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: Espaço cênico teatro contemporâneo.** Dissertação (Mestrado) do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2006.

SOUZA, Iara Regina da Silva. **A Gambiarra na Cena: Uma Poética de Iluminação para a Ativação de Obras de Arte em Belém do Pará.** Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, 2011.

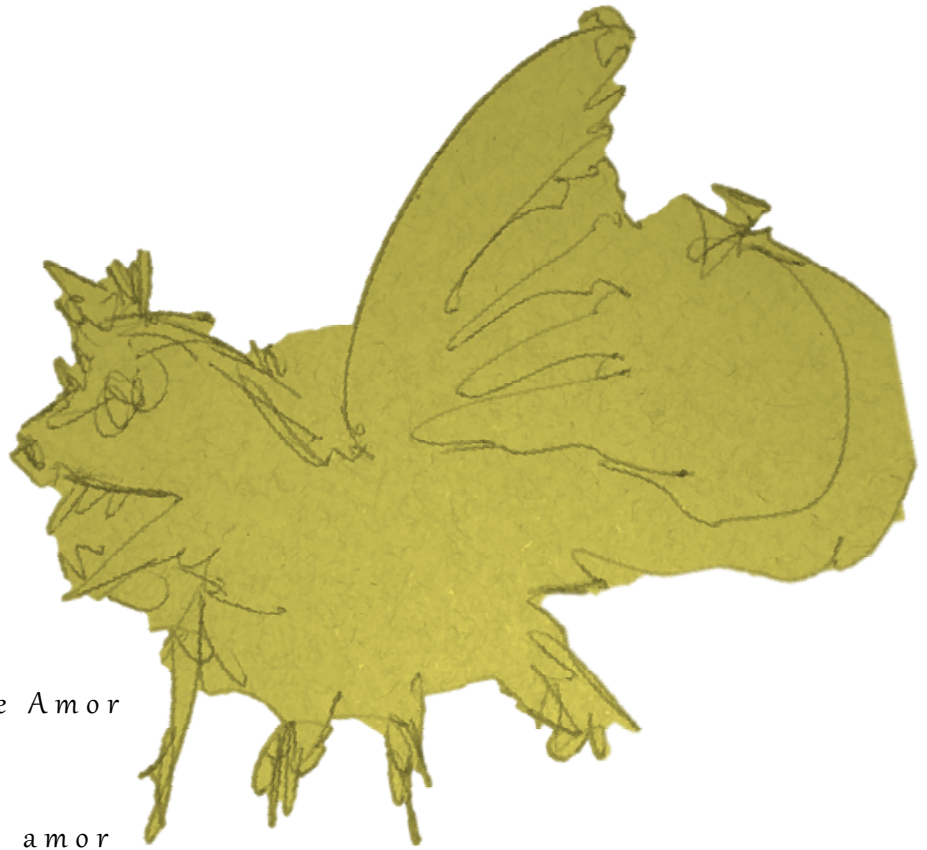
TURBIANI, Francisco Moreira. **O uso de equipamentos luminosos não teatrais na iluminação cênica contemporânea em São Paulo**. 53 f Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-graduação da Universidade de São Paulo. São Paulo 2012.

WILHELM, Richard. **I Ching: o livro das mutações**. São Paulo: Pensamento, 2006.

INACABAMENTOS



DRAGÃO DE LUZ



Amor, Meu Grande Amor
Barão Vermelho

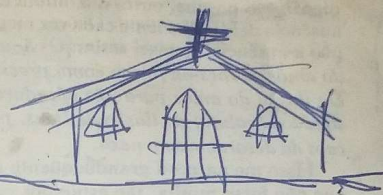
Amor, meu grande amor
Não chegue na hora marcada
Assim como as canções
Como as paixões
E as palavras

Me veja nos seus olhos
Na minha cara lavada
Me venha sem saber
Se sou fogo
Ou se sou água

Amor, meu grande amor
Me chegue assim
Bem de repente
Sem nome ou sobrenome
Sem sentir
O que não sente

Que tudo o que ofereço
É meu calor, meu endereço
A vida do teu filho
Desde o fim até o começo...

XIII
OS DRAGÕES NÃO CONHECEM
O PARAÍSO



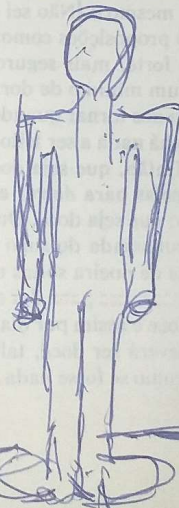
Para
Marion Frank,
lembrando os dragões de
Alex Flemming

"Por ver com muita clareza as causas e os efeitos, ele completa, no tempo certo, as seis etapas e sobe no momento adequado rumo aos céus, como que conduzido por seis dragões."

(Ch'ien, O Criativo: I Ching, o Livro das Mutações)



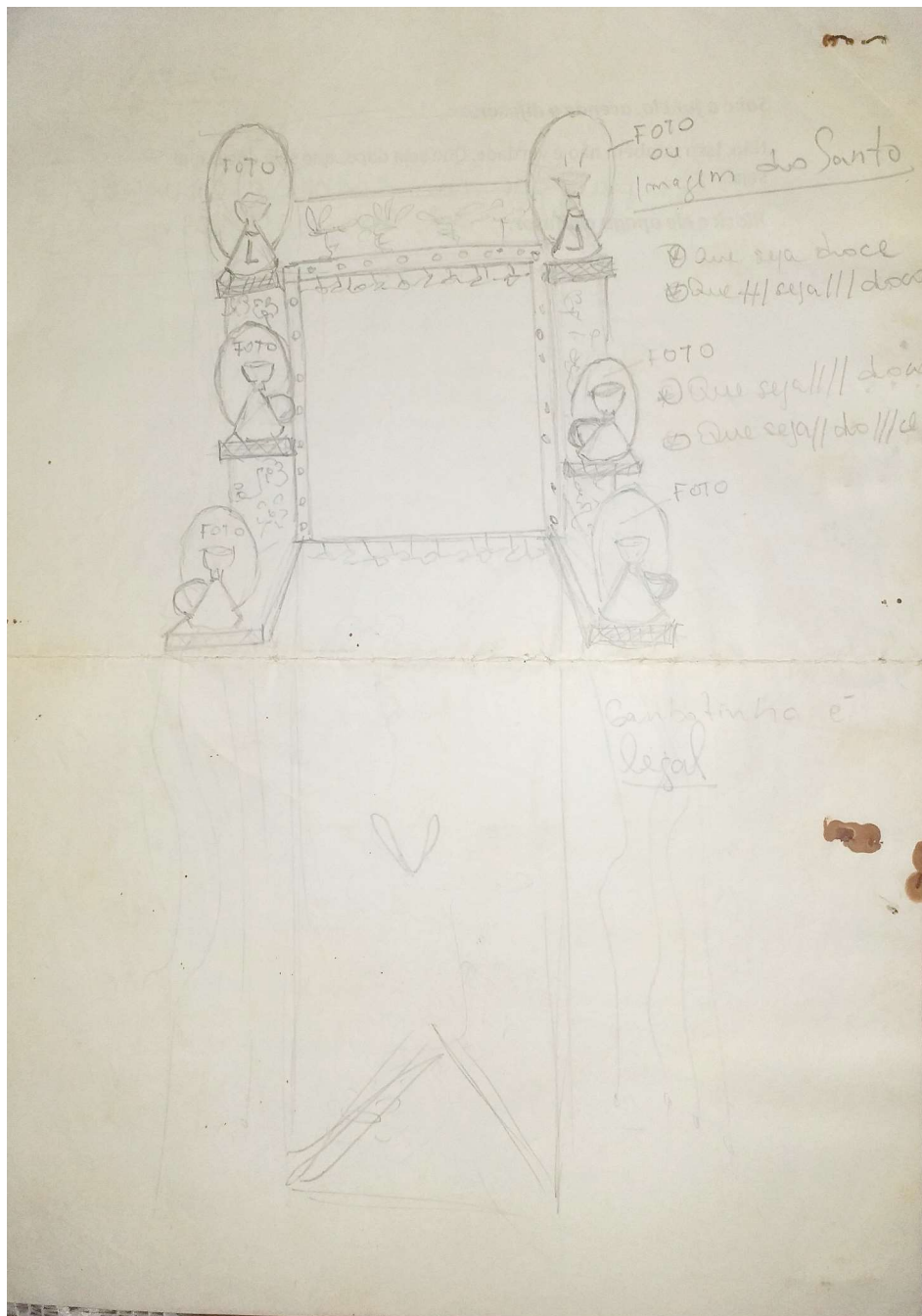
TENHO um dragão que mora comigo.
Não, isso não é verdade.
Não tenho nenhum dragão. (E, ainda que tivesse, ele não moraria comigo nem com ninguém. Para os dragões, nada mais inconcebível que dividir seu espaço — seja com outro dragão, seja com uma pessoa banal feito eu. Ou invulgar, como imagino que os outros devam ser. Eles são solitários, os dragões. Quase tão solitários quanto eu me encontrei, sozinho neste apartamento, depois de sua partida.) Digo quase porque, durante aquele tempo em que ele esteve comigo, (alimentei a ilusão de que meu isolamento para sempre tinha acabado.) E



Primeiras conversas sobre o espetáculo, referências pessoais, afetivas e religiosas.



temporada de 2016.
Ator: Marckson de Moraes
Fonte: Marton Maués



Primeira proposta de cenografia, altar.

Baseado na visão poética do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, o espetáculo cria um jogo entre a solidão e o amor. Em cena, um homem que contracena com seus medos personificados na figura de um dragão. Neste ambiente, este homem vive na expectativa da chegada do outro, ora no plano real, ora no plano imaginário, e cuidadosamente prepara o sagrado ambiente do seu corpo e do seu lar para receber a sublime visita. Santo Anjo do Senhor mostra a importância e delicadeza das relações humanas.

Ficha Técnica

Em cena:
Marckson de Moraes

Direção:
Adriano Furtado

Cenário e Figurino:
Beto Benone

Iluminação:
Marckson de Moraes

Trilha Sonora:
Adriano Furtado

Operação:
Adriano Furtado
Breno Monteiro
Lauro Sousa

Produção:



Apoio:

PALHAÇOS TROYADORES



Santo Anjo do Senhor



Apresenta:

temporada de 2016.
Ator: Marckson de Moraes
Fonte: Autor



CENA 01
Aquecimento, alongamentos
Danças dos ventos *
Kaban
(o não do dragão)
não há distinção sobre o
início do espetáculo.
O público chega e ator
já está em cena,
arrumando, alongando,
em determinado momento
coda um com um

seu tempo (público) percebe
que o espetáculo já come
çou. ^ geral ^ azul pino
foi no texto
CENA 02 *
Espelho/porta
^ Ilusão do amor... ^
^ geral ^ azul pino.
CENA 03 *
Sol
Que seja doce
Sombra (real
imaginário)

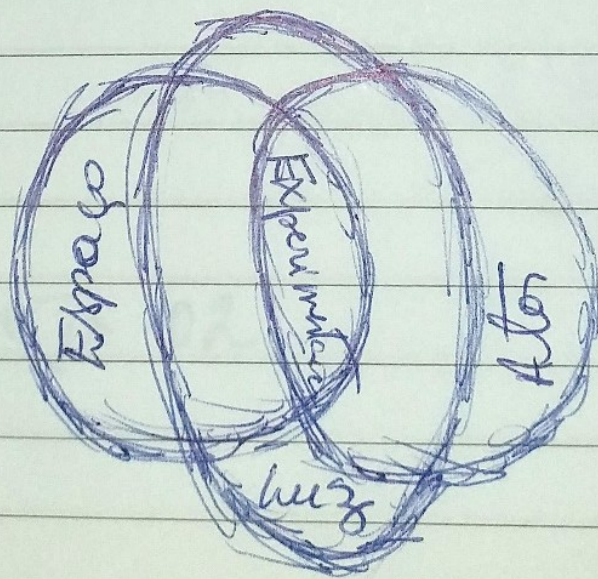
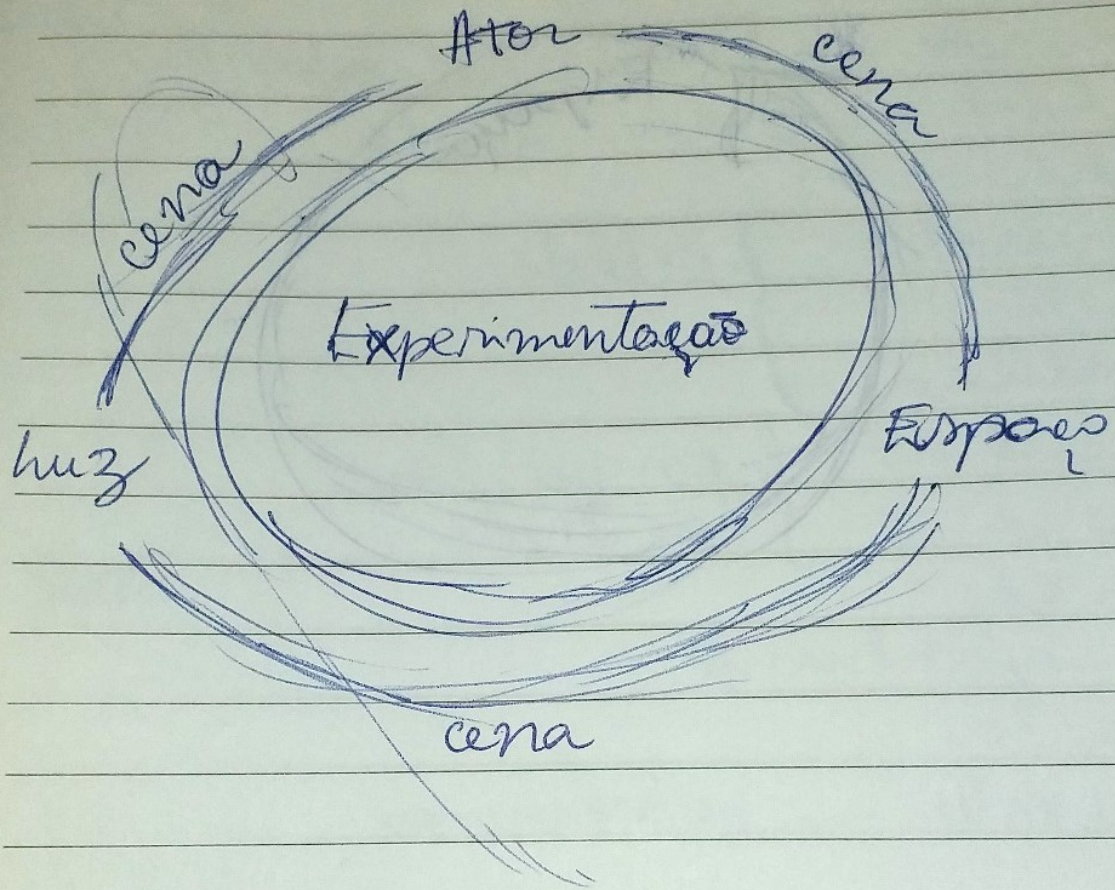
Jogo sombra chinesa
luz amarela
CENA 04 *
crianças
dispositivo celular
sombra - luz branca
CENA 05 *
Banho - verde
e sagrado
CENA 06 *
Arrumando a casa
e o campo
construindo o altar
Jogo como espaço

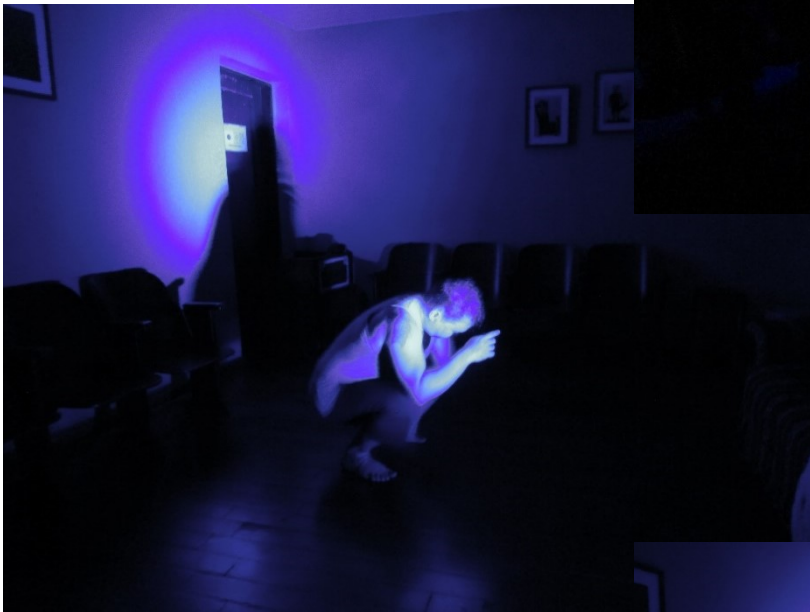
CENA 07 *
album fotos lembranças
volta o dispositivo
manipulação da luz
branca com o fogo < album
notas
CENA 08 * Acende as velas
Vinho/Pubro
luz paralela (objeto luminoso)
o presença do dragão
azul e vermelho
CENA 09 *
Festa (Boite
cor/altar, a



temporada de 2016.
Ator: Marckson de Moraes
Fonte: Autor







temporada de 2017.
Ator: Adriano Furtado
Fonte: Autor



temporada de 2017.
Ator: Adriano Furtado
Fonte: Autor

CRIAR UMA PARTITURA

1º - Refazer sem o deslocamento, sem a música

2º Refazer (em outra direção) add som

3º Refazer - contar uma história das fotos

4º - Refazer - add música

5º - Refazer - cadeiras no espaço

Anotações

Rabiscos

Indicações

luz:

adriano produzir dois
anjos.

duas luminárias

* Manipular mais a luz

→ a luz cria uma atmosfera

→ a luz ilumina

→ a luz revela

discussão do texto

o adriano marcou partes
do texto que chamaram
a atenção dele.

lemos, discutimos

cozinha

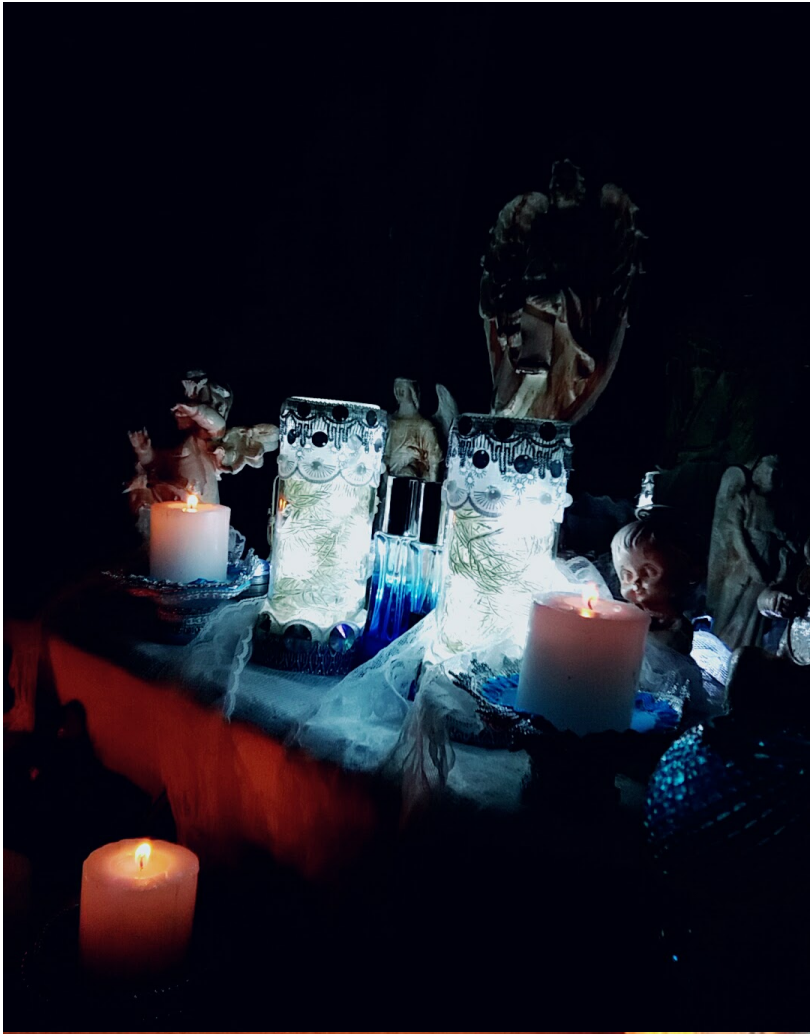
músicas: Minha flor
meu bebez

Lezé Prosi

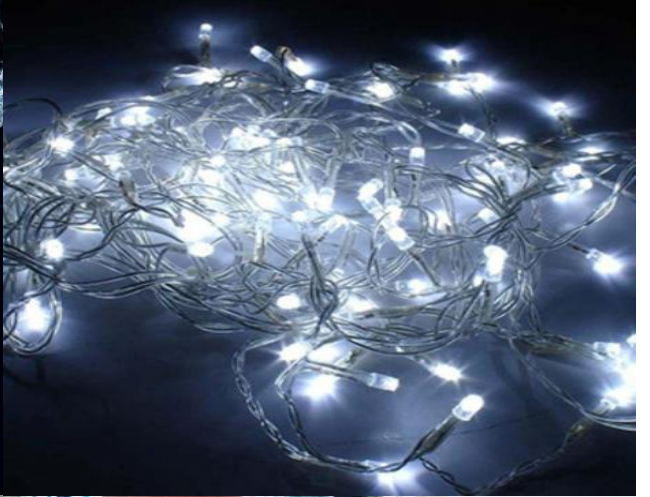
- melodia sentimental

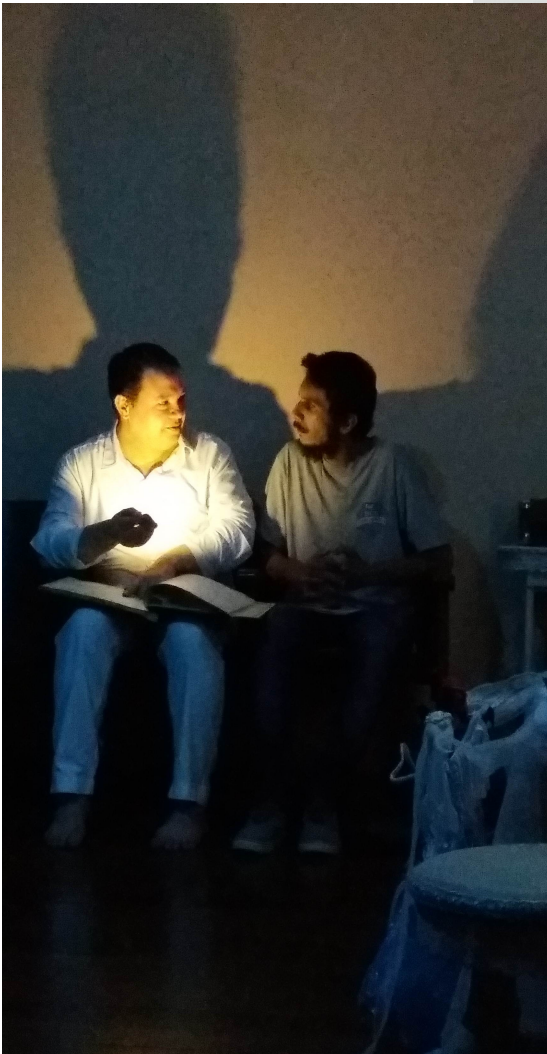


temporada de 2017.
Ator: Adriano Furtado
Fonte: Autor



Pisca-pisca de Natal



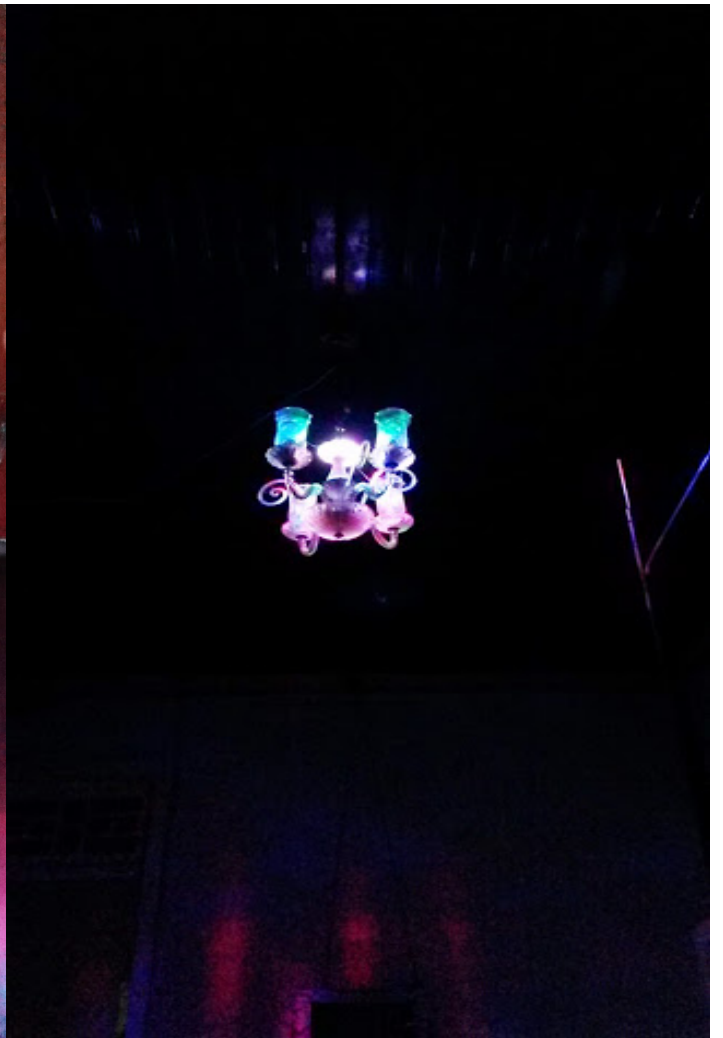
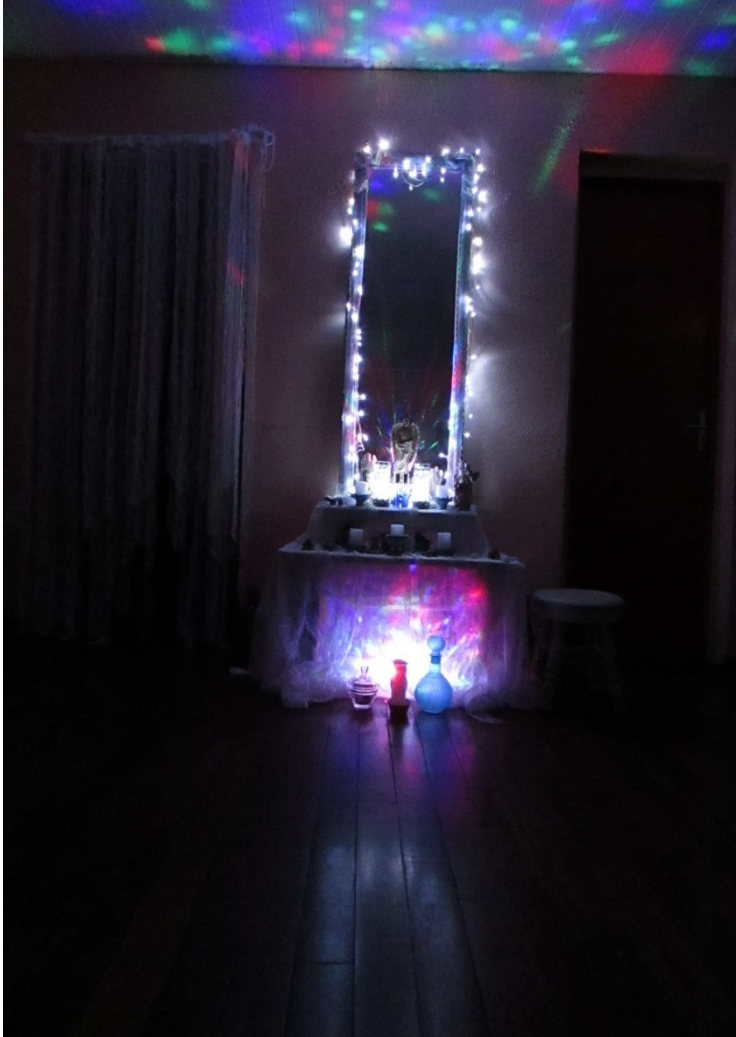
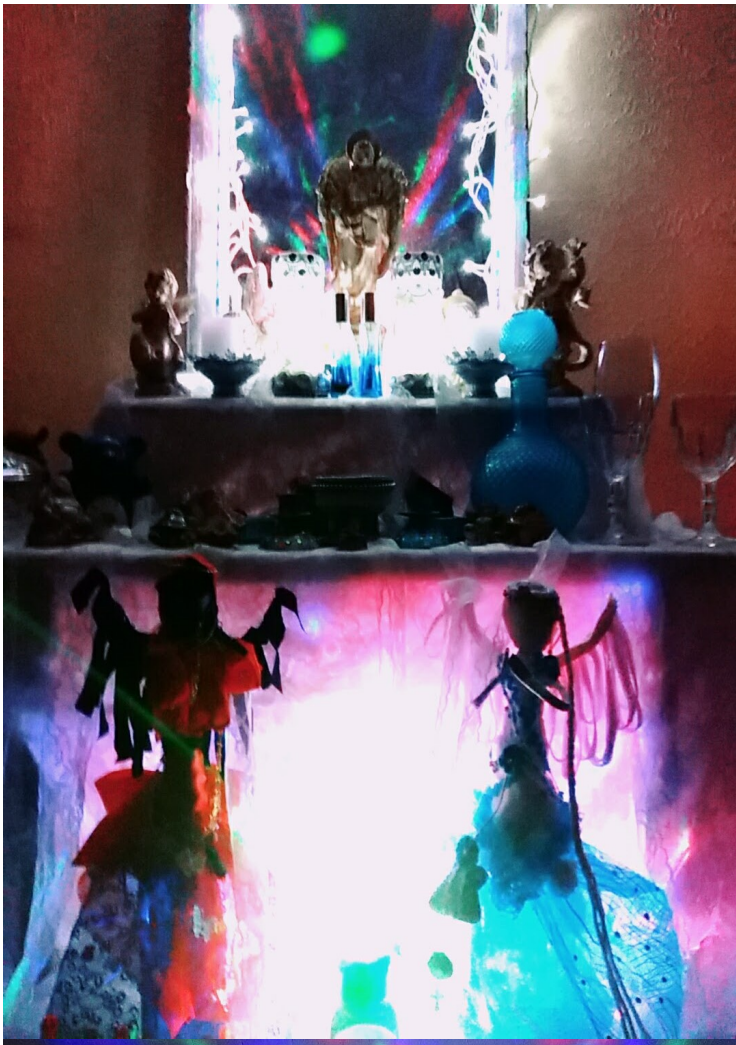


Dispositivo tipo *flash* para aparelho celular



Objeto Luminoso





Lampada RGB
Giratória bivolt



Melodia Sentimental
Heitor Villa-Lobos

Acorda, vem ver a lua
Que dorme na noite escura
Que fulge tão bela e branca
Derramando doçura
Clara chama silente
Ardendo meu sonhar

As asas da noite que
surgem
E correm no espaço
profundo
Oh, doce amada, desperta
Vem dar teu calor ao luar

Quisera saber-te minha
Na hora serena e calma
A sombra confia ao vento
O limite da espera
Quando dentro da noite
Reclama o teu amor

Acorda, vem olhar a lua
Que brilha na noite escura
Querida, és linda e meiga
Sentir teu amor e sonhar

