



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BUSCO A FLOR E ENCONTRO A POESIA DA PRECARIEDADE:

Percursos de uma investigação através da Iluminação
Cênica e a Máscara Teatral.

DANIELE ROCHA VIOLA

FLORIANÓPOLIS, 2020.

DANIELE ROCHA VIOLA

**BUSCO A FLOR E ENCONTRO A POESIA DA PRECARIEDADE:
PERCURSOS DE UMA INVESTIGAÇÃO ATRAVÉS DA ILUMINAÇÃO CÊNICA E A
MÁSCARA TEATRAL.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Teatro da
Universidade do Estado de Santa Catarina,
como requisito para a obtenção do título de
Mestra em Teatro, na Linha de Pesquisa
Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade
Orientador: Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva
Filho

**Florianópolis, SC
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Viola, Daniele Rocha

Busco a flor e encontro a poesia da precariedade : Percursos de uma investigação através da iluminação cênica e a máscara teatral / Daniele Rocha Viola. -- 2020.
106 p.

Orientador: Almir Ribeiro da Silva Filho

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação -- Seleção --, Florianópolis, 2020.

1. Iluminação Cênica. 2. Máscaras. 3. Atrizes. 4. Desierarquização. I. Silva Filho, Almir Ribeiro da . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação -- Seleção --. III. Título.

DANIELE ROCHA VIOLA

BUSCO A FLOR E ENCONTRO A POESIA DA PRECARIEDADE:

PERCURSOS DE UMA INVESTIGAÇÃO ATRAVÉS DA ILUMINAÇÃO CÊNICA E A MÁSCARA TEATRAL.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Teatro, na Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho
Universidade Do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Paulo César Balardim Borges
Universidade Do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof.^a Dr.^a Maíra Castilhos Coelho
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Fabiana Lazzari de Oliveira
Universidade de Brasília (UnB)

Florianópolis, 15 de dezembro de 2020

AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos para a minha mãe, Maria Aparecida, e para meu pai, Dante, que me deram um importante suporte para seguir meus estudos.

Agradeço também à Laura Wilbert Gedoz e Fabrício Bogas Gastaldi que, além de todo suporte com o mestrado, estiveram presentes na minha jornada, sempre me apoiando em qualquer que fosse a situação, além de serem minhas companheiras da Cia. Libélulas.

A jornada para este trabalho não foi uma caminhada fácil, porém é magnífico encontrar as possibilidades mesmo nas dificuldades. Em parte, isso se deve às pessoas que têm me ajudado, seja recebendo-me em seus lares, ou ajudando-me a produzir materiais, fazendo revisões, entre outras. São apoios vindos de todas as formas, e por isso quero deixar meus agradecimentos a: Rafael Pedreti, Mariana Barreiros, Graziella Barreiros, Mariana Viola, Marina Viola, Enzo Henrique, seu Dito (Benedito Camilo da Silva) e Dona Lourdes (Lourdes Gonçalves da Silva), Marcello Andrade e Cia. Karagozkw, João de Jesus, Guilherme Rótulo, Gabriel Guedert, Alessandro Moraes, Eduardo V. de Moraes, Emiliana Palgaday, Aires Antônio de Souza, Amanda Carneiro, Melaine Pilatto, Cristian Lampert, Alexandre Gastaldi Bogas, Ana Carolina Malcher, Rafael dos Santos, Arthur Diniz, Rafael Touse, Casa das Artes (em Ribeirão Preto) e ao meu orientador, Almir Ribeiro.

Também agradeço ao núcleo de Libras do CEAD que possibilitou que Stephanie C.A. Vasconcelos e Gilliard B. Kelm realizassem a tradução e interpretação de Libras durante a defesa de mestrado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

Afetos não têm hierarquias. O afeto é uma interação. Flores carregam afetos, do solo mais fértil ao mais árido. Até mesmo no concreto a flor rompe e surge, dentro da sua simplicidade. Ela carrega em si a potência de desafiar hierarquias e tornar-se “igual”, destaca a sua presença sem diminuir nada ao seu redor. É, simplesmente, afeto: livre e autônomo. Neste trabalho, a flor me guia a uma interação entre autonomia, liberdade e ação, de maneira igualitária. A partir disso, discuto a possibilidade de criação na qual esses conceitos são alcançados com a desierarquização dos elementos visuais da cena. Mais especificamente: iluminação e máscaras, e a interação entre elas, somada à atuação. O percurso se caracteriza como um processo onde a relação dos recursos cênicos desafia as hierarquias, tal como a flor. Ao mesmo tempo, visa oportunizar que certos elementos visuais do espetáculo teatral ganhem espaço na criação e no próprio resultado cênico, independente de sua posição hierárquica ou sequencial na produção. Aqui trilho um caminho poético e técnico com um olhar para as visualidades presentes e interagentes no teatro. Proponho um trajeto das raízes às pétalas, até a imagem da flor.

Palavras-chaves: Iluminação Cênica. Máscaras. Atrizes. Desierarquização.

RESUMEN

Afectos no tienen jerarquías. El afecto es una interacción. Las flores cargan afecto, desde el suelo más fértil hasta el más árido. Mismo en el hormigón la flor se rompe y surge, dentro de su sencillez. Lleva consigo el poder de desafiar jerarquías y volverse "igual", destaca su presencia sin disminuir nada a su alrededor. Es, simplemente, afecto: libre y autónomo. En esta obra, la flor me guía a una interacción entre autonomía, libertad y acción, de manera igualitaria. A partir de esto, analizo la posibilidad de creación en la que estos conceptos se logran con la desjerarquización de los elementos visuales de la escena. Más concretamente: iluminación y máscaras, y la interacción entre ellas, sumadas a la actuación. La ruta se caracteriza por ser un proceso donde la relación de los recursos escénicos desafía jerarquías, como la flor. Al mismo tiempo, tiene foco en dar oportunidades para que ciertos elementos visuales del espectáculo teatral ganen espacio en la creación y en el resultado escénico, independientemente de su posición jerárquica o secuencial en la producción. Aquí sigo un camino poético y técnico con una mirada al presente y las visualidades interactuantes en el teatro. Propongo un camino desde las raíces hasta los pétalos, hasta la imagen de la flor.

Palabras-claves: Iluminación Escénica. Máscaras. Actrices. Desjerarquización.

LISTA DE FOTOS

FOTO 1 - COMPOSIÇÃO COM GELATINAS (ESTRUTURA) - CIA. KARAGOZWK	28
FOTO 2 - COMPOSIÇÃO COM GELATINAS (RESULTADO) - CIA. KARAGOZWK	28
FOTO 3 - FOCO DE LUZ MÓVEL DA CIA. KARAGOZWK	29
FOTO 4 - ESTRUTURA GERAL DA CIA. KARAGOZWK	29
FOTO 5 - MÁSCARAS NEUTRAS CRIADAS POR ALUNAS	41
FOTO 6 - MÁSCARAS NEUTRAS COM GRANDE ABERTURA DOS OLHOS	42
FOTO 7- MÁSCARAS NEUTRAS COM PEQUENA ABERTURA NOS OLHOS	42
FOTO 8 - JOGOS COM AS MÁSCARAS NEUTRAS	43
FOTO 9 - JOGOS COM AS MÁSCARAS NEUTRAS	44
FOTO 10 - MODELAGEM DA MÁSCARA LARVÁRIA.....	55
FOTO 11 - MÁSCARA BALINESA DE IDA BAGUS ANOM.....	56
FOTO 12 - MODELAGEM DA MEIA-MÁSCARA	56
FOTO 13 - MODELAGEM DA MÁSCARA EXPRESSIVA	57
FOTO 14 - MÁSCARAS EM ESCALA REDUZIDA	59
FOTO 15 - MESA DE LUZ ARTESANAL (VISÃO INTERNA).....	61
FOTO 16 - MESA DE LUZ ARTESANAL (VISÃO EXTERNA)	61
FOTO 17 - PEQUENOS “REFLETORES” ARTESANAIS	61
FOTO 18 - ESTRUTURA ILUMINAÇÃO ADAPTADA NO QUARTO.....	74
FOTO 19 - MÁSCARAS LARVÁRIAS: TAMANHOS REDUZIDO E REAL	78
FOTO 20- SEQUÊNCIA DE FOTOS DA EXPERIMENTAÇÃO COM A MÁSCARA LARVÁRIA (CONTINUA)	79
FOTO 21 - MÁSCARAS EXPRESSIVAS: TAMANHOS REDUZIDO E REAL	81
FOTO 22 - SEQUÊNCIA DE FOTOS DA EXPERIMENTAÇÃO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA INTEIRA	82
FOTO 23 - MEIA-MÁSCARA: TAMANHOS REDUZIDO E REAL	83
FOTO 24 - SEQUÊNCIA DE FOTOS DA EXPERIMENTAÇÃO COM A MEIA-MÁSCARA	85
FOTO 25 - ETAPAS DA RECICLAGEM DE ARGILA.....	98
FOTO 26 - COMPASSO DE MEDIDA E ESTECAS	98
FOTO 27 - MODELAGEM.....	99
FOTO 28 - ACABAMENTOS - CORTES E MASSA CORRIDA	100
FOTO 29 - ACABAMENTOS - PINTURA	100
FOTO 30 - MÁSCARAS NEUTRAS – VERSÃO EXPERIMENTAL	101

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - MÁSCARA NEUTRA DA ESCOLA DO LECOQ.....	41
IMAGEM 2- PROTÓTIPO DA ESTRUTURA DE ILUMINAÇÃO EM BANCADA.....	52
IMAGEM 3- CONCEPÇÃO DA MÁSCARA LARVÁRIA - ADAPTAÇÃO DA TABELA “O SENTIMENTO E SEU CONTRÁRIO”	54
IMAGEM 4 - PRIMEIRO MAPA DE LUZ - PROTÓTIPO PARA A PESQUISA.....	67
IMAGEM 5 - FOLDER DE DIVULGAÇÃO DO CURSO	70
IMAGEM 6 - SEGUNDO MAPA DE LUZ - PROTÓTIPO PARA A PESQUISA.....	75
IMAGEM 7 - TERCEIRO MAPA DE LUZ - PROTÓTIPO PARA A PESQUISA.	87
IMAGEM 8 - HISTÓRIA DA LÂMPADA.....	103

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - ÂNGULOS E TESTES DE ILUMINAÇÃO.....	62
TABELA 2 - ÍNDICE DE REPRODUÇÃO DAS CORES (IRC)	105

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU UM BREVE MANUAL PARA A LEITURA.....	10
PARTE I - A JORNADA OU O CULTIVO DA SEMENTE.....	12
1.1 AQUILO QUE ME HABITA	12
1.2 TEORIA DA FLOR E DOS AFETOS	15
1.3 O RELÓGIO (OU A DESIERARQUIZAÇÃO ATRAVÉS DA ENGRENAGEM).....	21
1.4 UMA VIAGEM PELO TEATRO DE SOMBRAS: MODELO DE DESIERARQUIZAÇÃO	23
1.5 CAMINHOS DAS MÁSCARAS: MEMÓRIA E VIVÊNCIA	32
1.6 A FLOR E O RIO: MATÉRIA E AÇÃO PLÁSTICA.....	36
1.7 - MÁSCARA NEUTRA: A SEMENTE.....	38
1.8 LUZ, MÁSCARA E AÇÃO.....	48
PARTE II - A FLOR NASCE APESAR DE.....	51
2.1 NEM TUDO SÃO FLORES (OU A ROTINA DA PRECARIIDADE)	51
2.2 A SEMENTE FEZ-SE FLOR, A FLOR FEZ-SE IMAGEM.....	66
2.2.1 OUTRAS EXPERIÊNCIAS: A SOLITUDE E O ISOLAMENTO.....	69
2.2.2 A PRECARIIDADE E O ISOLAMENTO PODEM CRIAR NOVAS FLORES?	72
PARTE III - PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES.....	88
PARTE IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
PARTE V - APÊNDICES	97
APÊNDICE 1 - EM BUSCA DOS MEIOS.....	97
APÊNDICE 2: BREVES ESTUDOS ACERCA DAS FONTES DE LUZ	102
APÊNDICE 3: VÍDEO DEFESA – EXPERIMENTOS EM VÍDEO	106

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU UM BREVE MANUAL PARA A LEITURA

É fim de tarde, observo o céu se transformar, é tudo tão lento e, ao mesmo tempo, tão rápido. Fixo meu olhar para o céu e fico por um tempo nele, vejo o movimento das nuvens, as cores mudam e parece que passou muito tempo. E, assim, se seguem vários fins de tarde... Um dia sépia, outro vermelho, outro cinza. Isso quando estou com um olhar atento. Esforço-me para tê-lo sempre em tudo o que é possível. As vezes alguém precisa me mostrar, dizer-me. As vezes não.

E é por essa razão que dedico um tempo para estas considerações, para que estejam atentas ao entrarem nesta dissertação. Que possam ver e acompanhar o caminho que sigo, as escolhas que fiz até o resultado desta pesquisa.

O primeiro olhar é sobre o gênero que aplico nas palavras. Utilizo-me deliberadamente do feminino, como por exemplo, na utilização do termo “atrizes” e não “atores”, para evidenciar a estrutura linguística misógina que há na língua portuguesa, buscando um referencial não-sexista. Quando utilizo o termo “atrizes”, refiro-me ao coletivo de artistas que trabalham na atuação. A mesma lógica vale para todas as outras funções, que geralmente são utilizadas no masculino. A escolha pelo feminino segue o Manual de Acessibilidade do Fazendo Gênero 10 (Mello; Fernandes, 2013 p. 22-3) por uma produção feminista e *queer* com a flexão de gênero no feminino ao invés da letra "x" e a barra oblíqua "/", a fim de facilitar o acesso à pessoas com deficiência visual que utilizam os sistemas de leitura.

O segundo olhar é sobre o tempo. Falo com vocês no presente, sempre que possível, pois desejo que vocês possam caminhar comigo enquanto lêem, estando no presente e vivenciando a leitura neste momento, acompanham cada processo.

O terceiro olhar diz respeito às escolhas de rumos que são tomadas nesta pesquisa. O ano é 2018, começo a pós-graduação em teatro. Projeto muitas coisas para a minha pesquisa, porém escolhas precisam ser feitas, o tempo é pouco e os desejos são muitos. Escolho a Máscara Teatral e a Iluminação Cênica em uma investigação prática. Isso significa a produção de objetos, o uso de recursos luminotécnicos, além da pesquisa teórica e ensaios. São processos que demandam algum dinheiro e tempo. É aqui que tiro meus olhos do céu e vejo as cores ao meu redor mudando. Por essa razão, o que vocês lêem aqui é uma pesquisa que se transforma o tempo todo, onde os problemas foram transformados e novas possibilidades de horizontes surgem a todo o momento.

E há um aspecto final, que se refere à estrutura: a dissertação está dividida em cinco partes, que abordam o conteúdo de forma processual.

Na Parte I, traço um caminho bem poético, apresento a metáfora da flor e sua natureza ao redor, através dela falo da desierarquização, construo afetos com a própria escrita. É um momento mais sensível intermediado por algumas incursões sobre conteúdos mais técnicos ou de experiências relacionadas à pesquisa. Apresento aquilo que me habita e conceitos que serão importantes para a caminhada. Nesta primeira parte, conto em subcapítulos algumas abordagens e faces da minha pesquisa. A Parte I é onde fundo alguns ideais, talvez utopias, a forma como pretendo pesquisar, obter referências, etc. Sem a poesia não saberia como traduzir as reflexões desencadeadas a partir da pesquisa. Nessa parte, compartilho algumas fontes sobre as quais baseio o início da pesquisa. São fontes que vêm do meio teórico, para falar da desierarquização, poder e afeto, da máscara e da iluminação; elas vêm também de pesquisas de campo, que compreende o estudo da confecção da máscara, a partir de técnicas como a *cartapesta* e a máscara da Folia de Reis. Esses percursos, teóricos-práticos, fundamentam todo o estudo, assim como as experimentações, nas próximas partes.

Na Parte II é quando ocorrem mudanças decisivas na pesquisa. É um momento em que surgem grandes dificuldades e a minha investigação cresce a partir delas. O caráter processual do estudo fica mais evidente nesta parte, pois compartilho todo o meu caminho e as minhas questões.

A Parte III é um breve fechamento, a fim de tentar concluir tudo que vivi nesta investigação, onde compartilho percepções e sensações.

A Parte IV são as Referências Bibliográficas e a Parte V se refere aos apêndices, que são estudos que realizei, materiais que produzi e que não estavam diretamente ligados ao conteúdo escrito da pesquisa, mas que têm relação com todo o processo.

Desejo que façamos uma boa caminhada nas próximas páginas.

Começemos...

PARTE I - A JORNADA OU O CULTIVO DA SEMENTE

Esta jornada, que compreende o período de dois anos, é o resultado de um percurso investigativo teatral, mas também pessoal. Uma pesquisa sobre a possibilidade de um novo olhar sobre as relações no teatro, mas também entre as pessoas. Uma reflexão desejosa sobre o futuro da criação teatral e sobre o desejo de igualdade nas interações teatrais, mas também nas interações pessoais.

O início é anterior ao projeto em si. Estou no teatro desde 2007, ingresso no bacharelado em Artes Cênicas¹ em 2013 e, desde então, começo a estudar tudo o que me causa curiosidade e que eu previamente não tinha acesso: a parte técnica e criativa da Iluminação Cênica, as Máscaras, as estudiosas da Expressão Corporal, o Teatro Físico e a Performance, o Teatro de Sombras e o Teatro Lambe-Lambe. De 2013 a 2018 eu vivo o teatro dentro da Universidade Pública, onde aprendo muito e sou muito grata pela artista que sou hoje. Apesar de meu Trabalho de Conclusão de Curso ser focado na improvisação, nas máscaras pedagógicas de Jacques Lecoq e em sua relação com o estudo corporal, é na Iluminação Cênica e no Teatro de Sombras que me aprofundo, sempre contando com a estrutura da Universidade em que estava.

Enfim, tenho em minhas mãos muitas ferramentas de trabalho e, quando me deparo com o mestrado, desejo usar todas. Porém, já no início, percebo, com ajuda do meu orientador que preciso selecionar entre elas as que refletem de forma mais específica os objetivos da pesquisa. Então escolho trabalhar com a Iluminação Cênica e as Máscaras Teatrais (Larvária, Expressiva e Meia-Máscara) a partir do meu olhar de iluminadora e atriz, com muita crença nos processos coletivos onde as escolhas e decisões são resultados de consenso do grupo. É uma ética de trabalho que tenho juntamente com as outras integrantes do grupo que atualmente faço parte, a Cia. Libélulas.

E aqui “começa” o mestrado.

1.1 AQUILO QUE ME HABITA

A imagem é sempre uma forma estruturada. Nela se concentra toda uma gama de pensamento, emoções e valores. Entretanto, por parte do artista que os formula, esses valores e pensamentos raramente ocorrem verbalizados, isto é, o artista sequer precisa trazê-los primeiro ao nível de palavras, para em seguida traduzi-los ao nível da forma. Ele pensa diretamente nos termos de sua linguagem visual, ou seja, ele pensa em cores, linhas, ritmos, proporções. [...] Lá, em regiões não-verbais, se fundem um sentimento

¹ Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, em Florianópolis.

de vida. E de lá o artista retira livremente, espontaneamente, portanto intuitivamente, aquilo de que necessita para seu trabalho. (OSTROWER, 1983, p. 59).

Um coração pulsante... Olhos ávidos por cores, movimentos e texturas... A criação artística... Mãos artesãs trabalhando sobre o barro e o pêlo, o corpo sobre o espaço... Um universo contido na artista, universo que ganha forma. A forma como expressão do imaginário e da ação plástica que transita entre o visível e o escondido: a matéria, a luz² e a ação que se traduzem em máscara, iluminação e atuação. Estas se revelam na cena como resultado dos desejos e das formulações da mente, quando somadas a todos os outros elementos visuais da cena reconhecem-se em relação de igualdade, são pertencentes ao conjunto, ao mesmo tempo que agem e recebem a ação. Busco ser a investigadora de mim mesma, trabalhando na perspectiva de observadora ativa, como em Goethe:

Em todos os casos, o investigador atento tem de observar-se a si próprio e esforçar-se por se mostrar tão plástico no seu modo de ver como lhe aparecem plásticos os órgãos que ele vê, a fim de, em nenhum lado, se petrificar rudemente num modo de explicação qualquer e procurar, antes, escolher em cada caso o mais adequado dos olhares, o mais análogo possível ao acto de intuir. (VON GOETHE, 1993, p 61).

Pelo ato de observar e agir, complementando à forma de olhar trazida por Goethe, busco a poesia sobre a criação plástica e sensível, com os olhos mirando as máscaras teatrais e a Iluminação Cênica, em ação e interação.

A poética é a da possibilidade da experimentação, do saber que se constrói na vivência, da imaginação concretizada em linhas e formas, sobre corpos, em espaços e em visualidades possíveis. A ideologia é desierarquizar... Com um processo autogerido, ter em seu cerne a experimentação e a resolução de problemas, explorando novas visualidades com os elementos em diálogo leva à busca da expressividade na cena desierarquizada. Como apresenta Ribeiro:

Uma vez igualados os agentes da cena em sua materialidade, o ator é impelido a repensar sua técnica baseado não mais em aspectos emotivos ou subjetivos, mas sim em sua materialidade, sua plasticidade, qualidades que o reúnem e irmanam aos outros agentes inertes (iluminação, figurinos, objetos, etc.) com os quais deve dialogar. E na consequente preparação necessária para estas novas qualidades interativas. Não é que os atores nunca tenham interagido com os elementos da cena, mas o fato de que agora este diálogo será necessariamente equânime, faz com que a voz do objeto, da iluminação, do figurino, seja tão importante quanto o ator. (RIBEIRO, 2017, p 15).

² O termo 'luz' é utilizado nessa dissertação para se referir à fonte luminosa, ao componente material, à estrutura; Já a palavra 'iluminação' é utilizada para o componente criativo, de composição, do desenho que é feito com a luz.

Neste excerto, é possível compreender como a desierarquização se dá na prática, que a atriz é parte da visualidade da cena e cria em união à materialidade sendo uma também. E com Moura (2010), há a percepção de que uma criação hierárquica é uma forma de trabalho resultante de um processo histórico no teatro, que surge com a especialização das áreas:

[...] o teatro, na sua história, caminhou para uma exagerada hierarquização. Segundo Roubine (1998), criação, atuação e as funções técnicas foram se tornando funções especializadas e encadeadas, dando a algumas uma importância maior em detrimento das outras. E para cada função foi feito um reconhecimento social, o que determinou, segundo o autor, o prestígio, poder e a sua remuneração. (MOURA, 2010, p. 1).

Ao passo em que a hierarquização é uma construção histórica e a construção histórica instituída enquanto um modo de criação artística, Silva (2010) aponta que também houve a tendência de se desestabilizar essa idéia de hierarquização:

É um truísmo que a tentativa de desestabilizar as hierarquias entre os elementos teatrais foi um estandarte que motivou os estudiosos do início do século XX a buscar novas formas de pensar a cena. Com finalidades diversas, mas quase sempre em prol de um teatro não textocêntrico, as pesquisas de Alfred Jarry, Adolph Appia, Eduard Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, só para citar alguns, ilustram claramente esta prerrogativa. A panorâmica traçada por Hans-Thies Lehmann, em Teatro Pós-Dramático, não somente esclarece sobre os intuitos com que a desestabilização das hierarquias perpassaram as pesquisas teatrais deste período, como também indica ser este um dos principais pilares da estruturação das cenas mais recentes. (SILVA, 2010, p. 22).

Ou seja, a criação em forma de níveis de importância é bem sólida por estar incrustada na história, mas há também o movimento de quebra, de mudança nas ordens preestabelecidas, o que nos proporciona hoje ambos os caminhos, como o teatro de direção e o teatro coletivo. Moura (2010) aponta os processos teatrais não hierarquizados como um dos pensamentos da criação coletiva.

Diante do exposto, nesta pesquisa guio-me também por este pensamento de desestabilização da hierarquia, com um olhar voltado para os elementos da cena.

Busco dialogar com essas referências e me proponho a realizar de forma prática, testar, experimentar, analisar e verificar como as vozes dos elementos se apresentam diante do ideal de desierarquização. A princípio, disponho da Máscara Teatral e da Iluminação Cênica para estudar as seguintes questões: será de fato possível criar com uma relação de igualdade entre os elementos da cena? Como será a relação, ou o resultado, visual da máscara e da iluminação quando se pensa em uma perspectiva sem hierarquia? Onde chegarei com isso, será que é muito diferente de um processo com hierarquia evidente?

A princípio, tenho como hipótese que a execução dessa perspectiva é possível e que haverá um impacto no resultado estético através dessa realização criativa específica. Ainda, acredito que a máscara terá transformações a partir de diversas variáveis da luz e das movimentações, que as máscaras transformarão a iluminação e que uma criação não hierarquizada é possível. Ainda sim, me pergunto quais serão as possibilidades que nascem desse modo de procedimento? Novamente, para este estudo eu adoto uma postura de investigadora como propõe Goethe.

1.2 TEORIA DA FLOR E DOS AFETOS

É sexta-feira, em uma aula³ somos estimuladas a esquematizar ou desenhar nossas pesquisas... Passo um tempo escrevendo, organizando, sem saber ao certo o que é, pois estou muito no início. Paro, olho e percebo algo que, talvez, possa nomear como uma flor.

A flor, de acordo com Bueno (1996), é o “órgão de reprodução das plantas fanerogâmicas, geralmente odorífero e de cores vivas” (p. 299). Na biologia,

Uma flor é um sistema de ramos que termina em séries de folhas especializadas na reprodução – antófilos – e é exclusiva das Angiospermae (Angiospérmicas), encontrando-se ausente de outros grupos vegetais, como as Pteridophyta (incluindo os denominados fetos) ou as Gymnospermae (Gimnospérmicas - incluindo coníferas, como os pinheiros). (SILVA, 2017, p. 1).

Contudo, neste mesmo artigo, Silva diz que existem outras definições para além desta apresentada, onde é possível considerar as gimnospermas, e reconhece que os conceitos são discutíveis.

Já para Zeami, a flor é uma metáfora para a tradição, mas que para entendê-la é necessário primeiro observá-la na natureza, a metáfora da flor está em todas as coisas. (ZEAMI, 2006). Por exemplo, em seu tratado, Zeami diz que “A Flor consiste em ser minuciosa nos vários tipos de atuações, realizando grandes esforços e compreendendo a percepção do que é único. Foi isso que eu quis dizer quando escrevi: ‘A flor é a mente; a semente é técnica’.” (2006, p. 126, tradução nossa)⁴.

³ Aula de Metodologia em Pesquisa, durante o mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁴ Livre tradução de: *The Flower consists of being thorough in the various kinds of role-playing, making great efforts, and understanding the perception of the unique. This is What I meant when I wrote, "The Flower is the Mind; the seed is technique"*.

A flor está presente também na poesia, Drummond já a escrevia: como feia, mas poderosa, ela que ainda sem cor, furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio⁵.

Para além de sua bruta e biológica definição, a flor é simbólica de uma dinâmica presente em tudo que existe. Mas que demanda um olhar especial para a sua compreensão. Ela é estrutura e poesia, ao mesmo tempo.

Por isso digo, a minha pesquisa é uma flor. Quando visualizo os elementos que organizo naquela folha, vejo uma flor! Enxergo várias pétalas e outras estruturas como folhas, caule, raiz. Nomeio três delas: Iluminação, Máscara e Atuação. As três pétalas que não se sobrepõem em importância. Esta flor possui outros segmentos, é claro, apenas não estão aqui agora em discussão.

A minha pesquisa é essa flor que, apesar de ter a sensação de estar juntando coisas - pétalas, folhas e caule -, na verdade elas já estão presentes, mas de tanto brincar de bem-me-quer malmequer, perde-se a noção do todo, ela engana em sua simplicidade. E, apesar de uns acharem as pétalas mais importantes, outros o caule, outros as raízes, tenho que dizer que tudo é importante, tirando qualquer uma das partes temo por não ser mais uma flor.

Outros elementos não necessariamente pertencentes a flor em si, são importantes também, como a terra. É imprescindível trabalhar sobre ela, dar água, nutri-la, prepará-la para receber a semente-flor. Ainda sim, a terra não é flor, mas ajuda a entender a relação com o afeto. Afeto, de acordo com o dicionário Silveira Bueno, é “s.m. Afeição; amizade, simpatia; paixão; adj. amigo; afeiçoado; atacado, atingido por enfermidade.” (BUENO, 1996, p 28), afeiçoado é “adj. Amigo; dedicado; que tomou feições de.” (BUENO, 1996, p 27) e feição é “s.f. Forma; feitio; aspecto; índole; caráter; disposição.” (BUENO, 1996, p 291). Utilizo-me destas definições para tornar compreensível o que estou entendendo em relação ao afeto. É, portanto, aquilo que me causa algo e tem uma forma emocional, subjetiva, não palpável, porém é percebida, sentida. Também me apoio na definição apresentada por Spinoza:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções. [...] Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2009, p 98).

Um aspecto importante do afeto para o encaminhamento desta pesquisa é seu caráter ativo. O afeto é ação e também, logo, interação. Portanto, a forma como preparo o ambiente em

⁵ Poesia de Carlos Drummond de Andrade: “A Flor e a Náusea”.

que o processo se dá, é também um afeto. Tudo o que eu provejo para esta flor através da terra atinge seu desenvolvimento, assim como a flor, ali naquela terra, promove trocas com o meio e gera afetos.

A Teoria da Flor e dos Afetos é uma metáfora do meu entendimento sobre o fazer teatral como um todo e exemplificado neste projeto através de uma experimentação dialética entre Iluminação Cênica e Máscara Teatral. No entanto, não desconsidera os outros elementos ao redor e compositivos da cena, sem negar a “individualidade” que cada um deles pode significar.

Todo o elemento produzido e animado para e em cena é carregado de subjetividades e tende ao movimento, à ação, mesmo que ela seja a de recuar ou permanecer. Aqui, o afeto mostra a tomada de consciência daquilo que me impulsiona no momento da criação e daquilo que causo nos outros elementos, que por sua vez atingem todo o círculo envolvido na cena. A tomada de consciência está ligada à percepção da forma.

Entender o afeto desta maneira permite vê-lo no sentido de que é algo que provoca a ação para a cena. Logo, ao pensar nos elementos como a flor e agir com afeto, mexo com as estruturas e noções de hierarquia. Estas estruturas são móveis, deslocam-se durante o processo. Isso, dentro de uma perspectiva na qual tudo que está presente na criação é afeto (resultado ou gerador), um motor propulsor de ação enquanto *performance* cênica.

Com este olhar, busco as relações de igualdade entre a Iluminação Cênica e as Máscaras Teatrais, percebendo que as relações de poder se transformam. Assim, brinco com as noções de composição cênica ao quebrar a hierarquia dos elementos da cena.

Um aspecto importante é que, se proponho uma busca pela igualdade, logo estou propondo uma reflexão sobre as relações de poder. O termo “poder” pode ter várias análises, como por exemplo, sociológicas. De acordo com Rosa “o poder é comumente compreendido como a capacidade de um determinado indivíduo de impor sua vontade a outros.” (2017, p. 4). Ele ainda traz definições a partir de Bourdieu, em que este trata do poder simbólico:

[...] o poder simbólico para Bourdieu (1989) é, fundamentalmente, um poder de construção da realidade. Tal poder detém os meios de afirmar o sentido imediato do mundo, instituindo valores, classificações (hierarquia) e conceitos que se apresentam aos agentes como espontâneos, naturais e desinteressados. (ROSA, 2017, p. 6).

E, portanto, a partir deste conceito, posso estabelecer uma relação de poder e o modo de se criar. Esta relação se dá na medida em que é naturalizado o “lugar” que determinadas funções e elementos visuais da cena devem ocupar, seja devido à tradição ou à decisão em particular de alguém.

Rosa ainda apresenta a ideia de poder pela perspectiva de Foucault: o poder disciplinar, em que “o poder não existe enquanto coisa, ele é um funcionamento, um mecanismo; a partir dos ‘regimes de verdade’ estabelecidos o ‘poder mais se exerce do que se possui’.” (ROSA, 2017, p. 8). E isso mostra que a questão do poder e a ação de exercê-lo, se apresenta de uma maneira mais entremeada nos nossos processos, se pensarmos que

[...] as relações sociais são sempre relações de poder, pois estas não se localizam apenas entre o Estado e os cidadãos ou na fronteira das diferentes classes sociais, mas se aprofundam dentro da sociedade “ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos”. (FOUCAULT, 2011, p.30 apud ROSA, 2017, p. 8).

A questão do poder se faz presente de alguma forma nos processos criativos e carregam os elementos mencionados nas citações⁶: classificação, constituição de valores e regimes de verdade. Estes são aspectos que impactam diretamente na produção teatral, na forma de se fazer e estabelece a hierarquia. Esta, por sua vez, limita as ações possíveis na criação ao classificar as funções e dar valor a elas. Para aproximar a questão vamos pensar na atriz, na iluminadora e na diretora e se perguntar, quanto cada uma contribui para o processo? Como acontece a criação em relação às funções? Quando há uma hierarquia, quem define é quem tem mais poder para tal, ou quem pode exercê-lo mais. Ainda olhando para o estudo de Rosa, ele afirma que:

Para Bourdieu e Foucault o poder deve ser entendido como uma estrutura de relações que distribui os indivíduos em posições hierarquizadas definindo acessos desiguais a recursos sociais estratégicos. A estrutura é envolvida por uma luta simbólica que faz com que ela se apresente aos atores sociais – tanto dominados, quanto dominantes – como natural. (PERISSINOTTO, 2007 apud ROSA, 2017, p. 10-1).

Portanto, refletir sobre as relações de poder (estabelecimento de hierarquias) que existe na prática teatral, faz-me tomar consciência se eu exerço ou recebo uma ação de cunho hierárquico. Essa consciência transforma minha voz e, conseqüentemente, facilita a compreensão da desierarquização dos elementos cênicos e, quem sabe, seja até possível encontrar outras formas de criação. Hoje existem os processos coletivos, sem expressões como “a palavra final é de”, quando tratamos de ações, mas seria transformador também se o mesmo acontecesse em relação aos elementos (exemplo: iluminação) e não somente para as funções exercidas (exemplo: iluminadora).

⁶ Faço esse paralelo da relação de poder e a prática teatral pautando-me na minha trajetória enquanto artista e estudante de teatro, mesmo que atualmente tenho trabalhado para não incorporar ou ressaltar hierarquias na criação.

Essa busca do processo não hierárquico nesta pesquisa, inicialmente, seria executado em grupo, onde poderia ser analisada várias camadas do afeto, da criação, da busca pela quebra de hierarquias dos elementos. Porém, não é possível e sigo em projeto solo, que apresenta outras camadas. A perspectiva é, portanto, a da artista atuante, a que cria, confecciona, opera e atua. Com o olhar de quem está vivendo a cena. Esse é um dos caminhos que sigo para a desierarquização, pois processos de autogestão requerem afetos.

É necessário, portanto, que tudo tenha um papel tão relevante que no momento de se jogar em cena, criar e compor, que não exista outra forma a não ser a criação em igualdade dos recursos, que nenhum aspecto fique para depois. O que não significa que não haverá etapas: há o tempo de confecção e o tempo de aplicação, há a fase da semente e há fase da flor, mas elas não estão desconexas. Uma forma de compreensão desta ideia, talvez, seja olhar para a ciência e a natureza:

Quando nós nos apercebermos dos objectos naturais e sobretudo dos objectos vivos de modo que desejamos proporcionar uma compreensão do conjunto do seu ser e da sua actividade, cremos chegar da melhor maneira a um tal conhecimento, através da dissociação das partes; e este caminho é, com efeito, próprio para nos levar bem longe. Que nos seja permitido lembrar em poucas palavras aos amigos da ciência o modo como a química e a anatomia contribuíram para a compreensão e a visão de conjunto da Natureza. (VON GOETHE, 1993, p 68).

Ou seja, compreender as partes é importante, visto que nos ajuda a avançar nas pesquisas, e isto vale para todas as áreas. Se olharmos, por exemplo, a evolução da lâmpada (dentro da física) e os estudos aplicados especificamente nela, nota-se um ganho para a Iluminação Teatral, sem que esta área estivesse sendo visada. Isso não significa que podemos perder de vista o todo, tendo no horizonte de que

[...] estes esforços de dissociação produzem também muitos inconvenientes. O ser vivo pode ser decomposto nos seus elementos, mas a partir deles não se pode reconstituí-lo e devolver-lhe a vida. Isto é verdadeiro já para muitos corpos inorgânicos, e com maior razão para os orgânicos [...] É por isso que em todas as épocas também se manifestou no homem de ciência um impulso para reconhecer as formações vivas enquanto tais, de apreender as suas partes exteriores tangíveis e visíveis, para as aceitar como indícios e, assim, dominar de certo modo o todo na intuição. (VON GOETHE, 1993, p 68).

Isto tudo está contido no tempo da criação, subjetiva e concreta, como uma flor e o seu romper da terra, multiplicar cada célula e aperfeiçoa-las em funções para que cada parte possa compor o que chamamos de flor, é o todo em função do *uno*. Se a conhecemos assim é porque cada parte também cresceu em unidade. Mesmo que lançada ao vento, como em um jogo de

bem-me-quer malmequer, uma a uma de suas pétalas vai ao chão, em dia de ar estático ou fluando com as brisas. O que permanece é aquele miolo triste, seguido do caule, com uma ou duas folhas. Um jogo que esfacela a flor sem saber da sua concepção, do movimento interno que a fez externa.

A flor e o afeto estão no que vejo e estão no meu corpo, estão no meu ato de observar e de ser. Isto porque, como escreveu Merleau-Ponty:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e reconhecer no que vê o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido - um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 27).

Entendo que ver, aqui, também é sentir. E sinto e opero o que acontece. E vejo, vejo-me. Deixo-me levar pelo vento. Coloco-me a observar. Então, me vejo na margem do rio, examinando. Vejo meu reflexo, coloco um de meus pés na água. Visualizo, sinto essa água que corre e ao mesmo tempo vejo meus pés, não como na terra, mas mediados pela água translúcida. Meus pés estão parados, mas eu os vejo em movimento, em maior tamanho, porém os sinto imóveis. Os movimentos são vários, os da minha visão, os do meu pensamento. Então resolvo dar mais um passo nesse rio.

Pesquiso com este olhar mediado por diferentes ambientes, no caso são elementos, e o que posso apreender sobre eles para, a partir daí, decidir e agir. O olhar é de quem está vivendo a experiência, o que me dá pertencimento e, ao mesmo tempo, autonomia para entender este corpo atuante, vidente e visível.

No rio, ao andar mais um pouco, vejo peixinhos, pedras, um galho que passou boiando, a luz que se move também na água. No meu rio, eu visto a máscara, a construo, escolho a luz, a manipulo, e deixo que elas também reverberem em mim, para que eu novamente interaja em suas qualidades, que se fundam a mim. Ora eu as vejo de perto, ora de longe, até o momento que eu consiga atravessá-las, sê-las. Nasce uma jornada que acontece de forma orgânica, tendo em vista que, ao estar presente em todas as etapas, conheço intimamente a máscara e a luz por terem sido feitas por mim. Isso me dá autonomia e possibilidade de trabalhar as etapas ao mesmo tempo ou separadas, meu corpo é o espaço, a máscara, a luz, assim como elas são meu corpo.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p 17).

Depois de entrar no rio, atravessá-lo e retornar, tornar-me-ei o próprio rio. Quando isso acontecer, a hierarquia não será mais uma questão, pois é a autonomia que falará, é o jogo, é a atriz aberta a receber, tornando-se elemento com potencial criador. Portanto, eu pertença a mim, ao espaço, e tenho consciência disto.

O rio é concretização do espetáculo, é o que a flor e o afeto puderam construir, o caminho tangível e sensível, em uma lógica não hierárquica, autogerida.

1.3 O RELÓGIO (OU A DESIERARQUIZAÇÃO ATRAVÉS DA ENGRENAGEM)

Há um relógio de parede muito antigo na casa da minha mãe, lembro-me dele desde muito pequena. Ele é emoldurado em madeira, os números são em algarismos romanos e os ponteiros tem um toque de barroco. No fundo está uma pintura de um menininho, vestindo um macacão e descalço, o garoto olha para o chão e tem um cachorrinho deitado aos seus pés. Seu interior nunca vi, apesar de estar lá toda a minha vida, pelo menos uns 30 anos. Porém, nunca o abri. Só abri coisas que estavam à mão. Meu pai era eletricitista, então tive acesso a ferramentas, vi diferentes engrenagens e mecanismos: de *mini games*, *video games*, relógios pequenos e tudo mais que minha mãe deixava eu abrir porque estavam quebradas. Eu queria ver como era dentro e como funcionava. Só que aquele relógio eu nunca abri, nunca o vi por dentro, só o via funcionando por fora. Mas eu consigo intuí-lo, com todas as suas engrenagens funcionando, umas ligadas às outras em seus diferentes tamanhos e ritmos, porém todas funcionando em conjunto. Esse é, para mim, um exemplo de desierarquização a partir dos afetos. E, apesar do relógio não ser humano, ele é cheio de afetos, no caso são pessoais. Não há um só momento que passo por ele sem me transportar para algum momento da vida naquela casa.

Nós também estamos agindo no mundo, com toda essa bagagem emocional estável e instável, porém precisamos de um pouco dessa referência da engrenagem, que nossa ação na cena (e na vida?) esteja em consonância com nosso meio.

Olhe para a engrenagem, cada uma delas tem uma função diferente, gira em diferentes velocidades. É também a relação entre aquilo que está dentro, funcionando, e o que está fora, sendo lido por nossos olhos. Não há algo mais ou menos importante, ou que tenha uma ordem

de prioridade. Se qualquer uma de suas peças for retirada, muito provavelmente o relógio parará ou terá seu funcionamento prejudicado.

A imagem de engrenagens é um caminho para explicar a desierarquização dos elementos da cena. Parece contraditório, contudo, ao mesmo tempo que ela é mecânica - engendrada por mecanismos e técnicas - a desierarquização pode também ser natural, se tornar algo inserido na prática, onde o corpo ganha pertencimento. Orgânico como as águas do mundo, que estão ligadas à vida do planeta. São os elementos orgânicos coexistindo com a máquina, esta que é também uma expressão humana.

O ideal da desierarquização vem da necessidade de colocar os elementos visuais e a atuação (na perspectiva da atriz) em igualdade durante a criação e execução. E assim, ter outras áreas que não somente a atuação e direção em si como forças motrizes. A produção se torna heterogênea, estabelecendo ao mesmo tempo a independência e o diálogo dos elementos, um olhar que traz Denis Bablet ao estudar a produção de Tadeusz Kantor:

Kantor reconhece, ao mesmo tempo, a unidade e a complexidade da obra de arte e desenvolve uma certa idéia do teatro total, mas tanto a unidade quanto a totalidade excluem a seus olhos a homogeneidade. Ele se recusa a estabelecer a menor hierarquia entre os diversos componentes do espetáculo: ator, texto, público e cenografia. Não privilegia nenhum deles. Já em 1957, escreve em seu caderno de notas: "todos os elementos da expressão cênica, palavra som, movimento, luz, cor forma são arrancados uns dos outros, eles tornam independentes, livres, eles não se explicam mais, eles não mais se ilustram uns aos outros". Em vez da homogeneidade, é, portanto, a heterogeneidade que fundamenta o espetáculo, verdadeira colagem cujos elementos atuam uns em relação aos outros na recusa de todo paralelismo, a afirmação pretendida das tensões que regem suas relações, o desejo particularmente no tempo do teatro informal, de utilizar o acaso como um fator essencial de criação. (BABLET, 2008, p. XXXV).

Mexer com as hierarquias é trazer o olhar da criação de outra forma, é planejar e compreender cada elemento na sua técnica e criatividade. É tomar decisões a partir da experiência do fazer sem julgamentos.

Na minha compreensão, é ter também a iluminação, por exemplo, como algo propositivo, como um jogo conjunto: a máscara propõem um corpo, esse corpo modifica a máscara, mas também a luz modifica a máscara ao mesmo tempo que propõem um corpo, e este pode propor uma luz e um movimento para esta.

A importância em reconhecer a heterogeneidade dos elementos da cena está em revelar concretamente o papel que cada elemento possui desde o início da criação. Portanto, se a luz se faz presente desde o início, ela deixa de ser somente um recurso ou um complemento, ela passa

a ser atuante, que afeta e pode ser afetada, e o mesmo vale para o figurino, para a cenografia, etc.

Para que a criação ocorra desta forma, as técnicas (de confecção e utilização) e a intuição precisam estar juntas. A forma de lidar com esta questão, é também um jogo criativo. A criação é a integração do intuitivo e do conhecimento racional, como diz a artista plástica Fayga Ostrower (2009, p. 55):

Na verdade, porém, o ser humano não pode ser considerado em partes, só pode ser considerado como um todo integrando as suas partes. Se decerto não cabe negligenciar as várias contribuições específicas nos processos criativos, tampouco cabe atribuir função predominante seja ao inconsciente seja ao consciente. O ato criador, sempre ato de integração, adquire seu significado pleno só quando entendido globalmente. (OSTROWER, 2009, p. 55-6)⁷.

E assim como o ser humano, o espetáculo é também um organismo vivo, um todo integrando suas partes, mesmo que heterogêneo. Por esta razão, é importante que se vá por esse caminho, em que cada elemento esteja mais unido do que separado, que estejam em diálogo, assim como não se separa o consciente do inconsciente. Um caminho possível da criação artística é viver todas as fases que ela possui, as etapas para a produção e execução do espetáculo.

Como exemplo, recordo-me de Marcello Andrade⁸, da Cia. Karagozkwk. Para ele, estar presente em todo o processo de forma participativa modifica o trabalho, deixando-o mais forte. De fato, nos traz pertencimento e um conhecimento profundo do funcionamento do todo, tornando-nos mais autônomas. Portanto, desierarquizar não é reprimir heterogeneidades, e sim fortalece-las.

1.4 UMA VIAGEM PELO TEATRO DE SOMBRAS: MODELO DE DESIERARQUIZAÇÃO

O meu contato com o sombrista Marcello Andrade (Cia. Karagozkwk) acontece em pesquisa de campo⁹, em Curitiba, onde procuro entender a ação das artistas do Teatro de Sombras, que são as técnicas e atuantes. Percebo que há vários elementos importantes nas diferentes áreas do processo cênico, como nas técnicas de iluminação, animação e de confecção,

⁷ Como já citado anteriormente aqui neste trabalho, em que Goethe (na página 19) traz um pensamento sobre esse olhar em partes.

⁸ Em conversas durante a pesquisa de campo.

⁹ Durante esta mesma pesquisa de campo, que aconteceu no segundo semestre de 2018, eu tive a oportunidade de encontrar com a Cia. Lumiató, uma companhia de Brasília, também do Teatro de Sombras e que, na época, estava em circulação em Curitiba.

bem como nas concepções, sonoplastias, artistas em cena, etc. O que me leva a pensar em como transpor para outra linguagem, no caso, do Teatro de Sombras para o Teatro de Máscaras.

No jogo da cena no Teatro de Sombras, no qual é muito evidente a desierarquização dos elementos, atua-se atrás da tela¹⁰. Tudo é muito vivo e energético, inclusive a expressão corporal, mesmo que não seja vista pelo público. Todas as atrizes que vejo atuam com vivacidade atrás do tecido, como se seus corpos estivessem sendo vistos, o que é algo lindo: os corpos trabalhando na mesma fluência dos objetos, da música, da iluminação...

Neste período da pesquisa de campo, acontece o intercâmbio entre a Cia. Lumiato e a Cia. Karagozwwk e é perceptível a relação da técnica com a intuição, presente tanto para Marcello Andrade¹¹ como para Thiago Bressani e Soledad Garcia¹². Em ambos, o processo de criação é vivenciado pela equipe, todas constroem, desenham, fazem protótipos, testam e refazem. É um processo bem orgânico e vivo, mesmo que em alguns momentos revezem as funções. E é este o processo, esta dinâmica, que quero transpor do Teatro de Sombras para este teatro que estou experimentando, a isonomia entre elementos e atrizes. Sem hierarquias.

Nesta experiência com a Cia. Lumiato e a Cia. Karagozwwk, que são grupos de Teatro de Sombras brasileiras, norteio-me pelas perguntas:

- Como acontece o estudo e criação da iluminação? Durante a ação ou execução existe alguma hierarquia? Como é o encadeamento da criação?
- Como poderia me valer das dinâmicas de animação e atuação das sombristas para o teatro de máscaras?
- A confecção dos próprios bonecos/silhuetas, luzes, cenários muda algo diretamente na cena?

Além destes pontos, possuo outras curiosidades para trabalhar especificamente com a Cia. Karagozwwk: a curiosidade pelo trabalho com a iluminação, uso de cores e transições que o grupo executa, como tudo se processa.

No entanto, não obtenho respostas diretas, ou imediatas, elas se revelaram durante o contato com as companhias. Isso ocorre em parte pela forma que decido acompanhar: como observadora. Decido não realizar entrevistas diretas com os grupos, mas me coloco como uma

¹⁰ Refiro-me especificamente aos espetáculos que assisti durante essa minha pesquisa de campo em Curitiba, que possuíam essa característica de atuação atrás da tela de projeção de sombras. Nestes espetáculos haviam também alguns momentos na frente da tela, contudo estou recortando para o posicionamento específico atrás dela.

¹¹ Diretor, ator, músico, sombrista, artista - Fundador e integrante da Cia. Karagozwwk.

¹² Ator e atriz, sombristas e artistas da Cia. Lumiato.

estudante interessada, que vai conversando ao longo da semana com as artistas, ao mesmo tempo que experiencio as montagens, assisto os espetáculos e sano a curiosidade enquanto vivencio a experiência de estar com os grupos.

O primeiro aspecto que aponto é em relação à imagem, o quanto ela é importante. Por esta razão, é necessário olhar para a sombra-imagem, pois a atriz se autodirige. Para isso, é necessário um trabalho de se perceber enquanto sombra e distorções possíveis, é importante o direcionamento do olhar - o pontuar - pois a direção é dada pelo nariz, assim como na máscara e outros bonecos.

No Teatro de Sombras reconhece-se o poder do visual, o poder de determinar signos - algo mais fechado - e/ou símbolos que permitem uma leitura mais aberta. Há o estudo sobre a materialidade que o integra,

O termo materialidade está associado, em um primeiro momento, à qualidade do que seja material. Todavia, é utilizado aqui para designar mais do que a matéria que constitui um objeto. Abrange sua forma, o próprio objeto em si e os demais desdobramentos que esta relação permite, com toda sua carga expressiva. (OLIVEIRA, 2012, p. 186).

Isto significa que a silhueta não está sozinha, é a imagem toda, que é resultado da integração de todos os elementos utilizados, portanto todos os elementos estão em estado de igualdade e ainda “o ator manipulador deve lidar ao mesmo tempo com a luz, o objeto manipulado, o suporte e a sombra.” (OLIVEIRA, 2012, p 187). Também pode-se visualizar de forma bem pontual quando Oliveira (2012) diz que

À medida que a forma aparente é acompanhada de uma fala, música ou efeito de luz, sua qualidade visual passa a agregar outras características expressivas, o que lhe proporciona uma nova dimensão. Em outras palavras, uma sombra pode ganhar densidade por sua forma, pelo seu ritmo, pelo som grave que acompanha seu movimento. Esta percepção da materialidade da imagem, de seus aspectos físicos e expressivos a partir da associação de sua forma com outros elementos significantes se justifica pela possibilidade da superposição de signos na linguagem teatral. (OLIVEIRA, 2012, p 188-9).

Já está intrínseco a composição com os outros elementos, da luz à sonoplastia, mesmo que alguns deles não sejam palpáveis, são materialidades. Obviamente, ao se falar de Teatro de Sombras, fala-se em luz. Neste ponto abrem-se muitas possibilidades, visto que a manipulação e a animação da luz permite a releitura das imagens, provoca distorções pelo seu movimento, onde as imagens formadas revelam mundos, ideias.

A importância da luz no Teatro de Sombras está colocada e é algo ausente em outras linguagens teatrais. Por exemplo, no Teatro de Sombras a cena é concebida com toda a materialidade, de igual importância. Já no teatro de atrizes, parece-me que a iluminação ou é a última coisa, ou existe um processo de criação separado, no qual só se ensaia com a iluminação quando a apresentação está iminente. Ao mesmo tempo que é importante reconhecer que existe uma limitação econômica para se ter acesso há vários ensaios-pesquisa com a iluminação, ou até mesmo para a criação.

De qualquer maneira, com a pesquisa de campo, posso ter um olhar distanciado¹³ e comprovar o funcionamento do Teatro de Sombras relacionado à desierarquização dos elementos cênicos e técnicos, onde a técnica das ferramentas-materiais é também atuação. Elas não se separam. Artistas que trabalham com essa estética, e que geralmente produzem tudo, percebem que se é autora da própria confecção, têm domínio dos equipamentos e podem pensar sobre a transportabilidade dos objetos até o uso em cena, que irá refletir sobre a dramaturgia do espetáculo.

Um aspecto importante é o pensamento da imagem enquanto experiência, pois é pela imagem que as espectadoras fazem a leitura do espetáculo. Portanto, tudo é levado em conta: roteiro, cena, limpeza. Tudo é pensado-produzido pelas actantes. Nesse processo há várias tentativas, experimentos e desapegos, pois nem sempre tudo funciona. Este saber por sua vez é também um processo de conhecimento, aceitação e decisão, que fazem parte da autonomia das atrizes criadoras.

É possível perceber esta independência na Cia. Lumiato, que apesar de possuir uma direção, o grupo parece ser bem livre no processo de criação, além de vivenciarem todo o desenvolvimento.

De forma similar, porém sem uma direção externa, a Cia. Karagozkw é também muito independente, já que o artista Marcello Andrade atua e dirige. Ele é um artista que está em todo o processo, concebendo e confeccionando as silhuetas, atuando e dirigindo a cena em que está.

Durante a pesquisa de campo, Marcello diz que as criações partem da música que ele cria. Ainda que ele possua este disparador, afirma que quando os elementos caminham juntos, as coisas ficam mais bem resolvidas. Outro ponto importante é sobre a intuição, onde ele diz que a utiliza para criar as imagens, porém o processo não é todo intuitivo, ele tem o domínio, a consciência da técnica de confecção, de corte, pintura, mecanismos, mas a intuição está presente

¹³ Desde de 2015 tenho trabalhado com o Teatro de Sombras, portanto minhas percepções são de quem está fazendo, por esta razão pensei no paralelo com a desierarquização. A partir do que intuí, busquei observar o funcionamento de um grupo que trabalha exclusivamente com o Teatro de Sombras.

também. Ele fala sobre a importância de se fazer as próprias silhuetas, pois encontra-se soluções no seu uso em cena. E quando há o trabalho do grupo no processo todo, percebe-se que:

[...] a participação coletiva dá a oportunidade de ter um espetáculo mais orgânico, muito mais verdadeiro e sincero. (Citando a Cia. Lumiatto) Até porque a moça fez o boneco, o rapaz fez a luz, um outro fez o cenário, ele tá usando aquilo que ele mesmo fez, e sofreu as noites de produção e depois ensaiando... há um envolvimento emocional. (Informação verbal)¹⁴.

E quando questiono sobre o estar presente desde o princípio, na confecção até a atuação, então Marcello responde que:

“Ela (a pergunta) mostra essa margem, você está numa margem do rio, você mergulha, bebe, lava sua roupa, alimenta teus pássaros com aquela água do rio, mas você não chega na outra margem. Do outro lado dá pra ver que povo mora lá, o que tem lá... nós, fazendo o boneco junto permite essa verdadeira imersão no trabalho, o próprio resultado da peça vai ser mais forte (...) a gente é muito mais forte no pensar junto, no viver junto, no fazer junto, é tudo muito junto, então isso que é bom, é o que dá verdadeiramente a oportunidade também de encontrar um resultado final melhor, que é chegar a outra margem do rio... as vezes tem pessoas que passam no rio a vida toda, mas não são capazes de olhar para o outro lado e almejar chegar lá...” (Informação verbal)¹⁵.

Marcello fala também sobre a confecção e pintura. Nessa fase ele costuma já trabalhar com a luz que será utilizada, pois se construída sem esse cuidado, o efeito desejado pode não ser alcançado. Nota-se aqui, portanto, a presença da iluminação em uma fase inicial, isso é um cuidado específico em seu processo ou trabalho.

Sobre a condução, estruturação e o plano de chão, a luz entra próximo do ensaio, pois é nele que se buscará os movimentos adequado com as intenções. Tem que haver a investigação inicial, é algo fundamental em cada trabalho. Marcello também pensa sobre a acomodação do que deve ser projetado na tela e na luz que vai sendo colocada atrás delas. São esses objetos, recortes e imagens, que impõem um posicionamento para um plano de chão - atrás e na frente da tela - e é preciso ter um olhar sobre esses elementos, há um pouco de intuição e lógica nesse procedimento.

Passando dessa fase pré-espetáculo para o espetáculo em si, assisto (durante a pesquisa de campo) aos espetáculos atrás da tela, tanto da Cia. Lumiatto como o da Cia. Karagozkw. Estou presente nos momentos de pré-apresentações, e é interessante notar as adaptações feitas

¹⁴ Em conversa com Marcello. Estávamos no carro, indo para o galpão, seu local de trabalho, de criação, confecção e armazenamento de seus espetáculos. Marcello Andrade, Curitiba, 2018.

¹⁵ Marcello Andrade, Curitiba, 2018.

para conseguir atender as demandas das manipulações e desejos de determinadas imagens, como compõem com as cores, de como posicionam as lâmpadas e silhuetas.

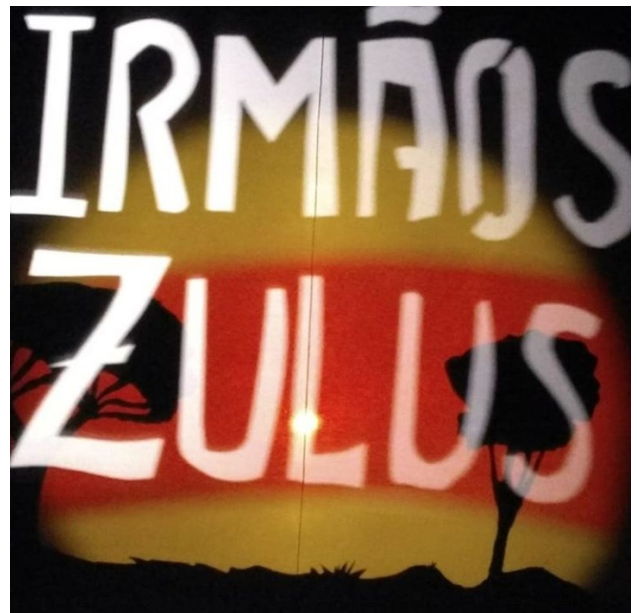
Marcello tem um estudo muito criativo e técnico em relação às cores e às sombras. Para criar as camadas de cores, a Cia. Karagozwwk se utiliza de máscaras como a da foto a seguir (Fotos 1 e 2), para que surjam faixas de cores e para que a borda da luz - na transição entre cores - fique suave. Mexe-se na distância da lâmpada-máscara, até encontrar o ponto de desfoque, então a projeção da cor aparece em camadas suaves. Esse procedimento é um saber técnico e de experimentação, pois trabalha a partir do saber concreto - na relação da distância entre a fonte de luz, o objeto/filtro e a tela - e o senso estético visual, que é a qualidade da imagem que ele pretende atingir.

Foto 1 - Composição com gelatinas (estrutura) - Cia. Karagozwwk



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Foto 2 - Composição com gelatinas (resultado) - Cia. Karagozwwk



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

Ele também se utiliza de mais de uma fonte de luz ao mesmo tempo, o que proporciona camadas. Para conseguir dar conta de várias luzes acendendo ao mesmo tempo e pelo fato do grupo ser composto por poucas pessoas - duas, no caso -, ele cria suportes para os refletores, tripés (Fotos 3 e 4).

O mesmo ele faz para as silhuetas, coloca-as em tripés para ora animar a luz, ora animar a silhueta, ora manipular tudo da mesa de luz. A Cia. Lumiato também tem um esquema muito parecido, mas em menor quantidade. São necessidades que nascem da cena e que retornam aos ateliês.

Foto 3 - Foco de luz móvel da Cia. Karagozwk



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Foto 4 - Estrutura Geral da Cia. Karagozwk



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

É interessante perceber como solucionam algumas demandas da cena. As estruturas dos refletores artesanais, por exemplo, são variáveis (da Cia. Karagozkwk), sendo algumas de latas, outras feitas em serralherias e outras em madeira. As criações vêm de acordo com a necessidade da cena, das demandas da visualidade, dos efeitos e da operação. Algumas possuem carrinhos para mover a lâmpada. A forma como ela é feita dependerá do que se pretende na cena, é por isso que no Teatro de Sombras os processos de criação não apresentam uma hierarquia determinada.

O que posso perceber é que a técnica presente responde às necessidades das atrizes, ao mesmo tempo em que os elementos-objetos da cena conduzem a ação das atuantes. Ao vivenciarem todo esse processo, desenvolvem mecanismos para viabilizar o fazer teatral.

Outro aspecto é a parte elétrica: a lâmpada utilizada é também uma escolha estética por causa do tipo de sombra a ser gerada na tela. Além da intensidade, por exemplo, as lâmpadas de 24 volts tem mais brilho (por serem de 150 watts), porém perdem um pouco de definição em relação às lâmpadas bipinos de 12 volts (100 watts). São questões técnicas que fazem parte do cotidiano da criação, pois irão interferir diretamente no visual da cena uma vez que são as artistas que constroem ou fazem a escolha da lâmpada. A Cia. Lumiato também desenvolve suas próprias fontes de luz.

Mas e a Desierarquização com isto?

Edward Gordon Craig “invoca a autonomia da arte teatral, e a liberta também das hierarquias entre seus elementos componentes. Para Craig não há elementos preponderantes sobre outros.” (RIBEIRO, 2016, p. 33). Ribeiro (2017), ao apresentar a desierarquização dos elementos teatrais proposto por Craig, indica para o caminho da dramaturgia visual, que só era possível com o “novo ator”, no qual o diálogo igualitário entre as partes que compõem a cena estivessem de fato presentes, assim como outras habilidades: “a habilidade de ouvir, compreender e acolher o que é diferente, passa a ocupar uma posição central na construção teatral.” (RIBEIRO, 2017). Esse pensamento corrobora para o caminho que escolho trilhar. Mostra o quão importante é o papel das atrizes, não que seja superior aos outros elementos, mas que compõem igualmente a visualidade presente com tudo ao seu redor, ou com outra lógica.

Todos os componentes visuais, além de iguais em importância, apresentam também um movimento. Como exemplo temos Isadora Duncan, que compreendeu essa visualidade e experimentava essa ideia do movimento em seu próprio corpo e na relação com o espaço ao seu redor:

Empenhada em analisar a Natureza e toda a dinâmica da vida a partir do movimento, Duncan entende, ao contrário de Craig, que a arte não se contrapõe ao homem, mas sim à perspectiva em que o ser humano encontra-se emoldurado no mundo. Para Duncan, o ser humano - e em especial o corpo feminino - é a representação máxima não só de todas as dinâmicas contidas na vida sobre a terra, mas também de todas as forças cósmicas que organizam desde microorganismos até os corpos celestes. E que seria impossível alijar de expressividade e beleza o potencial da presença humana: ‘O movimento do universo concentrado em um indivíduo se converte no que se chamou de vontade’. (DUNCAN, 1969, p.55 *apud* RIBEIRO, 2016, p. 80).

Quando Duncan diz que “o ser humano encontra-se emoldurado no mundo”, conseguimos perceber a partir disso que as artistas, atrizes, não estão de fora olhando para a obra que está a ser criada, pelo contrário, estão dentro e vivendo a dinâmica que o mundo tem a oferecer.

Então, para além da anulação da atriz na pedagogia de Craig, existe a atriz dotada de vontade, com escolhas. Imagine agora que a manipulação, animação, relação ou diálogo com os elementos estão a critério de atrizes em cena, com seus corpos, movimentos e decisões estéticas. Agora imagine que elas se tornam artesãs da construção desse evento teatral, do espetáculo, na qual cada uma delas comporá com as materialidades que ali estão presentes, que ora significam ora são. Isto é muito real para o Teatro de Sombras, algo que preciso transpor para o foco desta pesquisa.

Há ainda estudos que apontam para este caminho, o que me ajuda a fundamentar a experimentação. Portanto, olho para os elementos como ativos na criação, como apresenta Amabilis Silva ao falar, especificamente sobre essa relação com o figurino:

Estabeleço como objetivo observar as práticas nas quais o incômodo da matéria do figurino significa um topos de criação para o ator. Ou seja, intento pensar no figurino como parte do processo de criação inicial da cena, sendo impulsionador da ação. Porém, outros objetivos são agregados e se inter-relacionam. Ao objetivar que o figurino seja um topos de criação, passo a objetivar uma função para o figurino que não é mais a sua participação como signo, mas como promovedor dos estados próprios do corpo-atuante. Deste modo, o figurino adquire uma relação íntima e intrincada com o corpo. (SILVA, 2010, p. 14).

A partir desse momento em que o elemento passa de fato a compor a criação, há a reafirmação do figurino, a exemplo da igualdade com a atuação. Como apresenta Silva, nesta etapa as hierarquias são quebradas, pois o figurino entra em um momento e em uma função diferente do que é costumeiramente utilizada, ele “[...] se relaciona diretamente com o corpo-atuante, pondo em debate todas as informações sobre as relações alma/matéria, corpo/mente,

no âmbito artístico e fora dele [...]” (SILVA, 2010, p. 14), há portanto uma criação sem protagonismos, um teatro que se propõem compartilhamento.

Ao olhar para o momento com as Cias. Karagozkw e Lumiató é possível enxergar os processos não hierárquicos. Com estes grupos e com as dinâmicas de trabalho, consigo comprovar processos de desierarquização dos elementos da cena, de uma concepção mais integrada do espetáculo como um todo.

1.5 CAMINHOS DAS MÁSCARAS: MEMÓRIA E VIVÊNCIA¹⁶

Das Sombras às Máscaras... perpasso e refaço um caminho que há muito comecei, parei e agora o revisito para concretizar encontros...

Um de meus primeiros trabalhos no teatro é baseado na memória oral, e a pessoa que escolho é minha mãe. E descubro nesse processo o quanto ela gosta de contar suas memórias e o quanto elas são ricas. Aprendo a ouvir com atenção, pois, por muito tempo não via uma identidade em mim, na minha família, ou pertencente a uma cultura. Provavelmente, nas gerações anteriores de minha mãe, as identidades de seus antepassados foram apagadas, esquecidas ou diluídas em um cotidiano em que preservar a identidade não é algo importante (acho que em meu pai, também). Porém, ao ouvir as gravações da minha mãe, seu sotaque, falando sobre as festividades, suas histórias na roça e sua simplicidade permeadas por um toque de saudade, faz-me refletir sobre essa “nova” identidade que sempre esteve ali e o que disso me pertence.

Um dia, ela menciona sobre as Folias de Reis. Fala como uma memória bem distante, já quase desconexa, e eu não tenho memória dessa festividade quando criança... vagamente lembro-me de uma grande peregrinação quando estava na cidade da minha mãe, com muitas pessoas montadas em cavalos, muitas outras a pé. Somente depois de adulta, ao ouvir suas memórias, é que começo a olhar de uma forma mais atenta.

Ela começa contando que tinha muito medo dos palhaços da Folia de Reis - em alguns lugares também são conhecidos como Bastião ou Marungo -, que usam máscaras, são feios e assustam, essa é a percepção dela de criança. E que eles ficam dançando, pulando. Diz que a companhia de reis passa de casa em casa, isso na roça, sempre pedindo licença para entrar,

¹⁶ Refere-se à pesquisa de campo realizada em São Paulo (em Altinópolis - em relação à Folia de Reis e no Centro de Pesquisa da Máscara em relação à confecção de máscaras teatrais).

cantando, festejando e arrecadando dinheiro, e no final do período da peregrinação eles fazem um grande almoço para todas as pessoas.

As companhias de reis são peregrinas, e sobre elas a minha mãe relembra de uma que resolveu ir até a gruta que fica na cidade de Altinópolis/SP. A companhia inteira entra nela, e vão cada vez mais para dentro. A gruta desmorona, todos morrem. Ela não lembra de muitos detalhes, mas diz que a gruta é carregada de histórias, de vários desaparecimentos. Há um algo de místico e amedrontador nela. Eu mesma quando cheguei lá e fiquei de frente para a gruta senti medo e parei, meu corpo se permite entrar até onde há alguma luz, na medida que a escuridão ocupa o espaço.

E são dessas memórias que resgato o trabalho com essas máscaras da Folia de Reis. Especificamente elas porque, a meu ver, parecem ser resquícios de uma memória (ou cultura). Parece-me que é o elemento que resiste e está ali, no meio de uma festividade aparentemente católica. Está presente algo de profano, originário e ainda ritualizado, parece algo que é particularmente nosso. Somado a isso, são máscaras que apresentam uma estética diferente das máscaras da escola dos Sartori¹⁷, sem muitos volumes elaborados em sua maioria. E os volumes para as máscaras são importantes ao se pensar no contexto teatral, iluminação e jogo de cena.

Apesar de apresentarem outro caminho de expressão, as máscaras da Folia de Reis apresentam vários elementos em sua estrutura, e podem variar de acordo com a região. Mas de uma forma geral elas possuem um chapéu, mais comum em forma de cone, podendo ser coroas ou chapéus de palha, são característicos por terem muitas cores, fitas de cetim, tecido de chitão. Já a parte que compreende o rosto são quase planas. Ainda sim, essas máscaras são capazes de provocar algo nesse público - visto o exemplo de minha mãe, que morria de medo, e para outros proporciona divertimento -, além de serem figuras que narram histórias em forma de trova. O Bastião que veste a máscara e fala vestido com ela é bem diferente da metodologia que aprendo dentro da Universidade, de que não se deve falar com a máscara, porém são contextos diferentes. Ainda sim, as pessoas entram no jogo, não lhes é estranho. De fato é um caminho de fé, de crenças e também teatral. Algo poético, colorido e de dar medo em algumas pessoas.

Ao tentar utilizar esta máscara específica para essa pesquisa, penso no estudo da expressividade dela em consonância com a iluminação e os recursos visuais disponíveis.

¹⁷ Amleto Sartori foi um escultor italiano que retomou a arte de fazer máscaras teatrais em couro. O filho de Sartori continuou com o legado, apresentando uma estética bem marcada em relação às máscaras teatrais.

Em pesquisa de campo com Seu Dito e Dona Lourdes¹⁸, Seu Dito me mostra a máscara que havia feito para o filho, para cumprir uma promessa feita aos santos Reis. Em seguida, ele me conta sobre a história da Folia de Reis, e começamos a fazer uma máscara. Levo alguns materiais - que são o arame, a napa, cola, chitão, fitas de cetim, flores de plástico e cabelo sintético -, mas ainda faltam algumas coisas, então, neste momento ele e a sua esposa começam a improvisar com o que há de disponível. Percebo, então, que o trabalho de confecção é baseado muito no que se tem à mão, no que é fácil, apesar de existir alguns materiais que são melhores para a confecção, como o couro animal e a crina.

Noto que a estética da máscara é baseada na criatividade da artesã, na escolha dos elementos a serem usados. Quando confeccionam, o fazem para os santos reis. Seu Dito e seu filho (Marcelo) dizem que na máscara os elementos não têm significados, na farda sim. E que esse modelo que construímos é como faziam de primeiro, agora tem outras formas e características. Durante a conversa, em tom de conselho, Dona Lourdes diz que se algo cair da máscara é para não pegar de volta: “se caiu, deixa”. Ela fala também que é importante que a máscara seja leve, pois o Bastião andar­á com a máscara por muito tempo.

Existem duas versões para a história dos Bastiões, pelos menos das que tenho acesso: a primeira contada é que eles são representações dos soldados de Herodes que foram enviados para encontrar o menino Jesus, mas ao chegar na manjedoura se arrependeram de capturar o menino e passaram a protegê-lo, então utilizavam-se de máscaras para assustar e distrair os outros soldados (GORZONI, 2013, p. 15). Também conta-se que as máscaras eram para que os soldados desertores não fossem reconhecidos por Herodes; A segunda é que os Marungos (ou Bastião) são a representação dos reis magos.

Ou seja, em alguns lugares o palhaço é a representação dos soldados que se arrependeram, então as máscaras ganham um aspecto um pouco mais assustador, pois carregam mal e bem, o arrependimento; em outros lugares, os palhaços são reconhecidos como os reis magos, e sua estética é mais humana.

Uma primeira distinção é em relação à constituição material e forma das máscaras teatrais e das Folia de Reis, assim como em suas produções.

Na confecção da máscara da Folia de Reis não há, necessariamente, uma técnica, pois quando a foliã se engaja a construir uma máscara de um palhaço, ela o faz para os santos, quase

¹⁸ Pesquisa de campo na casa do Seu Dito, um senhor morador de uma cidade do interior de São Paulo (Altinópolis - cidade natural da minha mãe). Trabalhei dois dias em uma máscara com Seu Dito e Dona Lourdes, onde confeccionamos e discutimos sobre as tradições. Converso, também, com seu filho que por 7 anos foi um palhaço da folia de reis para cumprir uma promessa. A pesquisa de campo aconteceu na primeira semana de janeiro de 2019.

como se fosse uma oferenda, um agrado, uma promessa ou uma homenagem. Nesse momento ela é criada de modo que fique muito bonita, enfeitada e colorida, sem perder as medidas, visto que deverá caber na cabeça da pessoa que a utilizará. Ao mesmo tempo, as artesãs utilizam materiais que estão à mão, vão se adaptando com o que está disponível, sem perder o cuidado com este objeto. Estas máscaras são “mais simples” no sentido de que seus processos de confecção não são comumente longos¹⁹, são máscaras mais planas e maleáveis²⁰. Ainda sim, são bem vivas pelas cores do chapéu, que é acoplada na máscara (chapéu e rosto são um mesmo objeto).

Já nas máscaras teatrais, o processo de confecção é mais extenso por haver uma série de etapas. Foram elas que eu estudei no Centro de Pesquisa da Máscara (CPM)²¹ sob orientação de Fernando Martins²². O estudo começa na dramaturgia, para termos substância no momento da criação - das formas, linhas - da personagem, para depois partir para a modelagem em argila. No Centro tenho a oportunidade de experimentar diferentes materiais para a confecção das matrizes, e cada um tem suas possibilidades e limitações. O momento mais importante é entender que temos de aceitar a materialidade daquele material e nos valer daquilo que ele tem de melhor, mesmo possuindo resultados diferentes.

Essa pesquisa de campo, no CPM, tem uma importância muito significativa. Primeiro, porque orienta o modo de confecção das máscaras, parte delas. Segundo, ao permitir o entendimento de que eu posso errar - por exemplo: ao trabalhar com a argila, percebo suas qualidades, compreendo de forma prática a sua versatilidade e, com isso, aprendo que sempre há a possibilidade de refazer e que tudo depende de treino e não de talento necessariamente. No trabalho com madeira e com a pintura, que são momentos que exigem mais precisão e menos chances de correção, ensinam-me que o medo de errar me conduz ao erro. Do couro até chegar a máscara finalizada, posso viver o tempo da espera, da insistência e da repetição. A materialidade de cada processo, de cada técnica, constrói em mim, uma nova aprendizagem.

¹⁹ Comparando o processo de confecção que realizei com Seu Dito e Dona Lourdes na máscara da Folia de Reis, levei dois dias. Já a máscara de couro confeccionada no Centro de Pesquisa da Máscara levou um pouco mais de uma semana (uma média de 8 horas por dia). O que poderia demandar mais tempo, é se o couro utilizado para Folia de Reis tiver que ser preparado, porém, são utilizados diversos tecidos, papéis e até telas para essa máscara.

²⁰ Durante a pesquisa, pude encontrar diversos tipos de máscaras da Folia de Reis. E nem todas eram moles e com poucos volumes. A exemplo, as máscaras feitas com espumas são bem expressivas e apresentam uma certa estrutura, assim como as feitas em papel. Contudo, neste projeto, trabalho com essas máscaras mais moles e com menos detalhamentos nas expressões. Foi desta forma que o seu Dito e dona Lourdes me ensinaram, em seus relatos dizem que as primeiras máscaras eram assim, agora é que elas têm outras estruturas e elaborações.

²¹ O Centro de Pesquisa da Máscara é um grupo e uma escola de formação em Máscara Teatral, que envolve a confecção, o treinamento e técnicas de atuação da máscara. O CPM está localizado na cidade de São Paulo.

²² Fernando Martins é graduado em filosofia. Estudou com os escultores de máscaras Donato Sartori e Paolo Trombetta do *Centro Maschere e Strutture Gestuali* (Itália). Atua como professor, diretor e mascareiro. É um dos fundadores do Centro de Pesquisa da Máscara em São Paulo/SP.

Além disto, paramenta-me de aspectos técnicos da confecção, como quais papeis utilizar, ferramentas e processos. Orienta outro caminho na elaboração e execução das máscaras.

1.6 A FLOR E O RIO: MATÉRIA E AÇÃO PLÁSTICA

Em algum momento de sua vida, a flor encontra o rio. A terra, ao margear a água, define o rio. A mesma terra de onde nasce a flor e que, através dela, encontra o rio. Assim, todas as agentes estão em mediação e são ao mesmo tempo mediadoras, em uma série quase ilimitada de interligações. Na cena, onde objeto e vivente são e/ou mediam algo, são suportes e agentes.

Quando penso na luz que surge no escuro, o primeiro aspecto que salta é a possibilidade de ver. Começo a visualizar o movimento sendo desenhado pelas sombras, inclusive até o movimento daquilo que é estático, as linhas e volumes criam histórias e, em uma conjunção de corpo e máscara, que juntos dançam no espaço-luz, transformam-se.

Convirjo as minhas pesquisas... a raiz da flor vai se esticando por debaixo da terra até chegar na beirada do rio, um rio que um dia será mar. É o momento de buscar o rio pelo aprofundamento das raízes, caminhando por suas várias ramificações e, ao mesmo tempo, que está firme buscando pela incursão na terra, é também livre. O que é descoberto pela raiz brilha em cada pétala. As pétalas e folhas carregam outra perspectiva de olhar, apesar de também serem a raiz, de serem reflexo do que as raízes encontraram, também vislumbram o mundo ao redor, e cintilam, e perfumam, e coloreem... é pelas folhas que as raízes recebem a luz.

A matéria e ação plástica estão contidas nesta flor-raiz-pétala, que vê ao seu redor e sente, que busca seu caminho para o rio, e nesse buscar, suas raízes vão se ramificando e criando possibilidades de florar. Ao mesmo tempo que ela faz parte de um grande ecossistema da cena, traz também a estética e experiência que a máscara já é.

A máscara se circunscreve no âmbito do visível e do movimento. Assim como a iluminação, podemos, então, pensar nesses elementos em conjunção ao próprio corpo e buscar compreender materialmente o que isto significa e como olhar para eles:

Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram em um canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos

dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (MERLEAU-PONTY, 2004, p 16).

Tudo que nos compõe, o que vemos e que, de alguma forma, tem movimento se relacionam. Por isso, considero importante a busca pelo pertencimento, ao *bios* da cena. Então, quando a iluminação passa a ser transformada por um objeto animado, o corpo sente isso. Um corpo - uma artista - atenta e sensível aos acontecimentos do momento, vê, percebe e se deixa tocar pelo que também vem de fora.

É desse encontro, da estética visual que estou falando, porém um encontro criativo, que surge pelos afetos. É a concretização da ação pelas formas, onde existe uma qualidade da matéria em relação ao corpo, ou seja, a transformabilidade corporal a partir da sugestão da forma que vem, por exemplo, da máscara (que, além da forma, contém volumes, linhas, cores, etc.) e a transformação da máscara pode se dar pela ação do corpo.

Desse processo nasce a ação plástica, que abrange todos os elementos até então discutidos. Esse conjunto (luz, máscara, corpo) permite o estabelecimento do contraste e do conflito, portanto, quando me refiro ao estudo da luz no jogo cênico, penso que posso evidenciar detalhes na máscara e, que, com a mudança de ângulos, cor, intensidade, etc., há mais contraste na máscara, por exemplo. E é algo com grande força por direcionar o olhar para as linhas simétricas ou assimétricas, um caminho para a percepção de conflitos materiais que são inerentes às formas.

Em todos estes elementos está presente a materialidade e a ação plástica, que são a expressão da forma, do desenho ou da qualidade da matéria que agem em função da linguagem visual. Significando que a ação pode ser entendida como a mudança, transformação e movimento.

Com estes ideais continuo a me perguntar: como trabalhar a luz, a máscara e a atuação de uma forma que uma delas não seja deixada de lado? Ou como jogar com as hierarquias a partir da existência destes elementos concomitantemente? Isso será mesmo possível? Como deixar de manipular a máscara e a luz e passar a compor com esses elementos? Passar a animá-las? Como trabalhar o olhar interno e externo?

Foi muito tempo de prática no teatro onde aprendi a separar cada elemento, estudar cada particularidade, e agora, o caminho é em uma direção diferente. Será possível de fato mudar a lógica das hierarquias na prática? Como isso irá reverberar na estética da cena?²³

²³ Como já mencionado, no trabalho com a Cia. Libélulas nós subvertemos essa noção de hierarquia através do trabalho coletivo, porém nosso olhar não estava nesta questão, de um processo não hierarquizado consciente.

1.7 - MÁSCARA NEUTRA: A SEMENTE²⁴

Experiência quase que primeva, na necessária recorrência e constante atualidade, a percepção do espaço não é restrita a individualidade e nem mesmo a certas culturas. Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço. (OSTROWER, 1983, p. 30).

Eu, criando... criando... Trabalho na argila e, ao mesmo tempo, constituir-me de terra, a sou, matéria e espaço... em suas diferentes formas, terra molhada, seca, vermelha, preta, marrom, fina, empedrada, resultado do meio, das ações que já recebeu, cada uma será trabalhada de uma forma para poder receber alguma semente e, no futuro, florescer. Porém, mesmo sendo terra com expressões particulares, não estão isoladas.

Cultivar pode ser uma forma de se trabalhar nessas terras, de criar afetos, em si e na outra, é uma ação concreta que nos leva a ser. É agir sobre o espaço em que estamos, não apenas no sentido de cuidar, mas também de prover e de nos colocarmos em função de algo. Aquilo que cultivo é a expressão do que contendo em mim, essa expressão retornará a mim pelo olhar da outra, resultado de um cultivo. O cultivo pelo afeto.

O que quero dizer aqui com cultivo é a preparação, o trabalho sobre si, especificamente o uso da máscara. É uma etapa que surge durante a minha pesquisa.

Mudança de terra, de ares, de pessoas, recursos limitados, um não saber, um momento perdida... Mas de todas as limitações são que surgem as possibilidades que serão aqui apresentadas.

Mesmo com estes imbricamentos, dúvidas, mantenho-me com algumas das metodologias que aprendi, entre elas a de confecção no Centro de Pesquisa da Máscara (CPM) em São Paulo, contida em uma das pesquisas de campo, e que é mais técnica. É necessário que se construa máscaras a partir de um conhecimento técnico, domínio dos materiais, e que interfere diretamente nas pesquisas corporais e de iluminação por ter uma ligação direta com a linguagem visual impressa na forma das máscaras.

²⁴ Esse momento surge com a primeira elaboração de um plano diante a mudança de cidade durante o mestrado, por isso da necessidade de rever a pesquisa. Porém, os resultados da prática não foram utilizados de fato com a mudança, o que levou a pesquisa para outros rumos. Contudo, acredito ser importante apresentá-la aqui por trazer contribuições para a pesquisa com máscaras de uma forma geral.

De fato, durante esse trabalho no CPM, eu acesso o entendimento dos materiais, o que eles proporcionam, limitam, possibilitam ou impedem enquanto escultura e concretizam na máscara. Adentro ao universo das formas, linhas e percepção de volumes.

Tenho contato com três tipos de materiais: a *cartapesta*, a resina e o couro. Esses materiais diferem em matéria, peso e processo, o que também implica em seus usos. Acesso a técnica sensivelmente e percebo os caminhos possíveis para a prática em grupo e noção de processo, da confecção e elaboração da Iluminação Cênica.

Ou seja, eu transito entre as técnicas, entre a minha experiência e entre os afetos durante as imersões, que se transformam em processo criativo e material escrito-científico.

A outra metodologia é a do uso da máscara a partir da pedagogia de Jacques Lecoq, que foi da área de educação física, ator e pedagogo teatral. Seu encontro com as artes aconteceu na Universidade, onde conheceu Jean Marie-County, amigo de Artaud e Barrault, que se interessava pela relação entre esporte e teatro (LECOQ, 1997). Nessa época, a França se via ocupada pelos alemães, um período de guerras. Lecoq continuou trabalhando com educação física e logo conheceu um grupo de jovens refugiados que se utilizavam da ginástica, da mímica e da dança como meio de oposição à ideologia fascista (SACHS, 2004), foi assistindo uma demonstração de Barrault, que se aproximou do teatro (LECOQ, 1997). A partir disso começou a fazer aulas de teatro, nas quais utilizou a linguagem do esporte. Esporte, movimento e teatro já estavam associados para ele (LECOQ, 1997).

Lecoq desenvolveu sua técnica pessoal a partir de uma relação com a desenvolvida por Jacques Copeau²⁵ (1879-1949) e Suzanne Bing²⁶ (1885-1967)²⁷, mesmo não possuindo contato direto, Lecoq acessou à Máscara Neutra através de Jean Dasté, ex-aluno e genro de Copeau. Com a proposta de trazer um teatro antinaturalista e simples, Copeau criou o grupo parisiense *Vieux Colombier* em 1912 e, futuramente, a *École du Vieux Colombier*, contando com a parceria de Bing.

“Tal como Copeau, Lecoq interessa-se pela tradição do teatro, não no sentido de refazer algo já feito no passado, mas como um redimensionamento do fenômeno.” (SACHS, 2004, p. 49), tendo em vista que Copeau e Lecoq diferem em relação à abordagem e ênfase do uso das

²⁵ Jacques Copeau foi um diretor, ator, dramaturgo, e tinha o intuito de desenvolver um trabalho de percepção das possibilidades corporais da atriz.

²⁶ Suzanne Bing foi atriz, pedagoga, pesquisadora, tradutora.

²⁷ Importante destacar que Suzanne Bing colaborou com a criação da máscara nobre, principalmente no que se diz respeito à estética. De acordo com o artigo de DOYON, 2015, Bing tinha uma pesquisa em teatro Nô e é dele que a pesquisadora tem influências para a máscara pedagógica do *Vieux-Colombier*, provavelmente da máscara Nô *Ko-omote*. As pesquisas de Bing ainda são de difícil acesso, seja por barreiras do idioma ou por questões referente ao apagamento histórico das mulheres no teatro.

máscaras, no entanto, ambos têm o mesmo ponto de partida: “a máscara é um instrumento para soltar tensões e aprimorar a expressividade do ator, frisando o trabalho corporal e de improvisação.” (SACHS, 2004, p. 80-81). Especificamente no trabalho de Lecoq, em relação às máscaras, ele as divide em Neutras e Expressivas, entre estas estão as Meias-Máscaras, Larvárias, Utilitárias e uma infinidade de outras máscaras, inclusive as criadas pelos próprios alunos (LECOQ, 1997). Porém todas devem seguir uma premissa importante, a máscara precisa se mover, transformar-se na mesma medida que o corpo muda (LECOQ, 1997).

E uma abordagem deste pedagogo, e que considero importante, é que Jacques Lecoq pedia às suas alunas para que “entrassem” nas máscaras e isso significa “sentir o que a faz nascer, encontrar o fundo da máscara, buscar aquilo em que, no íntimo ela ressoa”, então a interpretação dela será algo que vem de dentro (LECOQ, 1997, p. 93-94). Lecoq sempre motivou suas alunas à observação e à percepção do que estava ao seu redor (SACHS, 2004), um aspecto importante, visto que o trabalho com a Máscara Neutra, também, envolve olhar para si e para outra e construir um processo de consciência corporal, que refletirá sobre a atuação.

Em relação a Máscara Neutra, ela é criada por Lecoq a partir da Máscara Nobre utilizada por Jacques Coupeau e Suzanne Bing. A Neutra de Lecoq possui traços mais suaves e inexpressivos, e é pelas mãos de Amleto Sartori que Lecoq concretiza seu ideal de Máscara Neutra. Ela tem características específicas, como os olhos relativamente grandes, aberturas no nariz e na boca e feições simples e simétricas (SACHS, 2004).

Na escola de Lecoq, a Máscara Neutra é utilizada como elemento pedagógico que prepara a atriz para “reconhecer e fixar os elementos básicos fundadores de uma expressividade.” (LINARES, 2011, p. 96). É um meio de trabalhar a atriz e torná-la capaz de representar a essência das coisas, de maneira limpa e clara. É por isso que a própria máscara nada expressa, pois “busca corporificar aquilo que é verdadeiro para toda a humanidade.” (SACHS, 2004, p. 83). Tem o objetivo de tornar a atriz disponível, de fazê-la, por meio da neutralidade, conhecer novamente o mundo, se desfazendo de seu passado, de suas experiências e preconceitos, embora, também acredito que o uso da Máscara Neutra é uma forma de conhecer o próprio corpo e sua expressão, e não necessariamente irá abandonar quem se é, e sim, utilizar-se dessa consciência para paramentar-se dos caminhos expressivos.

O trabalho com a Máscara Neutra serve de base para o trabalho com qualquer outra máscara e é por esse motivo que Lecoq enraíza sua pedagogia na Máscara Neutra. É por esta razão que intuo partir deste ponto, o trabalho de base sobre esta máscara.

E é nessa base pedagógica que penso utilizar como uma forma de trabalhar com um novo grupo de pessoas²⁸. Esta questão surge diante da minha mudança de residência, que me leva à outra cidade, no interior do estado de São Paulo. Ainda que me paute no trabalho de Lecoq surgem algumas dúvidas acerca das características da Máscara Neutra, pois na minha vida artística experimentei máscaras de duas estéticas. A primeira que tive acesso (parecida com a da imagem 1) que é a mais próxima da criada por Amleto Sartori e utilizada por Lecoq, e a segunda (Foto 5) criada por alunas durante as aulas no curso de Artes Cênicas na UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti (Sassá Moretti)²⁹. Esta segunda máscara consiste na papietagem sobre o molde positivo com a eliminação da expressão (a argila é utilizada para retirar os traços marcantes de cada rosto).

Imagem 1 - Máscara Neutra da escola do Lecoq



Fonte: O Corpo Poético - Lecoq (2010, p. 70).

Foto 5 - Máscaras Neutras criadas por alunas



Fonte: Arquivo pessoal (2014).

Pessoalmente, sinto uma diferença bem grande, principalmente em relação aos olhos. Penso, então, em experimentar as variações dessas duas possibilidades, para isto crio as seguintes Máscaras Neutras (Fotos 6 e 7):

²⁸ A mudança que me referi nas considerações iniciais. Mudança de Florianópolis para Ribeirão Preto.

²⁹ Sassá Moretti é professora efetiva do Curso de Artes Cênicas da UFSC e atua na área do teatro de animação. É uma das organizadoras do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) em Florianópolis/SC, junto com Zélia Sabino.

Foto 6 - Máscaras Neutras com grande abertura dos olhos



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Foto 7- Máscaras Neutras com pequena abertura nos olhos



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Criada as máscaras, as coloco em teste, com convidadas artistas e pesquisadoras de teatro³⁰ que têm pouca ou nenhuma experiência com máscaras³¹. Além de jogarem, também observam e comentam os exercícios. Para a escolha das máscaras eu tinha as seguintes questões:

- Como é fazer os exercícios com a máscaras de olhos grandes? E a de olhos pequenos? Quais as diferenças entre seus usos? Como se sentem?
- A presença/ausência da boca faz alguma diferença?
- Enquanto observadoras, sentem alguma diferença? (Essa questão também é importante, pois os exercícios de Máscara Neutra envolvem a observação de quem está fora do exercício, visto que estas pessoas são importantes no processo de percepção. O processo de percepção no trabalho acontece em duas vias: a percepção de si, da própria relação do sentir e executar; e a percepção da outra, que é facilitadora e companheira do processo, que mostra aquilo que, individualmente, não percebemos).

Guiada por estas questões jogamos durante duas tardes.³²

Foto 8 - Jogos com as Máscaras Neutras



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

³⁰ As artistas pesquisadoras são: Amanda Carneiro, Cristian Lampert, Melaine Pilatto e Laura W. Gedoz.

³¹ Conto com a parceria de Laura W. Gedoz, também integrante da Cia. Libélulas. Conduzimos o experimento juntas.

³² Prática realizada nos dias 20 e 21 de junho de 2019 em espaços abertos na UFSC.

Foto 9 - Jogos com as Máscaras Neutras



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Após as experimentações decido por usar as máscaras sem boca e de olhos pequenos para início de formação e depois, para outras etapas, escolho também as de olhos grandes. Essa decisão se dá devido a resposta que as atrizes me dão: as máscaras de olhos pequenos permitem que elas se sintam menos expostas, além de fazer com que olhem com a máscara, com o nariz, por esta razão a triangulação é mais eficiente e a leitura do jogo fica mais evidente.

Com os olhos maiores senti grande exposição, causou certo desconforto o olhar do público. [...] Assistindo meus colegas o que mais me chamava atenção eram os olhos que pareciam não fazer parte da máscara, sempre mais destacados e muito movimentados. Parecia que sujavam o corpo, pelo maior contato com o público, os olhos tomavam todos os movimentos e o corpo parecia inerte. (GEDOZ, 2019).

No relato, Gedoz - que é uma atriz que já trabalhou por um tempo com máscaras, principalmente a Neutra no formato de olhos reduzidos – diz que é possível notar a dupla percepção, na perspectiva de quem usa e de quem assiste. É possível notar o desconforto que ela tem ao utilizar a máscara com abertura maior dos olhos.

Em outro relato, de uma atriz que nunca havia trabalhado com as Neutras, há uma sensação parecida em relação à exposição:

Logo no primeiro exercício, o de dormir com a máscara, senti-me segura atrás da máscara de olhos pequenos. Ao mesmo tempo havia uma estranheza por não estar acostumada com algo cobrindo todo meu rosto, todas as minhas expressões. Também fiz o exercício da macieira com esta máscara e a preocupação maior era não perder o equilíbrio, pois com ela se perde um pouco as referências espaciais. Ela exige que se criem outras, por isso meu corpo todo mudava, se colocava melhor - com mais energia. O último exercício, o da triangulação com estojo reforçou essa percepção. Ela exige atenção redobrada ao seu corpo para se comunicar com a platéia. (CARNEIRO, 2019).

Por ser seu primeiro contato, posso notar outras percepções no relato. Elas são em relação à ampliação da percepção.

O interessante é o papel que desempenha a estética da máscara para quem usa, devido a limitação do campo visual. Carneiro ainda aponta sobre a questão dos olhos grandes e a relação com a neutralidade,

Fiz apenas um exercício com essa máscara (de olhos grandes), o do lago e me senti bastante exposta com os olhos esbugalhados que revelavam quando não me encontrava na ação. Ela pareceu me exigir menos do corpo. O olho por si só já diz bastante. Achava que estava inventando uma personagem e que o propósito de neutralidade havia ficado de lado. (CARNEIRO, 2019).

Em todos os relatos, a exposição de si, é evidente. Contudo, também observo outro ponto na relação da abertura dos olhos *versus* triangulação, além do conforto e preservação de si:

Me senti mais confortável em realizar com olhos pequenos, pois me sentia menos exposta. E a própria dificuldade em enxergar me ajudou no exercício da triangulação. [...] aos poucos fui percebendo que os colegas que realizaram com a máscara de olhos grandes, chamam mais atenção aos olhos do ator. O movimento dos olhos do movimento da máscara ao mesmo tempo proporcionava um jogo interessante. (PILATTO, 2019).

A diferença nos olhos se faz sentir mais em quem veste a máscara. Os olhos fechados obrigam a buscar os objetos, imagens e pessoas no espaço [...]. Os olhos abertos causa uma sensação de exposição. Vendo uma área aberta, sei que veem meus olhos. O efeito assistindo é de certa sujeira no movimento. Os olhos chamam muita atenção. (LAMPERT, 2019).

Em contrapartida, quando indiquei para terem atenção na triangulação e para olharem com o nariz, a qualidade de animação da máscara com olhos grandes foi bem próxima a de olhos pequenos.

Outro aspecto é a experiência com a máscara, algo já notado no segundo dia de prática. O que antes parecia ser um problema, neste segundo dia, é resolvido ou aprimorado na repetição.

Sinto que esta máscara (olhos pequenos) me permite concentrar nas ações e não perder tempo com o olhar (no sentido do olhar perdido, desconcentrado). É uma máscara que me obriga a comunicar com o corpo todo. Me senti um pouco mais confortável com esta máscara (olhos grandes) e acredito que isso se deva a dois fatos: a) por estar num terreno gramado, ela me passava mais segurança ao andar. b) por obrigar-me a concentrar e limpar os exageros nos movimentos, desde que você não confie no seu olhar (expressão trará mais chances de focar nas devidas ações neutras). (CARNEIRO, 2019).

Hoje me senti menos afetado pelos olhos grandes. A indicação e olhar com o nariz ajudou. (LAMPERT, 2019).

Neste segundo dia, alguns outros pontos são percebidos mais profundamente:

No primeiro exercício que fiz, senti como a máscara de olho grande traz mais expressividade para o olhar, às vezes sinto que não estou usando máscara por conta do tamanho dos olhos. Enxergo tudo e todos me veem, parece que os movimentos se tornam mais internos, ao contrário da máscara de olho pequeno, que sinto que os movimentos acabam maiores e mais externos. Para que o movimento dos olhos dentro da máscara não sujasse o corpo, tentei o máximo possível manter o olhar preciso junto com o nariz da máscara. [...] Talvez os olhos são sempre muito expressivos, mas quando usamos a máscara de olho pequeno, a falta de visão nos faz jogar tudo para o corpo, como uma forma de mostrar para quem está assistindo o que queremos fazer ou dizer. (GEDOZ, 2019).

Os aspectos que surgem destes relatos, como a exposição, triangulação e expressividade, auxiliam-me na escolha de qual máscara utilizar para a formação que precisarei conduzir em Ribeirão Preto, com o novo grupo de pessoas³³.

Seleciono duas, ambas sem a boca: uma com a abertura reduzida dos olhos e outra com a abertura maior. Penso em utilizar a Máscara Neutra com a abertura menor, para o primeiro contato, a fim de fundamentar melhor os princípios deste tipo de máscara pedagógica e, posteriormente, trabalhar com a de grande abertura, para trazer a expressividade também para o olhar - no caso de construirmos máscaras com essa mesma característica nos olhos.

A próxima etapa, ainda no processo de formação-preparação para as Máscaras Expressivas, é o trabalho com as Máscaras Larvárias. Elas foram criadas por Lecoq, por volta de 1960, quando viu grandes máscaras no carnaval suíço da Basileia. A sua função era pedagógica. As Máscaras Larvárias não são definidas como humanas ou animais, são brancas,

³³Neste momento acreditava que formaria um grupo na cidade de Ribeirão Preto e eu precisaria realizar oficinas, então seria importante que as pessoas passassem por esta máscara.

grandes e com rostos inacabados, nas quais o nariz tem grande importância, pois é ele quem dirige toda a face (LECOQ, 1997). As Máscaras Larvárias ainda permeiam o trabalho da pré-expressividade e o da expressividade, que é um terreno desconhecido para agir com a máscara, no qual os discursos destas provêm dos impulsos físicos (LINARES, 2011).

Lecoq apresenta dois caminhos pedagógicos para as Máscaras Larvárias: a) personagens mais caricatas, como alguns desenhos humorísticos. Elas possuem figurinos como na vida comum e exploram situações realistas (LECOQ, 1997); b) Características mais animais ou em dimensões fantásticas, como seres vindos de fora e que são provocados a agir.

Além desses caminhos, incorporo na minha pesquisa de criação um “método” que reelaborei quando era integrante do grupo Abaporu³⁴. O “método” é pautado na pedagogia de Lecoq e nos jogos de John Mowat³⁵ e aplicados à Máscara Larvária. Essa forma de se jogar, descrevo em meu Trabalho de Conclusão de Curso:

[...] a partir da forma sugerida pela máscara larvária, era construída uma postura a partir da coluna, em seguida um gestual com as mãos e, posteriormente, um posicionamento dos pés e um caminhar (essa construção poderia concordar totalmente com a máscara ou ser o oposto dela). Na medida em que as composições corporais eram testadas, vários “seres” eram criados na composição máscara-corpo. (VIOLA, 2016, p. 33).

Na criação a partir da forma, como apresento, também faço um paralelo com as qualidades do movimento, que aqui também penso como possibilidades para a utilização das máscaras, porém ampliadas para as Máscaras Expressivas e trabalhadas em conjunto com a Iluminação Cênica:

O trabalho com a máscara larvária pode nos levar para caminhos muito criativos pelo potencial de criações corpóreas. A construção da personagem se dá também pela composição do corpo, sendo a máscara larvária um fio condutor sugestivo para a criação. Contudo, este corpo também se movimenta e é onde podemos decupar os diferentes fatores que estão envolvidos, como a velocidade do caminhar e da movimentação geral (lento, rápido, regular), amplitude (grande, médio, pequeno), distribuição no espaço (planos alto, médio e baixo; relação com o foco), tempo (acelerado ou desacelerado). Estes ainda podem ser combinados de diferentes formas nos segmentos do corpo, ajudando a compor as características da personagem. (VIOLA, 2016, p. 38).

³⁴ O Abaporu: Nós, Daniele Viola, Agnaldo Stein, Antonio Maggioni e Blenda Trindade, fundamos o grupo em 2014 na cidade de Florianópolis/SC, para pesquisar especificamente as Máscaras Neutras e Larvárias a partir da pedagogia de Lecoq. Atualmente, não faço parte do grupo e ele possui outra configuração e interesses.

³⁵ Pedagogo teatral e Diretor do grupo Chapitô, Inglaterra. Participei de duas oficinas ministradas por ele no ano de 2013 na Fundação Cultural Franklin Cascaes (FCC) e na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Lugares onde tive contato com os jogos.

Quando estas máscaras são vestidas, as atrizes são colocadas em situações impulsivas devido ao bloqueio da visão por trás das máscaras, tendo em vista que estas máscaras têm aberturas mínimas para os olhos. Ao fechar os olhos, a atriz para de pensar, começa a explorar o espaço intuitivamente e desenvolve uma percepção maior (LINARES, 2011). Por este motivo, o uso das Máscaras Larvárias permite desenvolver a sensibilidade, o guiar-se pelos impulsos internos, moldar a forma e entrar nela.

O trabalho com a Máscara Larvária neste projeto configura-se com uma etapa significativa, visto que são máscaras com grandes volumes, formas variadas, são propícias para o estudo da luz e sombra e da criação com o corpo. Por estes motivos, elas também são incluídas aqui, além de fornecer subsídios de uso para a Máscara Expressiva.

Este processo é o primeiro planejamento para a viagem e que, ao chegar em terras paulistas, não são utilizadas, pois não há a formação de um grupo como eu havia previsto. Ainda sim, é um importante material de estudo.

No final deste trabalho, no Apêndice 1, há um relato de minhas experimentações em relação à confecção e todas as etapas e equipamentos relacionados ao processo

1.8 LUZ, MÁSCARA E AÇÃO

O corpo ávido para criar está disposto a viver a experiência, paramenta-se de técnica e segue intuitivamente no ato criador, dá forma ao pensamento. Ele deixa-se guiar pelos sentidos, vê, toca e sente profundamente a imagem. Esta é a base primeira, referência contida no ser criativo, então vem a técnica como próxima referência. Cada linguagem e forma de se fazer constrói uma estética que interage no mundo pela visualidade.

No teatro de máscaras, podemos pensar a relação com a iluminação³⁶ de algumas formas, como, por exemplo, sobre o posicionamento da fonte de luz, que pode mudar a expressão da máscara e o que esta pode revelar da Iluminação Cênica. Contudo, o que se discute com mais frequência na literatura é a mudança da expressão da máscara pelo movimento-postura corporal de atrizes quando a utilizam, isto ocorre pela vasta produção acadêmica teorizando sobre a preparação das atrizes.

Esse aspecto é mais forte por conta do papel que a pedagogia da atuação assumiu no século XX, sendo que um dos nomes representativos que se tem na área é Jacques Lecoq, que

³⁶ No Apêndice 2 compartilho um breve estudo que se relaciona com a iluminação, onde direciono meu olhar para a ideia da lâmpada e o seu desenvolvimento.

utiliza a via da pedagogia teatral, mas que de certa maneira tem também um olhar para a estética dentro do ensino. Ele conduz pela imagem, deixa-se “levar pela forma, tal como proposta pela estrutura da máscara. Esta se torna, então, como um veículo, arrastando todo o corpo no espaço, em movimentos específicos, que dão vida ao personagem” (LECOQ, 2010, p 94).

O treinamento/preparação para e com a máscara é importante, pois é ele que estabelecerá a base da performance em cena. Como Lecoq traz, a movimentação é o que vai animar a máscara, apesar do corpo estar em função da forma deste objeto, a máscara precisa ser boa e necessita de um corpo em movimento.

Há, portanto, a relação corpo-máscara, mas não se fala em relação da luz incidente na máscara, na composição do jogo em conjunto com a iluminação, ou possíveis interações tendo a luz também como atuante dentro da linguagem da Máscara Expressiva e como uma possibilidade de jogo voltada para a atuação. Porém, a Iluminação Cênica tem grande potencial atuante: “A iluminação, como a poesia, manipula os signos dessa representação, criando metáforas, deixando lacunas, transfigurando imagens que suscitam a participação do cérebro ou da ‘alma’ humana.” (SIMÕES, 2015, p. 121). Ou seja, a iluminação desempenha um papel importante no teatro de uma forma geral e permite também que se torne bem específica para outras linguagens, como a máscara.

Caminho em direção às máscara e a iluminação a fim de abrir algumas lacunas e cobrir outras. Desejo criar nuances, modificar a forma de diferentes maneiras, comunicando. A poesia aqui é visual, a comunicação se dá pela forma e esta carrega o conteúdo, é linguagem visual.

A experimentação acontece, portanto, de forma ativa e não possuindo a iluminação como último elemento a ser pensado. Assim, esse elemento deixa de ser algo apenas para que se permita ver (é para isso também, mas não somente), que é um pensamento que já existia no século XVI:

[...] dramaturgo, teórico e diretor teatral Leone de'Sommi – que no século XVI já concebia a iluminação cênica como linguagem integrante da progressão dramática do espetáculo. Ele divide as fontes de luz em camadas, usadas para diferentes funções, simultâneas, no espetáculo: visibilidade, desenho (perspectiva), efeitos e atmosferas, não só tem consciência da importância da luz no desenvolvimento da tensão dramática, como expõe em seu livro *Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche* a ênfase do efeito emocional no movimento da luz; esclarecendo que é a diferença e a relação entre o que vem antes e o que vem depois que constitui o efeito sobre a plateia. (SIMÕES, 2015, p. 123).

Com este excerto continuo a me perguntar como jogar com todos os elementos juntos que estou me propondo, pois, até agora, meus pressupostos são teóricos.

Por se tratar da forma e da animação da luz, penso que é possível construir vários caminhos para a experimentação, buscando a materialidade em movimento com foco na relação de igualdade dos elementos visuais utilizados. Tendo em vista que todos os elementos têm potencial de provocarem afetos, ações, e também serem receptores de afetos, reações.

Desta maneira, acredito que a estética é potencializada e que as visualidades seguem um caminho mais orgânico, de tal forma que deixarei de operar os elementos de cena e farei parte deles, e irei compor com eles. É o que espero encontrar na prática.

Para isto, vejo a pesquisa da Iluminação Cênica em dois segmentos: a) o material e a sua técnica e b) a percepção, intuição e criação. Ambos atuam no âmbito do saber e do sentido, pois conhecer estruturalmente o equipamento reflete no modo de perceber, que por sua vez leva à ação.

O material da iluminação se circunscreve no âmbito do palpável, ela é material duas vezes. Primeiro porque vemos a luz concretamente, apesar de não conseguirmos tocar, percebemos a temperatura e a intensidade, além de mediar a visualidade de outras coisas que estão em seu caminho. Segundo, por estar ligada a uma fonte de luz³⁷, às estruturas que lhes fornecem determinadas características. Em relação à técnica, conhecê-la facilita a jornada criativa diante das dificuldades que aparecem.

No que diz respeito à percepção, intuição e criação, é possível pensar já na relação direta da luz e da máscara, pois estes elementos vão para além dos equipamentos em si, como a relação da cor-luz e cor pigmento, a luz e o movimento (que não deixa de ser técnica também). Do ponto de vista da atuação, perceber a iluminação (em alguns casos, apenas a luz) é conseguir entender o movimento dela, quando ela entra, sai e como a composição dela pode propor algo de um modo que permita criar a partir dela. Ou perceber o que ela está significando e eu, com a atuação, conseguir transformá-la. Isso é possível através da vivência, da experiência e da intuição.

³⁷ Considerando que estamos falando especificamente da luz para teatro que se utilizam de refletores, lanternas ou objetos como velas.

PARTE II - A FLOR NASCE APESAR DE...

Neste momento acontece uma transição: da capital catarinense para o interior paulista. E tudo o que foi planejado sofre alteração. As práticas iniciam alguns meses depois da mudança, pois leva um tempo para eu me adaptar. Não há mais um grupo para trabalhar nesta pesquisa, não há estrutura, não há tempo, mas busco outros caminhos.

2.1 NEM TUDO SÃO FLORES (OU A ROTINA DA PRECARIEDADE)

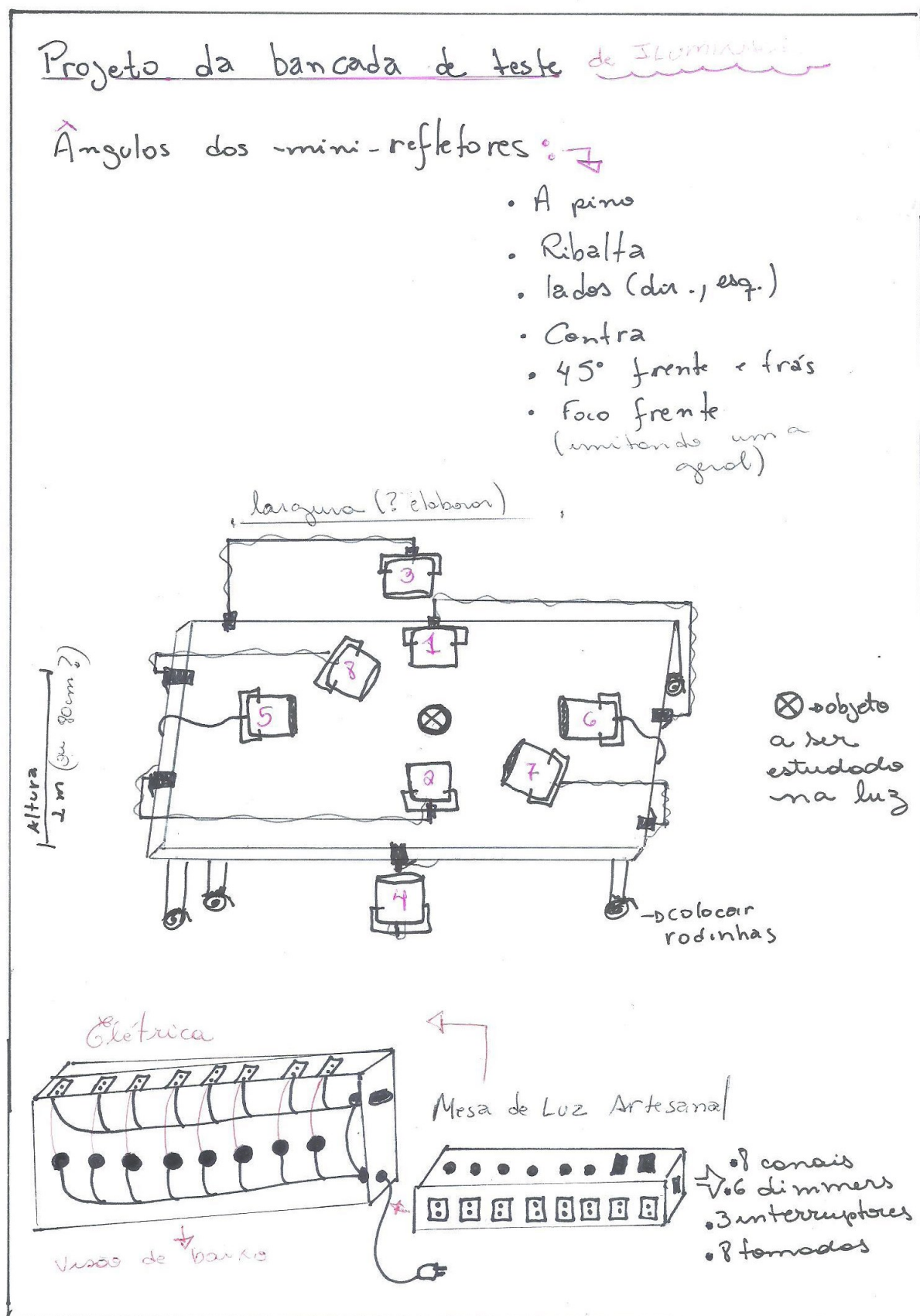
Diante do mundo das flores estamos em estado de imaginação dispersada. Não sabemos muito, não sabemos mais acolhê-las na intimidade de seu ser, como o testemunho de um mundo de beleza, do mundo que multiplica os seres belos. Cada flor, no entanto, tem sua própria luz. Cada flor é uma aurora. Um sonhador de céu deve encontrar em cada flor a cor de um céu. (BACHELARD, 1989, p. 87).

Agora estou trilhando uma nova perspectiva da experimentação. Aqui, as primeiras questões são: como fazer a prática sem as estruturas de iluminação e espaço adequados? Como seguir com a pesquisa de forma solo? Questões essas que não se desvinculam da proposição inicial, que é a executabilidade de uma criação cênica não hierárquica, tendo como modelo a Máscara Teatral e a Iluminação Cênica. Se de fato é possível, o que acontece quando há tantas mudanças e fatores limitantes e, conseqüentemente, novas perspectivas? As atuais questões precisam ser inseridas por causa do contexto, pois, inicialmente eu tinha a possibilidade de conseguir um espaço e trabalhar com um coletivo e com equipamentos, agora não mais.

Diante das limitações, a resposta é experimentar em pequena escala. Trabalho com uma mesa de luz artesanal³⁸, “refletores” de lata e máscaras em tamanho pequeno, todas criadas por mim. Nomeio esta etapa como **A Rotina da Precariedade**. Ainda que seja pautada em desvios não planejados do caminho, a precariedade traz possibilidades... Crio, apesar de... Não escolho uma situação precária, ela simplesmente se apresenta e a pesquisa precisa continuar, além disso, essa situação pode ser muito mais comum fora da Universidade do que imaginam. Encaro essas dificuldades como afetos, ações que recebi e as quais preciso reagir, afetos enquanto propulsores de ação e reação. Portanto, o primeiro passo que dou é prototipar a iluminação de mesa. Desenho o que acredito ser o ideal (Imagem 2), com os componentes, parte elétrica e sugestões de ângulos para serem testados.

³⁸ Executei a parte elétrica com orientação técnica de Gabriel Guedert (Servidor técnico de iluminação do curso de Artes Cênicas da UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina), mas quem montou a caixa em que ela está foi Guilherme Rotulo (cenotécnico do curso de Artes Cênicas da UFSC).

Imagem 2- Protótipo da estrutura de Iluminação em bancada



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Guardo a ideia do protótipo e sigo para a execução das máscaras em pequena escala, primeiramente planejo as seguintes etapas:

1. Modelagem em argila já com a luz: um foco de mão para trabalhar a percepção e criação das formas e volumes;
2. Retirada do molde negativo, papietagem, engessamento e pintura em branco;
3. Pintura com o foco de mão e filtros de luz, a fim de trabalhar melhor o sombreado e criar a estética destas máscaras;
4. Experimentação com as pequenas máscaras (são Máscaras Inteira, Expressiva e Larvária): movimentação, relação com a luz (fixa e móvel), estudo da luz, estudo da máscara fixa ou móvel;
5. Volta ao ateliê para mexer na estética das máscaras, finalizar a pintura, sempre com a presença da iluminação e seu movimento;
6. Criação da cena a partir dos experimentos.

Modelo as três máscaras em escala reduzida (Larvária, Expressiva e Meia-Máscara), porque não posso fazer uma de cada vez, testar, pintar voltar para a modelagem e depois partir para a próxima por questão de espaço, material e quantidade de pessoas no processo (no caso, somente eu).

Etapas 1 e 2 ocorrem bem. De fato, funciona muito bem fazer a modelagem e ter o foco de luz a mão, pois com ele é possível estudar a forma, o volume e perceber os sombreados, ajustar a forma de acordo com o resultado que desejo ter em relação à iluminação. Já é possível perceber a potencialidade das matérias animadas nesta fase ainda embrionária.

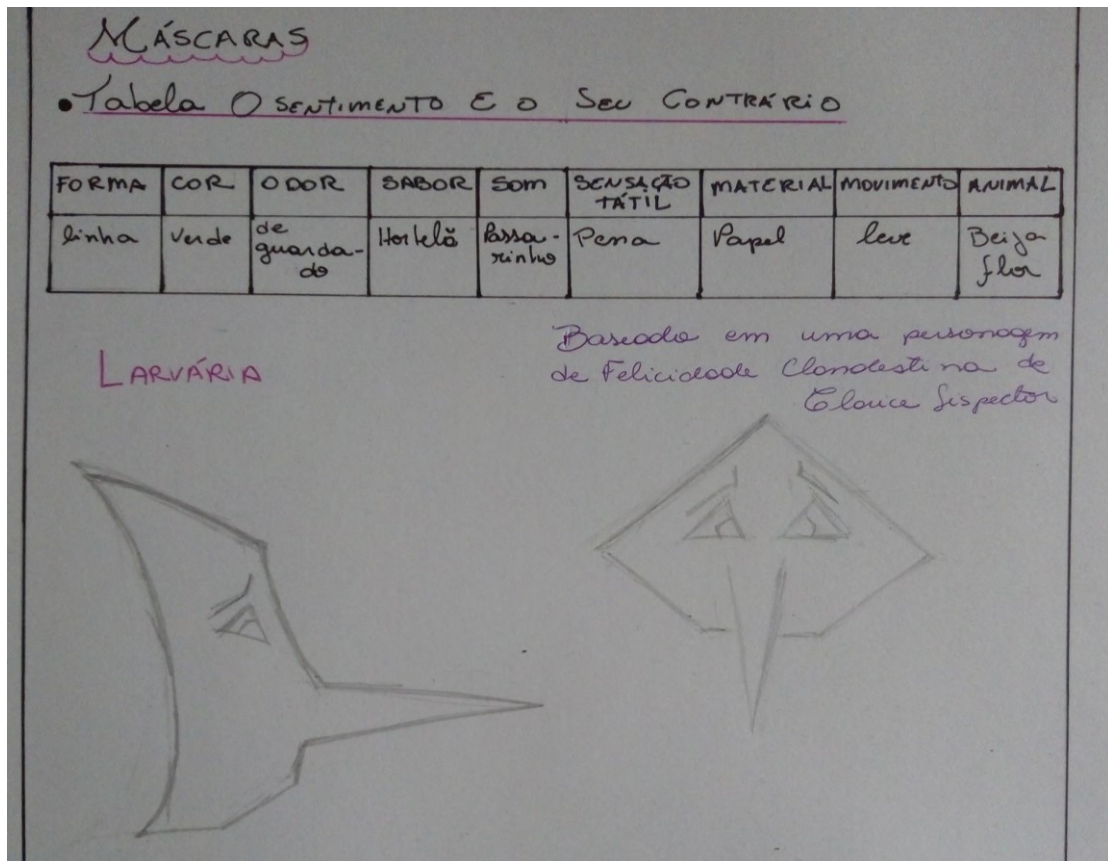
Começo a confeccionar as máscaras pequenas para teste em bancada. Porém elas ficam grandes para bancada e pequenas para uso no rosto. Não as refaço, termino o processo de confecção e tento testar mesmo assim.

As máscaras criadas são:

- a) Larvária: ela é criada com o auxílio da tabela elaborada pela escola de Donato Sartori, a qual faço uma síntese (Imagem 3). Baseio-me em uma personagem de **Felicidade Clandestina**, de Clarice Lispector³⁹.

³⁹ Clarice Lispector foi uma importante escritora no Brasil

Imagem 3- Concepção da Máscara Larvária - adaptação da tabela “O Sentimento e seu Contrário”⁴⁰



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

A tabela em questão é composta por dezessete itens, dos quais eu escolho sete para esta pesquisa (apresentados na Imagem 3). Essa tabela funciona da seguinte maneira: Há esses classificadores (Forma, Cor, Odor, etc) e abaixo é preenchido o valor respectivo ao classificador e que corresponde à personagem a ser confeccionada. Com essa informação, passa-se para a construção. É uma transposição subjetiva, visto que há a transformação de uma característica que, em algumas vezes, não é visual para uma que é, por exemplo: uma personagem tem como o valor ‘menta’ para o classificador ‘odor’, é uma característica olfativa que vai se transformar (ou ajudar a compor) em imagem. A tabela também tem o propósito de dar substância para a máscara, para que ela não seja vazia, é um mecanismo de trazer uma vivência do personagem para o visual da máscara.

⁴⁰ Tabela original foi elaborado pelo *Centro Maschere e Strutture Gestuali*. Tenho acesso à este material através do curso que participei no Centro de Pesquisa da Máscara (CPM).

Foto 10 - Modelagem da Máscara Larvária



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

- b) Meia-Máscara: Baseio-me em uma *Bondres* de Ida Bagus Anom⁴¹. Ele é um mascareiro e dançarino/ator balinês. Ida Bagus produz máscaras para diversos países, e foi através de uma oficina com Pedro Ilgenfritz⁴² no 24º Isnard Azevedo, que conheci o trabalho desse artista balinês. Dentre as máscaras que Ilgenfritz trouxe e que utilizei, escolhi uma das Meias-máscaras como referência. A máscara escolhida é a de uma velha, dela tento extrair alguns elementos, como as linhas e estrutura do rosto. A partir da referência, crio a máscara.

⁴¹ Ida Bagus Anom é um mascareiro, bonequeiro e dançarino, que vem de uma família de escultores na vila de Mas, em Bali. Fonte: <https://www.balimaskmaking.com/about>.

⁴² Pedro Ilgenfritz é brasileiro, radicado na Nova Zelândia, onde é professor de teatro. Ele também é ator, diretor e pesquisador em teatro nas áreas de Máscara Teatral, clown, dramaturgia, jogo da atriz e presença cênica.

Foto 11 - Máscara Balinesa de Ida Bagus Anom



Fonte: Arquivo pessoal⁴³ (2019).

Foto 12 - Modelagem da Meia-Máscara



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

⁴³ Em oficina realizada com Pedro Ilgenfritz no 24º Festival Isnard Azevedo (2019)

- c) Inteira Expressiva: Não desenho um croqui. Seleciono alguns itens da tabela “O Sentimento e seu Contrário”, elaboro na minha cabeça a aparência da personagem e vou criando. A personagem que me baseio é a Madre Superiora da peça **O rato no muro**, de Hilda Hilst⁴⁴.

Foto 13 - Modelagem da Máscara Expressiva



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Crio de maneiras diferentes as personagens. Apesar disto, nas Máscaras Larvária e Expressiva Inteira, eu me utilizo de um foco de mão para fazer um estudo de forma e volume.

Ainda, no decorrer da pesquisa, não deixo de me questionar sobre o trabalho em grupo. Estou executando tudo sozinha e isso me é estranho, porque não há outra pessoa para contrapor, acrescentar ou questionar a imagem criada, outros olhares ajudam na criação de uma personagem que vai para além do desejo do meu próprio ego. Sigo me perguntando se com o grupo funcionaria, pois acredito que o fato de eu ser iluminadora e ter experiência dos recursos técnicos fazem muita diferença, esses saberes me auxiliam a pensar em como executar e criar possibilidades para a experimentação. Eu também sou atriz e mascareira. Isto significa que passarei mais rápido por algumas etapas, por já intuir o resultado, ou seja, eu consigo visualizar alguns resultados sem necessariamente executar, por isto a pesquisa segue. Já em um grupo no qual as artistas não conhecem alguns dos recursos técnicos, não têm experiência e vivência com

⁴⁴ Hilda Hilst foi uma importante escritora brasileira.

cada elemento, como seria a pesquisa? Eu partilharia algumas noções e conhecimentos que tenho, mas imagino que seria um processo bem diferente.

Apesar das dúvidas, eu continuo mantendo a ideia de desierarquização e o trabalho em autogestão: em relação à pintura, inicio pela Larvária com o foco de mão e alguns retalhos de gelatina⁴⁵. Já feito os cortes, massa corrida, lixa e algumas camadas de tinta branca, começo aplicar cores. Penso em fazer como Marcello Andrade, da Cia Karagozkw, que pinta as silhuetas junto com a luz que vai ser utilizada no espetáculo. Penso e faço, mas não funciona, pelos seguintes motivos: a) não consigo enxergar direito; b) eu não tenho uma cena definida e não tenho propostas de iluminação ainda; c) testar aleatoriamente, ficar trocando de filtros não ajuda, pois cada luz e cada ângulo levam a pinturas diferentes. Ainda sim, vou até o final da forma que parece ser mais adequada e depois faço pequenos testes com a iluminação. Quando acendo a luz, a máscara está estranha. Refaço a pintura, agora com a luz do ambiente, deixo ela levemente colorada (em um tom único).

Mesmo conhecendo sobre iluminação eu quis testar essa técnica, mas neste caso é melhor se utilizar dos conhecimentos teóricos para prever a relação entre cor luz (referente a luz do equipamento) e cor pigmento (referente à cor do objeto), ou talvez, depois de ter uma concepção de cena, ir alterando a cor das máscaras com base na iluminação ou direção de arte pensada. Não possuo uma cena com a iluminação determinada ou com uma concepção já fechada, ainda não há uma história ou o que desejo contar.

Parto para a pintura das outras máscaras. Para a Expressiva tento usar um processo de envelhecimento com o betume. Tenho um resultado mais manchado e que fica interessante para o que a personagem propõem (personagem base: a Madre Superiora). Além disso, ela fica bem mais escura e que é um bom contraponto à Máscara Larvária, visto que vai exigir um trabalho diferente com a luz. E para a Meia-Máscara, executo uma pintura com tinta acrílica (Foto 14).

⁴⁵ Gelatina ou filtro de luz "é um tipo de acessório de iluminação feito em material termorresistente, flexível e com diferentes graus de translucidez, usado em todas as áreas cênicas (cinema, teatro e vídeo). Sua função é colorir ou transformar os feixes luminosos, normalmente colocados à frente das fontes de luz (refletores)." (LUCIANI, 2014, p. 208).

Foto 14 - Máscaras em escala reduzida



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Os primeiros testes acontecem ainda sem a estrutura de luz montada por completa, mas já contribuem para a pesquisa. Essas experimentações acontecem em vários dias, em todas eu realizo o registro das percepções que tive:

- A Larvária não funciona como eu esperava. Preciso de mais calma, repetir e repetir. Neste primeiro momento a máscara ainda está com várias cores (de quando pinte utilizando diferentes filtros). Percebo que os côncavos da máscara são suficientes e que muitas cores ou sombreados não são necessários, neste caso. Como não é uma personagem definida, porém a ser definida em jogo, é melhor mesmo uma pintura mais Neutra.
- A máscara da Freira (Expressiva): Eu testo com as lâmpadas disponíveis neste momento, porém sentada no chão. A máscara da Freira é assimétrica e ela tem uma variação da expressão muito grande conforme muda a luz. Essa máscara,

especificamente, teve desde o início o teste com a luz, então já na modelagem eu testo o ângulo da iluminação. Depois de papietada e pintada, com estrutura para segurar a máscara e com o tecido que a compõe não é diferente, há uma variação muito grande de acordo com o ângulo de incidência da luz. Trabalho a variação do movimento da luz e/ou o movimento da mini-máscara. Esse experimento me faz pensar, que se é uma montagem com a personagem já concebida, é possível criar as variações expressivas que quiser, conhecendo quais são os movimentos de luz possíveis. O que preciso verificar agora é o movimento do corpo com a máscara somados à iluminação. Por enquanto a máscara não está em meu rosto e, portanto, a minha relação com a iluminação é outra.

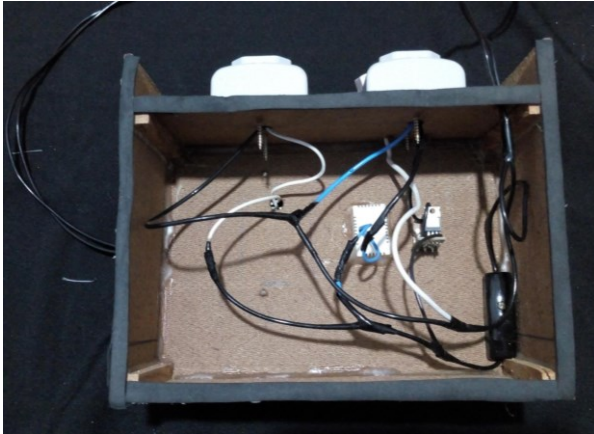
- A máscara da Velha (Meia-Máscara): Com esta mini-máscara não faço o estudo da luz desde o início. Eu tento inspirar-me na máscara de Ida Bagus Anom. Eu consigo sentir mudanças com a luz quando faço os testes, mas não sei dizer se estava ligada à forma ou à sensação da luz somada à música. Adiciono um tecido na máscara e experimento com um foco de mão em diferentes ângulos. Alguns momentos me emocionei ao vero resultado das ações no vídeo. Senti que havia um potencial emotivo nessa interação. Alguns pontos e linhas da Meia-Máscara ficam ressaltadas, principalmente em alguns ângulos. A intensidade da luz atua junto com a velocidade da animação: é a intenção. A luz não age sozinha, ela faz parte de um todo. Essa mini-máscara é uma meia-máscara, com grande abertura nos olhos, então há muita falta, vazio dos olhos e boca, exceto quando há muita sombra e não se vê esses vazios. Essa é a avaliação que faço a partir da percepção do olhar da câmera. Eu, olhando para a máscara durante a execução, vejo majoritariamente a parte de trás, mas consigo ter noção da iluminação em relação à máscara.⁴⁶

Penso que preciso colocar isto tudo em cima de uma bancada, de uma mesa e ficar com uma roupa preta, para que a luz não rebata na cena que acontece logo a frente. Para prosseguir, preciso das estruturas de luz. Reviso minha elaboração de protótipo e, dentro das possibilidades que existem neste momento, resolvo reutilizar uma mesa de luz que fiz (com suporte

⁴⁶ Meu sobrinho (10 anos), que tem assistido, dá algumas percepções, nota mudanças, estados... Ele cria histórias, que não sei se vem da máscara ou é característica da idade, mas tem momentos que ele diz algo como “ela estava buscando algo, estava triste... ela estava procurando...” ou ele diz apenas “achei legal”, “bem bonito”. Mais uma vez, a máscara não estava sozinha, não era somente forma, pois já tinha cor, tecido, textura, uma música, um espaço, uma luz... Ainda sim, ele tendia a olhar pro meu rosto, mesmo sem expressão nenhuma, focada, ele ficava me observando, por causa da minha atenção, queria que eu fizesse alguma expressão, que eu estava “com cara de nada.”

confeccionado por Guilherme Rotulo), onde insiro apenas mais um canal. Então, de oito canais, reduzo para três.

Foto 15 - Mesa de luz artesanal (visão interna)



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Foto 16 - Mesa de luz artesanal (visão externa)



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Passo então para os pequenos “refletores” artesanais, que ficam desta forma:

Foto 17 - Pequenos “refletores” artesanais



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Tendo apenas três equipamentos de luz, escolho três ângulos que podem contribuir para o momento de passar para a escala real: luz a pino⁴⁷, luz lateral⁴⁸ e ribalta⁴⁹. Também testo com três lâmpadas de watts diferentes: 100w, 70w e 40w, que durante os experimentos eu alterno a posição, considerando a combinação das três. Essas mudanças são feitas de acordo com a resposta de cada máscara e movimentação, por esta razão nem todos os ângulos são testados com todas as lâmpadas:

Tabela 1 - Ângulos e testes de Iluminação

Ângulo	1º teste	2º teste	3º teste
Luz a pino	100 w	40 w	40 w
Lateral	70 w	70 w	100 w
Ribalta	40 w	100 w	70 w

Fonte: Elaborada pela autora (2020).

A cada experimentação, eu realizo a gravação para posterior análise. Com a estrutura montada, experimento algumas possibilidades e consigo retirar algumas informações:

LARVÁRIA:

- Luz a pino (100w): desenha os volumes horizontais;
- Lateral (70w): proporciona contornos evidentes, desenha os volumes laterais;
- Ribalta (40w) A sombra formada é desenhada pelo nariz.

Na lateral e a pino, as sombras desenharam a máscara conforme a máscara se movimenta, já a luz de ribalta, esconde as formas da mini-mascara (dependendo do movimento). Percebo que preciso orientar as luzes pelos experimentos, então penso em um plano de operação⁵⁰ (a seguir), a fim de orientar melhor a condução dos exercícios:

⁴⁷ Luz a pino é um "tipo de efeito de luz em que o fecho luminoso descreve o ângulo de 90° com o piso." (LUCIANI, 2014, p. 210).

⁴⁸ Luz lateral é um "Tipo de luz cuja posição e ângulo atinge o objeto iluminado lateralmente, num ângulo de incidência de 180° com o solo, conferindo-lhe forma e tridimensionalidade." (LUCIANI, 2014, p. 211).

⁴⁹ São luzes posicionadas no chão, no proscênio que desenha a luz de baixo para cima.

⁵⁰ Um plano de operação corresponde a um roteiro, que auxilia a operadora de luz no momento do espetáculo. Nele consta informações sobre as entradas e saídas da luz, à intensidade, à movimentação de luz de determinado refletor

- 1 - Entra luz de chão;
- 2 - Entra lateral e sai chão;
- 3 - Entra a pino e sai lateral;
- 4 - Entra chão, entra lateral (todas acesas);
- 5 - Sai lateral, sai lateral, fica chão;
- 6 - Sai lentamente chão.

Sigo-a por um tempo, porém, conforme vou descobrindo imagens, as sequências se transformam, pois estes movimentos também contam histórias diferentes.

MEIA-MÁSCARA (com as mesmas lâmpadas nos mesmos ângulos da anterior):

- A entrada dela na luz causa um destaque, pois o rosto é revelado aos poucos com a entrada da máscara (é ela que entra na luz e não ao contrário, neste caso). A ambiência também constrói algo, que ainda não sei definir;
- Ao mesmo tempo em que já vou pensando na luz incidindo sobre a máscara, vejo ela em relação com o espaço, mesmo que ele esteja vazio. A intensidade mais temperatura de cor⁵¹ criam um algo a mais.

EXPRESSIVA INTEIRA

- Percebo que a seguinte ordem: lateral, chão ou ribalta e a pino, são uma sequência que dialoga com as movimentações e ritmos criados, contudo a luz lateral e a pino precisam de mais intensidade, pois a máscara é muito mais escura, isso faz com que eu troque as lâmpadas de lugar.
- Uma percepção importante é que ela é a que mais se transforma com a iluminação, porém a que mais precisa de trabalho de movimentação.

Após as experimentações, tenho algumas sensações e ideias e reflito sobre elas:

- ✓ A percepção da luz por mim, que animo a máscara em miniatura, é diferente quando eu visto a máscara. Pois, na primeira situação, quem está na luz é a pequena máscara controlada através da minha mão, eu vejo a luz em cena. Quando visto a máscara meus

⁵¹ A temperatura de cor "corresponde à aparência de cor da luz emitida por uma fonte luminosa (lâmpada), cuja sensação visual está relacionada à temperatura absoluta da luz emitida. [...] sua grandeza pode ser comparada ao conjunto de sensações térmica e cromática da luz do dia, mais baixa e quente no nascer e pôr do sol e mais alta e fria ao meio dia." (LUCIANI, 2014, P 217).

olhos percebem a luz através da máscara, sinto a iluminação na cena de uma forma diferente;

- ✓ Sinto que muitos movimentos (das pequenas máscaras) atrapalham no estudo da luz, principalmente aqueles que são muito rápidos. Tenho dificuldade em encontrar o ritmo de animação;
- ✓ Existe um problema, de ordem técnica que tem alterado a recepção da imagem e que ainda não consigo resolver: um dos *dimmers*⁵² acende abruptamente a luz, o que não permite uma entrada suave. Então tenho que pensar alguma forma de resolver;
- ✓ Os refletores estão muito perto, e isso dificulta a afinação. É um limite da mesa-bancada que atualmente estou utilizando;
- ✓ Percebo também que a direção ou a afinação da luz está estranha, mas acredito que é devido à limitação da minha estrutura que não permite uma afinação mais precisa. Talvez, se conseguisse acoplar uma adaptação parecida com *barndoors*⁵³ eu poderia ter um ajuste mais preciso da iluminação.

Mesmo com todas as dificuldades, consigo visualizar que há transformação com a iluminação e movimentos e que há criação de um modo ativo com ambos os elementos. Agora, o que é preciso fazer são escolhas, definir sequências e tentar melhorar a iluminação, no que confere à afinação para a transposição das máscaras em escala real.

Começo alguns processos mentais, reflito sobre todos os recursos visuais que tenho disponíveis. No início, eu acredito que pintar a Larvária com sombreamentos ajuda na percepção dos volumes, porém, verifico que a luz por si só é capaz disto. Entendo o papel da etapa da criação e consciência do que é a máscara, a sua forma, etc. e isto impacta diretamente nesses volumes que ficam mais aparentes com a iluminação. Ao mesmo tempo, dependendo do ângulo da luz, como por exemplo, a pino, ele define alguns sombreamentos, mas a combinação com o movimento da máscara transformam muito mais. Então é importante a soma e subtração de vários elementos (ângulo da luz, mais ângulo da máscara, mais movimento de ambos, por exemplo) que compõe a animação da matéria. No caso da Larvária que estou utilizando, cada movimento altera uma determinada quantidade de luz e sombra. Isto não altera radicalmente a linha de expressão (como a tristeza), ela amplia ou diminui o sentimento. A menos que aconteça uma mudança de ângulo muito grande por parte da máscara.

⁵² *Dimmer* é um dispositivo em que podemos regular a intensidade luminosa.

⁵³ *Barndoor* é um "Tipo de acessório usado tanto à frente dos refletores fresnel quanto dos PC para recortar a luz, impedindo que ela atinja áreas não desejadas do palco ou do cenário." (LUCIANI, 2014, p 203).

Eu tenho essa mesma percepção com a Máscara Expressiva inteira, a Freira, principalmente quando apago e acendo a luz. Então faço mais vezes, combino ângulos de luz mais ângulos da máscara, como se fossem fotografias a cada *blackout* e novo ângulo de luz-máscara. Ver essas transformações acontecerem é mágico para mim.

Com a Meia-Máscara, a Velha, eu adiciono a luz da vela. No primeiro teste eu me atrapalho um pouco e não consigo acender. Percebo que eu preciso criar uma dramaturgia do movimento. Coordeno cada coisa a seu tempo, sequencio a movimentação e, na segunda tentativa, dá certo. A visualidade através da câmera não é boa⁵⁴ no início, quase não é perceptível o trabalho, ao vivo é muito mais visível. Até aqui, não consigo ter uma análise precisa porque ela ficou comprometida por conta do equipamento e programa utilizados.

A percepção que tenho é no sentido do sensível, é a minha sensação da relação com a imagem da máscara e a ambiência da vela. Sinto o movimento. Tenho, portanto, duas vias de percepção: a técnica e a sensível, esta segunda acontece em maior ou menor grau de acordo com cada máscara, e sofre influência da música, da entrada da iluminação, intensidade e movimentação. Aqui me vi espectadora de mim mesma.

Ainda há máscaras para a experimentação: as máscaras da Folia de Reis, o Palhaço. Construo duas em escala reduzida, com pequenas diferenças entre elas. Os volumes e formas dessas máscaras são muito simples, são praticamente planas.

Ao pesquisar, o Palhaço, com a luz e a música juntas, não é a expressão que muda. Algo acontece por causa da iluminação, mas também preciso dizer que há a influência da música: nos primeiros testes eu vario a sonoplastia, que altera a movimentação, logo, transforma a interpretação da imagem. Aqui a composição do todo é determinante, porém não posso dizer que a luz altera a expressão, mas que cria com o todo, podendo transformar a cena.

Estas são as percepções dos estudos na miniatura. No corpo, questiono-me sobre a complexidade que pode vir com a movimentação. Em relação às máscaras da Folias de Reis, elas não são executadas em escala real, não para esta pesquisa. Essa escolha decorre das condições que preciso seguir com a pesquisa, pois a movimentação dos Palhaços, ou Bastião, é intensa e complexa, envolve o corpo todo. Se eu trabalho sentada⁵⁵, por exemplo, eu acredito que perco toda a dimensão do que as máscaras são, além disto eu precisaria fazer outras

⁵⁴ Isso no início dos testes. Do decorrer da pesquisa descubro aplicativos de câmeras para celular e faço algumas alterações no balanço de branco que vão me ajudar a ter uma visibilidade melhor, mesmo em momentos com baixa luminosidade.

⁵⁵ Com as filmagens, eu preciso fechar um enquadramento para conseguir filmar e, posteriormente, assistir e ter um registro de análise. Também, por conta da operação de luz, que eu realizo sozinha, então toda a movimentação fica limitada.

pesquisas de campo para trabalhar outros elementos desta máscara, mas não havia verba para isso. Mesmo assim, percebo nessas miniaturas algo na textura e no movimento, que há um jogo do revelar na luz e esconder na sombra, mesmo com os poucos ângulos que venho experimentando. O estudo com estas máscaras da Folia de Reis vai de encontro com a minha necessidade de pensar elementos de uma cultura que está mais próxima de mim, então pensar e trabalhar com a máscara do Bastião é me aproximar de algo que pertence, de alguma maneira, à minha história.

Ao passar por esta jornada com as experimentações, sinto a necessidade da dramaturgia. Sinto que no trabalho com as máscara em tamanho real preciso definir bem o jogo, a história ou narrativa, para além do estudo da luz e movimento. Mas será que ela é realmente necessária? Que caminhos devo escolher a partir daqui?

2.2 A SEMENTE FEZ-SE FLOR, A FLOR FEZ-SE IMAGEM

Agora que tenho em mãos alguns resultados permeados com percepções, vou para a etapa da pesquisa em escala real, mas ainda em dúvida sobre como utilizar as informações. Então, crio dois caminhos:

- A. Proposição 1- Criar a partir da iluminação somada à máscara, baseadas nos experimentos da miniatura;
- B. Proposição 2- Usar uma dramaturgia e trabalhar o desenvolvimento da cena associada à iluminação (ter em vista que duas máscaras partiram de textos existentes).

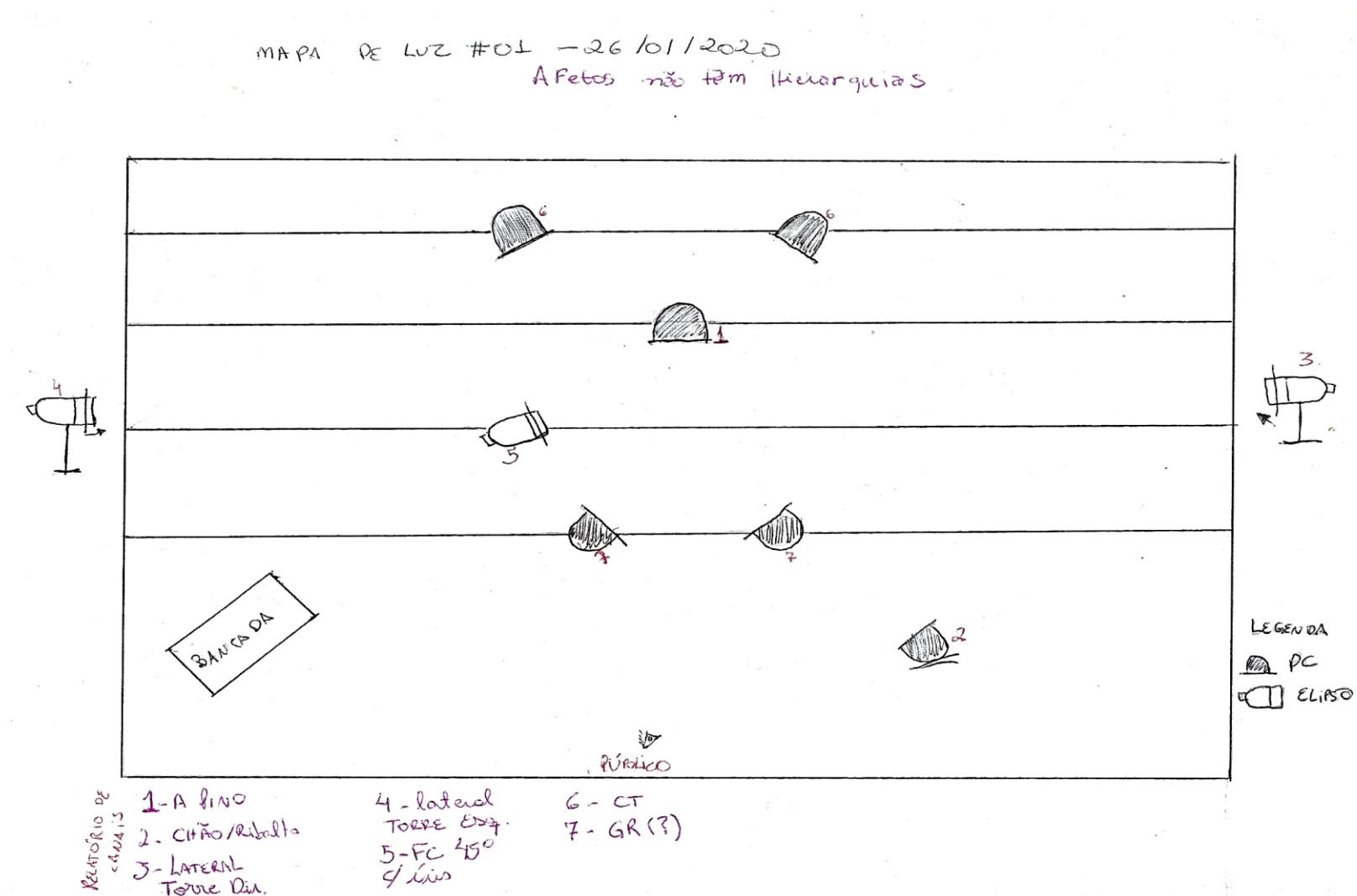
Com estas ideias planejo as formas de trabalho da seguinte maneira:

- Com a Máscara Larvária: jogo com duas atrizes⁵⁶. Experimentamos a luz, corpo, máscara e improvisos para criar a partir da primeira proposição;
- Com a Expressiva Inteira: a partir da dramaturgia **O Rato no Muro**, de Hilda Hilst, escolho uma cena e trabalho ela com a segunda proposição;
- Com a Meia-Máscara: trabalho com o conto da Clarice Lispector, **Viagem à Petrópolis**, e crio a partir das duas proposições, onde o contexto do conto é o mote.

Com estas elaborações, concebo um Mapa de Luz, considerando o que experimentei somado àquilo que sei sobre Iluminação Cênica (Imagem 4). A seguir, apresento esse protótipo:

⁵⁶ Atrizes a serem convidadas, para alternar entre atuação e operação de luz.

Imagem 4 - Primeiro Mapa de Luz - protótipo para a pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Nas experimentações em escala reduzida, não utilizei contraluz⁵⁷ e nem luz geral⁵⁸ devido à estrutura e forma de animação. Contudo, por experiência no trabalho com iluminação, sei que o contraluz é um ângulo que proporciona mais volume aos corpos, além de definir bem os desenhos de cena. Por esta razão, os incluo. Além disso, acrescento mais refletores, para ter mobilidade no espaço cênico.

Esta relação de iluminação, dramaturgia, máscaras em cena ainda não está definida, mas independente destes fatores, consigo um espaço para começar a experimentar, que é a Casa das Artes⁵⁹, localizada na cidade de Ribeirão Preto/SP. Convido dois artistas para trabalharem comigo e observarem essas experimentações. Como desejo otimizar o tempo, não altero muito da iluminação que está montada no espaço, mas garanto a afinação de alguns refletores: um a pino, um lateral e uma ribalta, também experimento com uma geral que já estava afinada. Neste primeiro dia, trabalho apenas com a Máscara Expressiva Inteira e a Meia-Máscara.

Como diretiva de trabalho, indico para os meninos que estavam me ajudando, Rafael Touse e Arthur Diniz, que quem estivesse na mesa de luz está em jogo comigo, que como não tenho uma dramaturgia fixa, então criaríamos juntas, naquele momento.

Muitas coisas acontecem... Em relação a luz, eles percebem essa mudança de composição, criam histórias quando assistem, mas quando operam têm a perspectiva do jogo. Algo que aconteceu: um deles dá uma indicação de movimento e estado do corpo, e eu altero; e os ângulos dos equipamentos são alterados também; há mudança da expressão e da cena, que já não é a mesma (crio conforme a proposição de movimento da luz). Surge a questão: a personagem mudou por causa da iluminação ou por causa do movimento? Reorganizamos os equipamentos de iluminação e repetimos. A nossa conclusão é que são os dois fatores combinados: iluminação mais movimento e estado corporal. Até aqui estamos trabalhando com a máscara Expressiva Inteira.

Passo para a Meia-Máscara e coloco alguns elementos que nascem da miniatura, a vela é um deles. Há outro processo de percepção, pois os meus olhos ficam muito destacados, por causa da forma da máscara. E a parte móvel, boca e queixo, transforma a máscara conforme a luminosidade permite. A luz esconde e revela partes da máscara, de acordo com os ângulos, por

⁵⁷ Ou luz de contra, o contraluz é um "Tipo de luz cujo fecho luminoso atinge o palco ou a cena no sentido palcos-platéia. Seu contraponto é a luz frontal, que atinge a cena no sentido plateia-palco, independente da posição do objeto iluminado no palco." (LUCIANI, 2014, p. 210).

⁵⁸ A luz geral é um "Tipo de luz que atinge o palco todo de maneira equalizada e uniforme, executada com diferentes tipos e número de refletores, pode abranger o palco todo ou dividi-lo em setores (luz setorizada). Quando acesos ao mesmo tempo, os diversos setores de luz do palco apresentam também o aspecto da luz geral." (LUCIANI, 2014, p.211).

⁵⁹ É um espaço cultural de Ribeirão Preto/SP fundado em 2010. Sede de grupos, com programação de cursos e apresentações.

consequência transforma a personagem. Notamos que a vela mostra a Velha de uma forma que a iluminação elétrica não consegue.

Isto acontece em uma noite de trabalho e tínhamos uma agenda de experimentos programada. Contudo, deparo-me com a pandemia, o mundo se viu em uma quarentena. Os experimentos não podem mais acontecer como havia planejado, a vida de todo o mundo se transforma...

2.2.1 OUTRAS EXPERIÊNCIAS: A SOLITUDE E O ISOLAMENTO

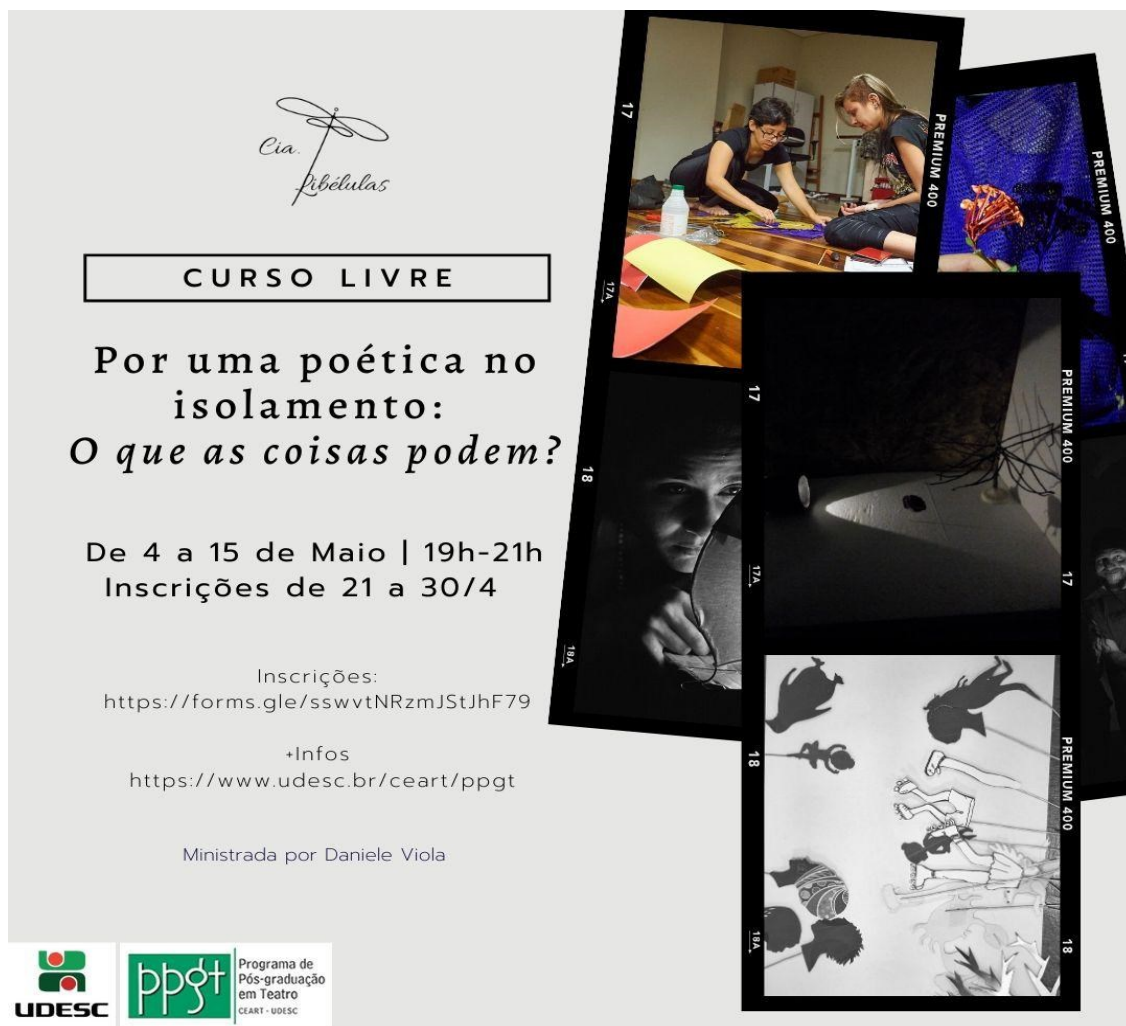
[...] 'Como se comporta Sua Solidão?' Esta pergunta tem mil respostas. Em que recanto da alma, em que canto do coração, em que lugar do espírito, um grande solitário está só, bem só? Só? Fechado ou consolado? Em um refúgio, em que cubículo, o poeta é realmente um solitário? E quando tudo muda também segundo o humor do céu e a cor dos devaneios, cada impressão de solidão de um grande solitário deve achar sua imagem. Tais "impressões são, primeiro, imagens. É preciso imaginar a solidão para conhecê-la, para amá-la ou para defender-se dela, para ser tranquilo ou para ser corajoso. (BACHELARD, 1989, p. 56-7).

Encontro-me em um momento muito importante, pois necessito fazer escolhas para conduzir a minha pesquisa. É quando decido ministrar o curso livre *online*: **Por uma poética no isolamento: o que as coisas podem?** (Imagem 5), ele nasce, considerando todas as limitações, da integração da minha pesquisa de mestrado, o estado de quarentena que o Brasil está vivendo e a necessidade de cumprir o estágio docente.

O objetivo é que as alunas experimentem de forma conjunta o teatro em escala reduzida e a experimentação da Iluminação Cênica, com as coisas disponíveis em casa. De uma forma que pensem na ideia de desierarquização dos elementos da cena, em todo o processo. Defino para elas a desierarquização, apresento a ideia de que os elementos têm o mesmo valor hierárquico para que aconteça uma criação integrada.

As aulas são divididas em oito dias, sendo que cada aula tem a duração de duas horas, em média. Este tempo é pensado considerando o fator do encontro não presencial, encontro mediado por aparelhos. Muito tempo poderia ser extenuante e de difícil manutenção das alunas. Uma hora ou menos, poderia ser insuficiente para orientar as experimentações individuais. No primeiro dia, oriento sobre a preparação dos espaços para trabalho, a ideia é que esses lugares sejam transformados em algo para além do quarto ou qualquer outro cômodo que forem utilizar, enfatizo como algo importante.

Imagem 5 - Folder de divulgação do curso



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

No momento de entrar *online*, as alunas já devem estar com o espaço organizado para iniciarmos com processo de meditação, de concentração para o trabalho. Como todas não chegam ao mesmo tempo, repito muitas vezes a orientação de condução. É um processo que dura aproximadamente quinze minutos e, então, vamos para um alongamento, visando mais o relaxamento. Penso nesse protocolo de início para tentar amenizar as distrações ou incômodos que cada aluna pode trazer por causa desse momento de quarentena. A ideia é trazê-las para o momento presente, o momento do curso. Com a leitura dos diários e das avaliações, percebo que esse processo funciona.

No quarto encontro, passo uma atividade para ser executada durante o fim de semana: gravar um vídeo experimentando a luz com o objeto e um dos experimentos com a sombra (realizado durante os encontros).

Compartilho as gravações com todas que estão no curso⁶⁰. O grupo de alunas opina primeiro e, ao final, a autora do vídeo pode comentar, e isso é muito importante para o trabalho de cada uma, pela diversidade de pessoas e consequentemente de percepções sobre os trabalhos realizados (no curso há alunas de Salvador, Florianópolis, São Paulo, Ouro Preto e eu, em Ribeirão Preto). Um dos requisitos para participação no curso era o vínculo dessas pessoas com os estudos em Artes Cênicas, de maneira que esse aporte de percepções não é descuidado. Esse processo, inevitavelmente, faz-me refletir sobre a minha pesquisa: o ato de compartilhar, de existir pessoas recebendo as criações, as limitações de se trabalhar com o vídeo e estudo da imagem.

No penúltimo dia, peço para que gravem suas cenas e me enviem. E é um retorno muito interessante para elas mesmas e para mim, elas conseguem ver a diversidade e possibilidades de cada uma. Isso é perceptível na conversa de encerramento. Ter esse trabalho “concluído” e dividido, mesmo que a distância, proporciona um momento mais feliz em cada uma delas, principalmente por causa desse estado de sofrimento nascido da quarentena. É muito importante para mim, ver a potência de criação com coisas disponíveis em casa e, ao mesmo tempo, ver como cada uma delas trabalha só e experimentando uma criação desierárquica.

No curso consigo provocar que cada uma delas experimente as possibilidades que existem em suas casas, que são materiais do seu cotidiano ou de sobras, que busquem alternativas de materiais, de iluminação, que se expressem com as miudezas. Este processo de olhar com afeto para as coisas é um processo muito bonito de se conduzir e acompanhar. Ver as descobertas que fazem, também é muito interessante, pois a limitação de ter que estar dentro de casa é um caminho para encontrarem uma poética.

É nesse universo de isolamento que compartilho alguns experimentos que realizo com as máscaras em miniatura. As participantes mostram algumas percepções acerca dos vídeos, mas a qualidade das imagens e da internet limitam um pouco.

É aqui que começo a refletir sobre a imagem e a forma que estou desenvolvendo a minha pesquisa: utilizo-me de registros pelo celular para meus estudos e a defesa será intermediada por uma tela. Como lidar com este novo mediador? Com esta dependência? Além da relação eu-aparelho, levo em consideração a leitura que cada indivíduo terá do experimento, visto que

[...] a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto

⁶⁰ Além da desierarquização, entramos em aspectos do *storyboard*, criação de uma narrativa, elaboração de conceitos, criação de silhuetas e gambiarras, o Teatro Lambe-Lambe e o Teatro em Miniatura, relacionando a toda a visualidade envolvida.

ideológico. É o conjunto desses fatores "situacionais", se assim se pode dizer, fatores que regulam a relação do espectador com a imagem, que chamaremos de dispositivo. (AUMONT, 2002, p. 15).

Portanto, quando transformo as experimentações em uma mídia, a interpretação, que já possui vários parâmetros ao vivo, é alterada. Tenho, então, uma soma de dispositivos associada a uma tela.

Outros questionamentos surgem neste momento, como: o que significa deixar de ver pessoalmente e passar a ver (a imagem) mediada por um aparelho? O que altera na experiência da espectadora, visto que a percepção do olho é diferente da percepção associada entre lente e olho? Como pesquisar algo que não vejo de fato (e não há outra pessoa para ver), algo que eu percebo de dentro da cena ou mediada por uma tela? Como vou avaliar algo que não estou vendo e não tem ninguém para ver? São novas dificuldades, sendo que a minha pesquisa é em teatro, uma arte que necessita da presença (atriz-público), que acontece em um encontro ao vivo, em que pessoas compartilham um mesmo espaço físico e real. Então o que significa esse resultado virtual?

2.2.2 A PRECARIEDADE E O ISOLAMENTO PODEM CRIAR NOVAS FLORES?⁶¹

Depois de transformar uma floresta em um jardim, agora vejo-me impelida a recriar esse jardim em um pequeno vaso de flores. Não preciso semear nesta etapa, pois já tenho uma muda, mas o cultivo e o cuidado são sempre necessários. O trabalho ainda é sobre a terra e essa mudinha, que crescerá em um campo.

Com a quarentena em vigor, o estado de medo reinando e ao mesmo tempo o descaso e banalização da morte, limito-me a meu quarto e suas possibilidades. Construo uma instalação neste novo espaço para poder fazer os experimentos vestindo as máscaras. Essa estrutura é a mesma da miniatura, mas com algumas alterações no que se refere ao comprimento.

Posiciono a mesa e o banco de uma forma que a mesa de luz fique no meu colo⁶² e não possa ser vista pela câmera. Apesar de tentar afinar, direcionar a luz para onde desejo, não consigo ver de fato como está a afinação, por estar vestindo uma Máscara Teatral.

⁶¹ Não registro alguns procedimentos práticos devido à condição que me encontro: trabalhando sozinha, exercendo múltiplas funções, portanto, não é possível registrar as filmagens enquanto filmo, por exemplo.

⁶² Com o tempo e com a repetição encontro outra forma de posicionar a mesa de luz: em um outro banco abaixo da mesa.

Experimento operar a iluminação enquanto atuo (somente sentada) com a máscara da Freira, jogando também com os outros elementos disponíveis: sonoplastia e objetos. Ao assistir o vídeo, não consigo enxergar a máscara, nada de volume, fica tudo escuro. Mexo em configurações do celular e pouca coisa é alterada.

Neste momento, não sei como seguir a pesquisa e novas perguntas aparecem, sempre tenho mais perguntas do que respostas. Pergunto-me se de fato estou em um processo desierárquico. Penso que acabei criando uma hierarquia, a diferença é que antes o que era deixado por último foi pro início e aquilo que era “mais importante” foi para o fim⁶³. O que fazer agora? As máscaras já estão feitas, os estudos estão quase no fim e a iluminação “pronta”. É realmente possível ter uma criação não hierárquica ou será que a consciência deste teatro ecológico⁶⁴ já seria suficiente? Pois, se eu tenho a consciência que cada elemento é fundamental na obra como um todo, eu crio uma noção de etapas em que cada coisa tem o seu tempo... não necessariamente uma hierarquia. Será?

E as perguntas continuam, principalmente quando leio a obra de Aumont⁶⁵, por me defrontar com as questões sobre a imagem e a sua recepção. Fico em dúvida se devo continuar a utilizar o estudo pela câmera. Como vou avaliar a imagem se estou nela, dentro? Como posso utilizar uma câmera como ferramenta de análise se a percepção visual dela é diferente a do olho humano? Se a percepção da imagem possui vários fatores, inclusive psicológicos e subjetivos, e que sofrem interferência de espaço e tempo, do que me adianta experimentar com a câmera de celular, se ela não mostra aquilo que um olhar pode de fato mostrar e altera a experiência do ver ao vivo em um outro espaço? Talvez eu precise ir para além da desierarquização, refletir sobre quem o vê e como o vê? O que se rememora quando vê?

A percepção de dentro também é outra via de reflexão para o que estou buscando, visto que há o movimento do corpo-máscara mais o movimento da iluminação executada por mim, que percepção é essa que é personagem e técnica ao mesmo tempo? Será que deixo a mesa de luz a mostra? Ainda tenho dúvidas se é válido utilizar a câmera, pois a minha pesquisa é para o teatro e não quero desviar a pesquisa para a captação de imagem. Será que não é muito pretensioso fazer tudo sozinha, atuar, operar luz, executar o som? Mas que outras opções tenho neste momento? Olho para esta situação, do fazer tudo, como um exercício de pensar no todo e

⁶³ Esse é o pensamento que me vem em relação à dramaturgia, posteriormente vejo que não é bem assim, pois a dramaturgia eu construo durante a criação.

⁶⁴ De acordo com Ribeiro, teatro ecológico trata-se de “[...] um horizonte, um teatro cuja ética e procedimentos incluem o exercício sistemático do diálogo equânime entre todos os elementos compositivos da cena. Desta maneira, não estamos afastados de nenhum ecossistema, e somos sim, ao contrário, participantes ativos de todos eles.” (RIBEIRO, 2017, p. 14).

⁶⁵ Livro A Imagem, 2002

entender a ação que preciso executar, apreendo essa situação como uma oportunidade de estudo de atriz.

Resolvo voltar para os experimentos, só que agora com a Meia-Máscara, a Velha, que é mais clara, e também tenho um novo aplicativo para a gravação. Decido trabalhar inicialmente com a chama da vela, apesar de testar com todas as outras miniaturas, escolho a vela para essa máscara. Utilizo o mesmo posicionamento dos equipamentos de luz (Foto 18) que usei com a Freira, em três ângulos, estes vêm de referência dos primeiros testes com as máscaras em escala reduzida.

Foto 18 - Estrutura Iluminação adaptada no quarto



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Aprendo as configurações e encontro um resultado bonito, sensível e poético, porém eu sei que o que vejo não é o real. Percebo a luminosidade e sei que ela é muito maior do que a câmera capta, ainda assim faço o estudo com o que tenho em mãos e me pergunto: o que esse

experimento me mostra? Visualizo a breve cena, com a música e com a vela, sentada, percebo que encontro movimentos do corpo e da luz de formas separadas e também de forma conjunta, que geram significados. Mesmo com a visualidade alterada, entendo que a presença e ausência da vela torna o escuro diferente. Consigo compreender o tempo da luz elétrica e o da luz a vela de formas distintas.

Ao assistir a gravação, o corpo ou a movimentação parece desconectado da máscara, como se a máscara desse uma informação e o corpo outra. O corpo é jovem e a máscara é velha, e não é algo que fiz propositalmente. Acredito que talvez isso aconteça pelas múltiplas funções que tenho que executar durante a performance, é algo muito particular da situação em que estou no momento.

De qualquer forma, há um ganho no que se refere às configurações da câmera e, por esta razão, retorno para a pesquisa com a máscara da Freira. Vejo que tenho mudanças de iluminação muito rápidas, algo que aconteceria durante quarenta minutos em um espetáculo, faço em quatro minutos no meu quarto. Isto não impede que eu faça algumas análises, que consiga ver o movimento que acontece na relação entre iluminação e máscara.

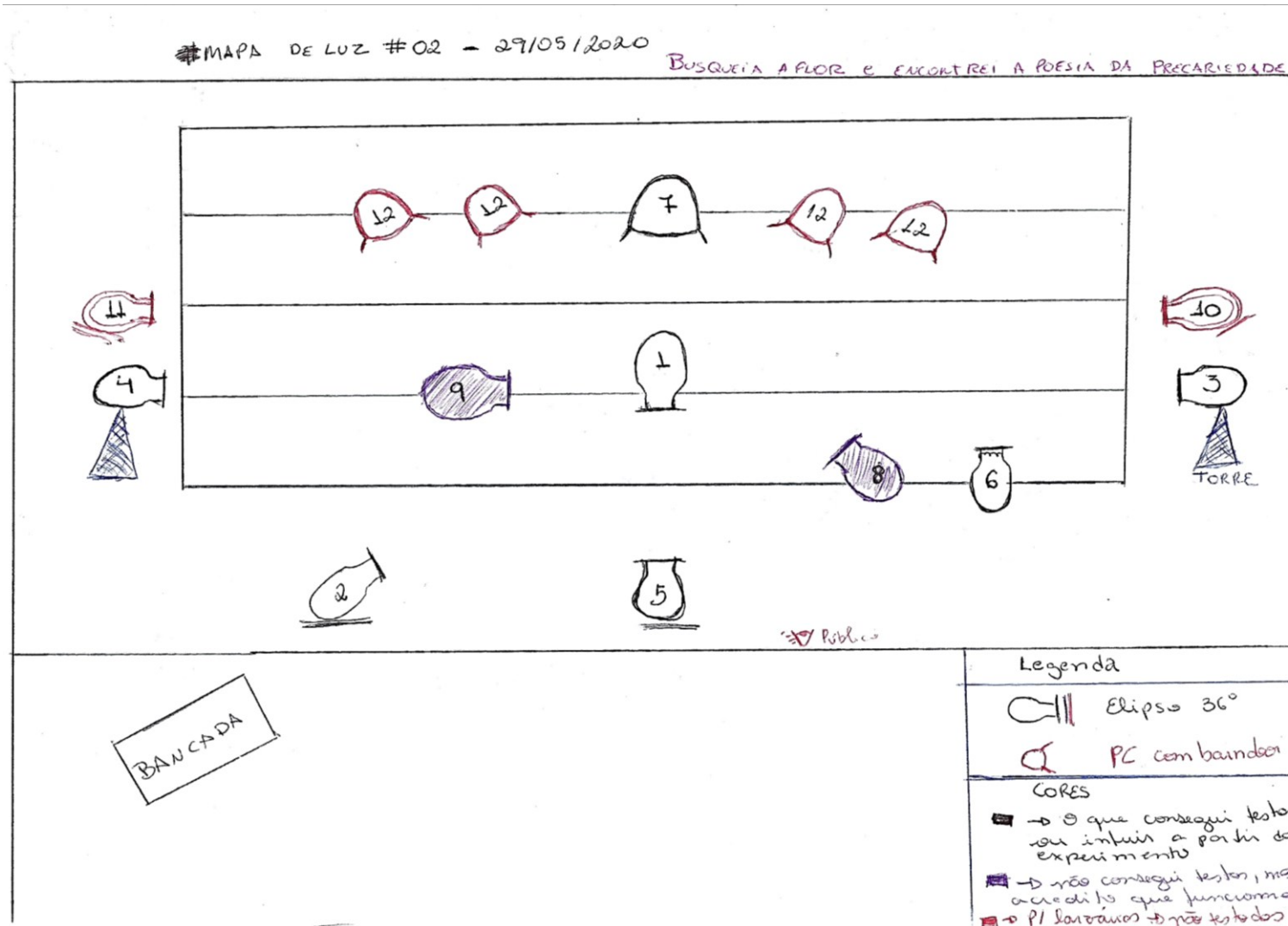
A partir destes testes, proponho um protótipo de Mapa de Luz, algo que seria possível a partir do que investiguei nestes dias (Imagem 6).

Apesar deste mapa ser elaborado durante a quarentena, levo em consideração os experimentos realizados na Casa das Artes, por me ajudar a vislumbrar uma narrativa nascida da visualidade proposta. Portanto, esse mapa é uma possibilidade que executaria neste momento, se fosse possível o uso do espaço. Até agora não experimentei a Máscara Larvária, ainda sim, propus alguma iluminação a partir do que já conheço, associado aos testes com as outras máscaras.

Sigo com as experimentações, porém altero os ângulos que decorrem de uma mudança de espaço dentro do próprio quarto. Na primeira posição, como visto na Foto 18, há uma janela muito clara, mas o local é escolhido pela possibilidade de acoplar o meu equipamento de luz na estrutura da janela. Por causa do fundo, mudo para outro lado, ainda dentro do quarto, isso faz com que eu não tenha mais como usar a luz a pino. Por consequência, tenho outros três ângulos.

Com os novos ângulos, tenho outros resultados que se agregam a uma melhor captação de imagens. Neste momento, resolvo utilizar a Máscara Larvária, que havia excluído das experimentações por acreditar que não conseguiria trabalhar apenas sentada com ela, mas no decorrer do processo, decido testar para ver se consigo algo.

Imagem 6 - Segundo Mapa de Luz - protótipo para a pesquisa



Fonte: Elaborada pela autora (2020).

Faço uma análise que perpassa a técnica e o sensível. Se inicialmente estava preocupada com a dramaturgia, agora percebo que o processo de criação não hierárquico proporciona uma retroalimentação entre todos os elementos. Isso significa que este breve processo de trabalhar com este olhar (não hierarquizado) gera os significados e razões de ser, o que quero dizer é que já existe uma dramaturgia nesta composição e que ela se faz presente quando os outros elementos se fazem. É o momento de floração, onde retomo o desenvolvimento e a vida da flor, pois, apesar de colocá-la em um pequeno vaso, ela ainda cresce, não deixa de ser flor, independente de limites. Não foi diferente com este estudo: do grupo ao processo solo, do teatro a um canto no quarto, de refletores a equipamentos de luzes artesanais, de quatro máscaras (Larvária, Expressiva, Meia-Máscara, Folia de Reis) para três máscaras (Larvária, Expressiva, Meia-Máscara) ...

a) A Máscara Larvária

A Máscara Larvária criada na escala real conserva o mesmo padrão de linhas e formas da escala reduzida (Foto 19). Estão bem próximas, mas não são exatamente iguais. De qualquer modo, por conservar os principais elementos, é possível seguir a pesquisa com o jogo da Iluminação Cênica realizado com a miniatura.

A Máscara Larvária, por ser uma máscara de expressões relativamente simples, em cor uniforme e destacada por sua forma, proporciona uma experiência de claro-escuro bem expressiva.

Quando em cena, vestindo a máscara, tenho consciência da trajetória da luz, mesmo porque sou eu quem está operando a iluminação e percebo o brilho e a sua direção. Conheço a forma da máscara, na construção pensei nos volumes unidos às sombras que se formavam com o direcionamento da luz, agora tenho consciência do que ela é capaz. O diferencial neste momento é que tenho outra perspectiva, apesar do movimento ter sido construído nas primeiras experimentações. É um outro nível do olhar, que sempre esteve presente, mas em um lugar diferente.

Foto 19 - Máscaras Larvárias: tamanhos reduzido e real



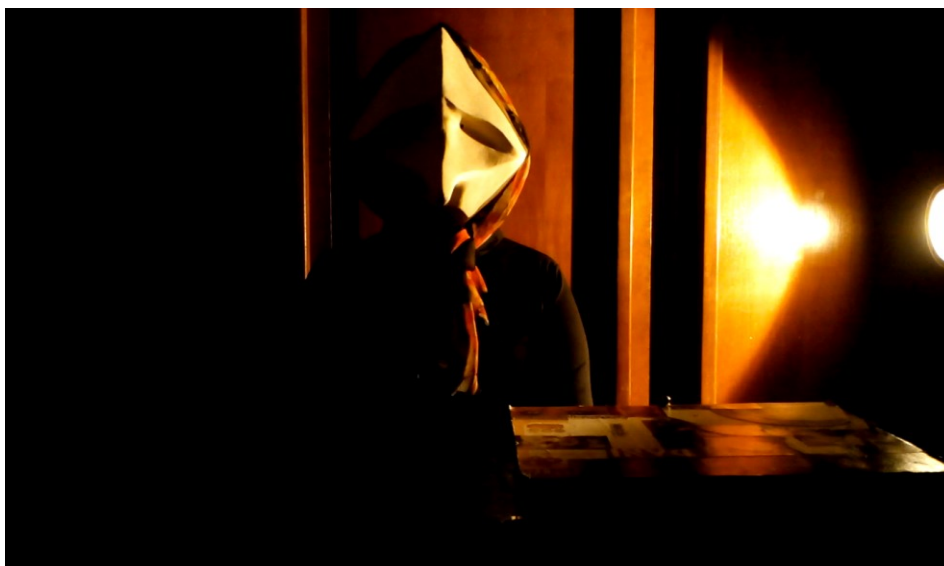
Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Posso dizer que neste processo tenho olhares e ações de diferentes perspectivas, sempre carregando o que aprendi no decorrer do processo para as etapas seguintes:

- O olhar da artesã que cria a forma e constrói os equipamentos de luz;
- O olhar de dentro da cena, que define a forma e a iluminação, animando-as;
- O olhar da espectadora (mediada por uma tela), porém consciente de todo o percurso.

O que pode ser visto de fato, é este último olhar, o de espectadora, porém de forma estática, por ser uma foto. Na sequência, a seguir (Foto 20), já é possível perceber o movimento, que não pertence apenas a um elemento, mas sim a composição. Ou seja, iluminação somada à forma da máscara e à ação da atriz em performance, por exemplo, constroem dinâmicas visuais com potencial de transformar a imagem que é vista.

Foto 20- Sequência de fotos da experimentação com a Máscara Larvária (Continua)



Fonte: Arquivo Pessoal (2020).

Foto 20- Sequência de fotos da experimentação com a Máscara Larvária (Termina)



Fonte: Arquivo Pessoal (2020).

b) A Máscara Expressiva - A Freira

No que se refere à confecção, a transposição para a escala real é mais complexa, pois há mais linhas, formas, detalhes e, além disso, as medidas para encaixe no rosto (posição dos olhos). Portanto, elas são próximas esteticamente, mas foi mais difícil de realizar a cópia em outro tamanho. Mesmo assim, consegui trazer os elementos que experimentei na escala reduzida para a etapa posterior (Foto 21).

Foto 21 - Máscaras Expressivas: tamanhos reduzido e real



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

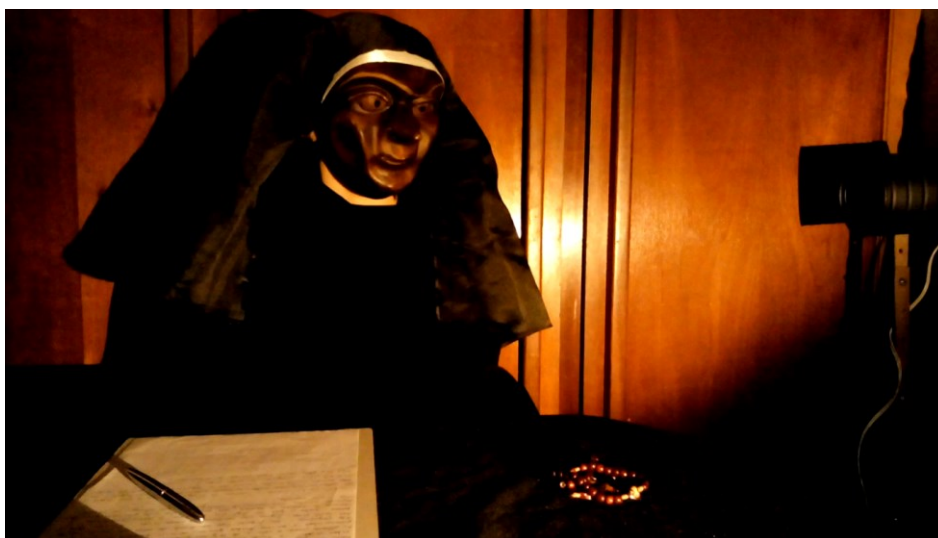
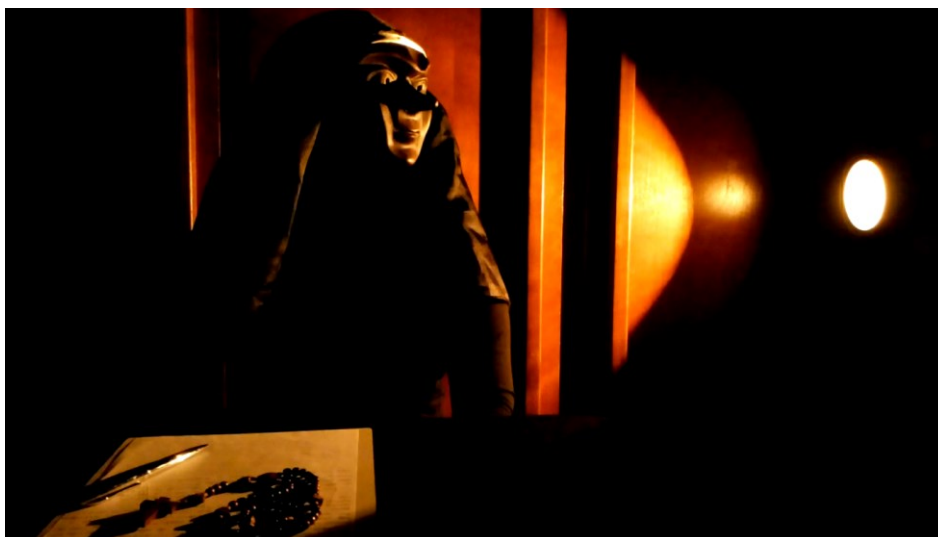
A Máscara Expressiva tem possibilidades diferentes se comparadas com as Larvárias, mesmo que nesta personagem, a Freira, eu tenha ressaltado algumas formas, ela é mais sutil e ao mesmo tempo tem mais informações visuais. É bem assimétrica.

Por estas razões, ainda que usando um posicionamento igual dos refletores artesanais da outra experimentação, tenho resultados diferentes (Foto 22). Com certeza levo em consideração o movimento do corpo, pois ele também altera a iluminação. Executo movimentos diferentes, a Larvária tem um ritmo e a Freira tem outro, logo, se posicionam de formas diferentes em relação à luz. Por este motivo é que proponho trabalhar com os elementos integrados, pois eles de forma isolada apresentam um resultado e quando juntos, se transformam.

Um aspecto importante, que já aparece na experimentação com a máscara da Freira em escala reduzida, é em relação ao tempo da operação da iluminação (entrada e saída) e *blackouts* sequenciados, mas é na produção conjunta que descubro cada ação da luz. Isso acontece porque tenho conhecimento dos elementos que estou trabalhando.

Em contrapartida, quando passo para a escala real, tenho dificuldade na execução, por estar em outra perspectiva e operando ao mesmo tempo, pelas requisições corporais diferentes (das quais preciso de mais treinamento e prática) e por depender da análise via câmera do celular, que tem dificuldade em captar mudanças rápidas.

Foto 22 - Sequência de fotos da experimentação com a Máscara Expressiva Inteira



Fonte: Arquivo Pessoal (2020).

c) A Meia-Máscara - A Velha

Para esta Meia-Máscara, ainda que seja inspirada em uma máscara já existente, tive o cuidado de trabalhar nas proporções do meu rosto quando a estava construindo em escala real. Percebo que fica bem próxima da máscara em escala reduzida.

Nesta etapa de construção, especificamente com a Velha, realizo modificações. A ideia da forma é similar, mas trabalho melhor no corte dos olhos, para ficar um encaixe bem certo para o meu rosto, realizo com mais cuidado a primeira camada (feita com gaze) e mudo a pintura.

Deixo os sulcos do rosto mais escuros e uso técnicas diferentes para pintar. Na miniatura, uso apenas tinta acrílica fosca aplicada com pincel e, na escala real, uso a tinta acrílica para as linhas e o betume aplicado com o aerógrafo para o restante (diferenças podem ser vistas na Foto 23).

Foto 23 - Meia-Máscara: tamanhos reduzido e real



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Esta máscara já é bem diferente das duas anteriores, tanto por ser Meia-Máscara e permitir que exista um movimento a partir do meu próprio rosto, como pela modificação da técnica empregada para a confecção.

Olhando para o conjunto, quando chego nas experimentações com a Velha, tenho mais um elemento que acaba por trazer uma grande diferença: a vela, que consequentemente apresenta outro escuro.

Durante essa pesquisa, eu olhava para esta Meia-Máscara da mesma forma que olhava para as outras máscaras, e não como deveria, mas neste momento, que paro para repensar, rever, refletir, percebo que ela tem outros elementos agregados.

Ela tem textura, forma e cores diferenciadas, é uma personagem mais velha e, para ela, utilizo o elemento “vela”. Tudo isto produz outras imagens e processos de leitura, só a vela (em composição) compartilha uma narrativa. Sua chama tem temperatura, movimento e mobilidade manipulável pelas mãos e pela respiração e, consequentemente, produção de novas imagens:

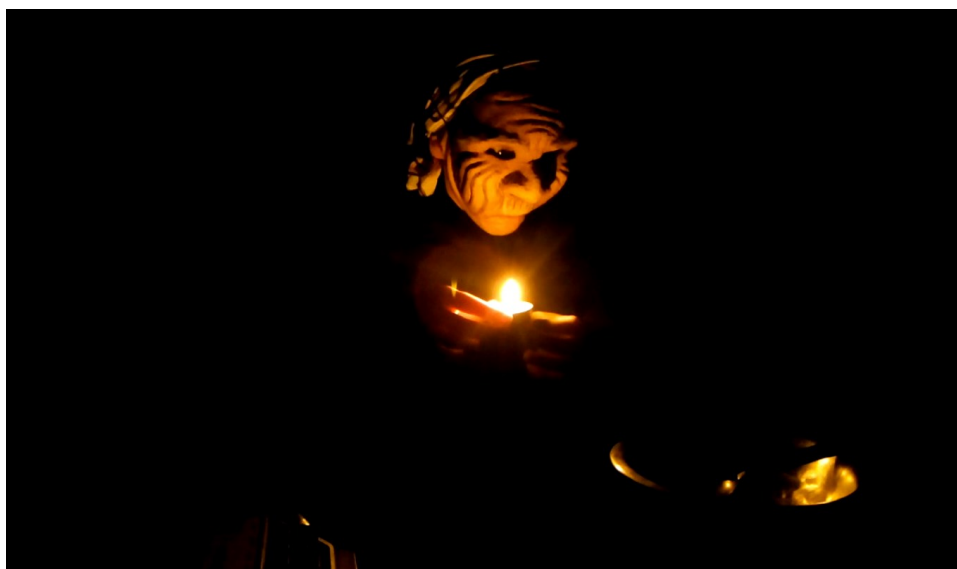
A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens [...]. (BACHELARD, 1989, p. 9).

A luz da vela faz parte da Iluminação Cênica, mas tem características muito marcantes que, em conjunto com a luz elétrica, consigo construir o tempo da cena, em tempos.

Portanto, a composição dos elementos, dá-me a construção da movimentação para além dos movimentos que produzo (Foto 24). Em algumas experimentações acrescento música e objetos. A música⁶⁶ utilizada, parece muito refletir os tempos que estamos vivendo aqui no Brasil, e isto constrói, interiormente em mim, uma rede de significados, que vão se transformando a cada objeto que utilizo na cena. O primeiro objeto: um prato de alumínio vazio... Sinto-me triste, com vontade de chorar, é a música, o prato, a luz, a máscara. Em outros experimentos, testo outros objetos, como uma foto, a fita cassete, a ocarina... Todos eles são pessoais e guardam consigo uma lembrança, o que me move de uma forma tão sensível. Portanto, aqui, há uma série de fatores dialogando e que vão muito além da imagem em si... Começo a pensar que é solitário, somado que de fato estou a fazer tudo sozinha. São coisas que me levam para uma percepção mais emocional e dificulta um pouco meu olhar técnico (não são coisas opostas, mas que preciso entender como conversam).

⁶⁶ A música usada nesse experimento é **Sólo le pido a Dios** de Mercedes Sosa.

Foto 24 - Sequência de fotos da experimentação com a Meia-Máscara



Fonte: Arquivo Pessoal (2020).

Ainda que encontre dificuldade em operar a iluminação e animar a máscara ao mesmo tempo (porque a movimentação da Velha tem um ritmo e a movimentação para a operação de luz tem outro), consigo ver o trabalho pautado na desierarquização. Uma vez que não peguei uma máscara pronta, nem uma iluminação pronta, eu conheço bem o que cada elemento pode compartilhar comigo e eles são parte de mim, que os concebi.

Especificamente neste experimento é que percebo a potência do escuro que acontece na relação com a iluminação da vela. Consigo compreender uma possibilidade de animar a escuridão, não necessariamente pelo movimento, mas sim por sua qualidade de escuro diante a qualidade de iluminação de uma pequena chama. É então, no contraste, que a vida surge.

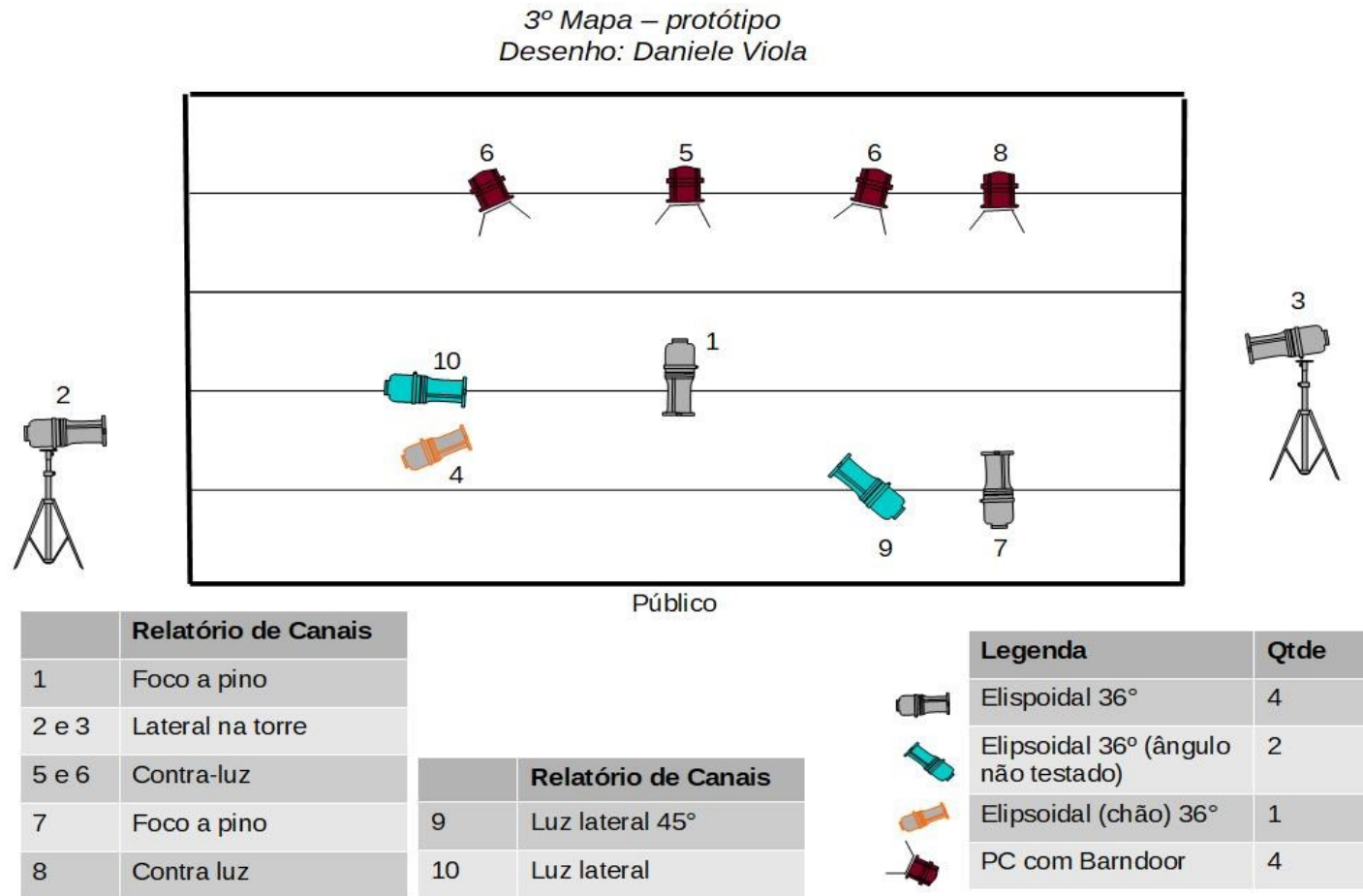
Ao chegar neste ponto, depois de passar por várias experimentações, vejo que ao mesmo tempo que a luz revela ela também esconde; entendo que o escuro, à primeira vista esconde, porém é revelador. E compreendo que a máscara não é passiva à ação da iluminação, há jogo na medida em que se entende que esse pode ser um caminho.

Então, parto para a terceira possibilidade de Mapa de Luz (Imagem 7), baseando-me no que obtenho de resultados. Este mapa seria utilizado caso fosse para uma montagem no teatro. Neste desenho de luz, utilizo ângulos testados com os refletores artesanais e também adiciono outros dois ângulos que não foram possíveis testar, mas que, ao analisar as imagens, acredito que teriam potencial expressivo significativos e proporcionariam jogo entre os elementos. Considero também que este mapa, se aplicado à montagem no teatro, teria uma distribuição espacial e de ação como ocorreu com as experimentações em meu quarto, seria uma cena muito próxima (em tamanho) do que tenho executado, porém com uma afinação mais precisa, visto que os equipamentos dos teatros permitem isso.

Se caso a movimentação fosse ampliada, com mais atrizes em cena, provavelmente seria necessário aumentar os ângulos de abertura, por exemplo, no caso dos refletores elipsoidais de 36° passar para 50°.

Contudo, de uma forma geral, este é um mapa coringa, pois no momento da montagem muita coisa poderia requerer uma adaptação, seja variações do pé direito do teatro, da ausência de equipamentos disponíveis, do tamanho do palco, etc.

Imagem 7 - Terceiro Mapa de Luz - protótipo para a pesquisa



Fonte: Elaborada pela autora (2020).

PARTE III - PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

Toda essa jornada é bem particular... É o compartilhamento de uma experiência.

A flor e os afetos nascem de uma maneira de pensar, de um modo de criar, de uma condição de trabalho. Ao ver no meu universo teatral linguagens que juntas são potências, não consegui encontrar outra forma de traduzir a não ser pela flor. Esta é também uma imagem expressiva e que pode nos ensinar muito.

Imagine a complexidade de uma flor, que apenas existe, e que nas variadas condições está sempre em contexto, jamais só, mesmo que seja apenas uma flor. Agora materialize essa ideia para o teatro, tudo está em relação, em prol do evento teatral.

A abordagem pela não hierarquia dos elementos cênicos, com o suporte do afeto e da metáfora da flor, delineou o caminho desta pesquisa. Ela foi construída pela perspectiva da artista, com um recorte para a Iluminação Cênica e para a Máscara Teatral.

Acredito, portanto, na participação da artista que englobe todo o processo ou, ao menos, que conheça as etapas do trabalho a ser desenvolvido, buscando entender a sua produção.

Acho que um artista das artes cênicas, seja ele diretor, ator, cenógrafo ou bonequeiro, precisa ter uma visão global de tudo que está acontecendo em cena. O ator que não sabe onde está parado, que não cria geometrias com os outros atores, que não sabe lidar com o objeto ou o figurino; um diretor que não tira proveito do espaço cenográfico criado; um cenógrafo que apenas enche a cena de informações e objetos desnecessários, ou que confunde cenografia com “decoração de palcos”, pode ser catastrófico para a obra que está sendo montada ou encenada. Todos os elementos que compõem a obra devem dialogar. (GABRIELI, 2007, p. 240).

O pensamento ou a ação de uma produção com visão global é transformadora, pois nos traz subsídios para a criação, permite que a nossa função enquanto atriz, por exemplo, tenha também um papel pensante que proporciona a modificação ou transformação da cena, com consciência do espaço e que dialogue com todos os outros elementos.

E, novamente, não digo que a artista precisa executar tudo, mas ao ter alguma vivência do todo que se está sendo produzido, pode proporcionar caminhos que geram possibilidades de criação e, conseqüentemente, diversos resultados estéticos. Essa maneira de trabalho pode fortalecer os diálogos entre os elementos.

Nas experimentações acabei por realizar tudo sozinha, por uma circunstância ou situação que se impôs, mas o trabalho com outras artistas é muito rico por trazer outras visões de mundo, aprendizagens técnicas, diálogos e variedade estética. No entanto, essa prática permitiu que eu conhecesse mais o objeto que estava trabalhando comigo, passei a ver a vida

que ele contém, uma descoberta pessoal. Porém, é uma visão já presente no fim do século XIX e durante o XX, em que “o objeto apresenta-se não apenas como um constituinte do espetáculo, mas como elemento partícipe na formação do ator seja como a máscara nobre (ou neutra) seja como instrumento deslocado do seu corpo [...]” (COSTA, 2007, p 111). E vai além da formação, assim como em minha percepção “Esta dimensão amplia-se ainda mais e o objeto não somente sugere ou coadjuva, mas se configura como atuante da encenação.” (COSTA, 2007, p 112). Isso significa que a minha percepção que nasce das minhas experimentações ainda condizem com uma visão do século XX, e isso não a torna ultrapassada, mas indica que é algo que não deve ser esquecido.

Ainda neste pensamento em relação com o século XX, percebo que essas noções são expandidas e traz modificações na percepção e, conseqüentemente, no modo de fazer. Isto cria caminhos e resultados estéticos. Estes possuem uma amplitude que atingem todo o campo do visível: “[...] o ser humano, o objeto e o espaço do palco agora são iguais e podem, como tal, enfrentar uns aos outros e constituir material, e nem por isso será menos dramático do que a peça escrita! (OPHRAT, 2007, p 95).

O experimento que realizo acontece dentro do universo do teatro de animação, onde há vários elementos visuais, que podem ser estudados separadamente, mas é na ação e colaboração que eles existirão em cena, com a individualidade que cada um pode trazer e compor no conjunto. Isso significa que não tenho a pretensão de apagar a atriz, ou torná-la mecânica, ou igual ao objeto, ou tornar o objeto um mero acessório, para mim o importante é explorar as potencialidades e despertar a vida contida em cada elemento.

E neste sentido, tenho uma busca um pouco diferente de Craig, que buscava

[...] o uso independente e igual de todos os elementos teatrais que têm de ser precisamente utilizados no palco. É necessária a existência de um artista “mestre” de fora da cena para editar estes elementos. Uma vez que o *performer* não pode ser separado das suas imperfeições pessoais, a precisão artística exigida por Craig só é possível se o “corpo” permanecer como um aspecto interno da atuação enquanto é controlado do exterior pelo diretor como um mestre-bonequeiro de um “corpo técnico” dentro do processo como uma “super marionete”. (DUNDJEROVIC, 2008, p 163-4)

“Anular” as atrizes, parece-me o mesmo que deixar a flor a mercê do jardineiro para ter sua existência validada. Entendo que é necessário um trabalho técnico, mas não com o fim de apagar “imperfeições”. Por exemplo, quando trabalho com a Máscara Neutra em conjunto com minhas companheiras, busco perceber manias que meu corpo gosta e repete, encontrar possibilidades e a partir desta consciência trabalhar em função do papel a ser desenvolvido.

As artistas em cena são propositivas se possuem conhecimento técnico, logo elas têm autonomia para propor e gerir ações, para atuarem. Então, quando penso na extinção das hierarquias dos elementos cênicos, acredito que nenhum deles que estiver em cena deverá ser minimizado a fim de diminuir sua importância, mas sim aproveitado de acordo com suas características, aplicando a intencionalidade à produção.

Portanto, abolir as hierarquias não significa extinguir as heterogeneidades, a consequência direta disso seria o fim dos conceitos pré-estabelecidos sobre o que é mais ou menos importante. Ou seja, o fim dos pré-conceitos. E, consequentemente, das discriminações das funções “menores” dentro do teatro (a exemplo, a iluminadora ser periférica na criação e a diretora ou atriz ser central).

Neste estudo, caminho por uma direção bem processual e indico uma maneira do fazer, apesar de todas as dificuldades. O foco é sempre o processo, mesmo que o resultado seja inevitável. Esta pesquisa pertence a quem sou, ao que sei e ao que aprendi, ao momento histórico que estamos vivendo, aos meus desejos e anseios. Por esta razão, não é uma verdade absoluta, mas uma possibilidade de um “como”. É compartilhamento de uma experiência.

Retomando Duncan, nós estamos emolduradas no mundo, estamos vivendo todas as dinâmicas possíveis, portanto os caminhos são muitos e muitos se encontrarão. E ao olhar para as questões iniciais da pesquisa, vejo que elas me conduzem nesta jornada para além de produzir, mas também para compreender a questão da desierarquização no processo criativo autogestionado. Ela é intensa, difícil e criativa.

Busquei realizar, testar, experimentar com ideal não hierárquico dos elementos selecionados. Mesmo com as circunstâncias mudando a todo o momento, mesmo que só, eu mantive meu olhar para a visualidade, para a criação... Mais do que isso, o que quero compartilhar, é que percebi outras coisas, algo singular, mas que transforma a iluminadora que há em mim. Percebo, que além de operar, eu animo a luz, o que faço com ela não é diferente do que faço com a máscara ou com objeto, porém é claro que ela se dá por meios e técnicas diferentes. No entanto, em essência, é uma mesma ideia.

Operar a luz e criar uma Iluminação Cênica, é dar vida a algo que é inanimado, gerir ritmo, intensidade, brincar com sua presença e sua ausência. A meu ver, é animar a luz, é pensar a Iluminação Cênica também em relação, logo, sem hierarquias. Percebo que a ausência da luz também faz parte da sua existência. O escuro, a penumbra ou a luz, todas constroem narrativas e presenças. Passo a refletir que o escuro, assim como a luz, pode ser animado. No entanto, a possibilidade disto é condicionada pelas ações anteriores ou posteriores a atividade da luz. Então, animar o escuro está ligado ao momento da transição do “há luz” para o escuro, ou

penumbra. Este movimento há muitas variações, que podem compreender a qualidade da iluminação, ou seja, a luz de uma lâmpada de 100 watts vai produzir um escuro subsequente e a luz de uma vela vai produzir outro. Luz e escuro estão sempre em relação.

Graziolli (2020) apresenta definições do “animar”, que acredito representar bem o processo que vivenciei aqui com o elementos pesquisados, portanto, animar é dar vida, simular, doar, aparentar vida e também se relaciona com a “transmissão de movimento” ao objeto que, inicialmente, está inerte. No processo de pesquisa, a vida dos elementos se dava na relação, em que a luz e a minha ação corporal proporcionavam movimento da máscara, por exemplo.

Também transformo meu olhar e minha ação enquanto atriz, animadora, pois ao animar a máscara eu posso ser mais ativa em relação à luz. O que quero dizer é que não preciso esperar que a iluminação aja sobre mim, mas posso junto com a máscara transformar a luz de dentro da cena, sem necessariamente animá-la com as minhas mãos. Os jogos possíveis deste encontro da luz e da máscara são muitos e logo me encontro com a idéia do *desdobramento objetivado*, que é a “[...] capacidade do ator-animador em colocar sua carga interpretativa em uma forma que é externa a ele [...]” (HOLANDA, 2018, p. 99). Ou seja, eu percebi que me organizava em função de vários elementos, ao mesmo tempo em que eu agia enquanto atriz, também, era iluminadora, personagem e, conseqüentemente habitava diferentes dimensões espaço-temporais que demandam diferentes ações e qualidades de movimento. Na prática, isto se traduz da seguinte maneira: eu, Daniele, atriz, com meu corpo agia em função da personagem, há um prolongamento do meu corpo à personagem, que nasce a partir da máscara; ao mesmo tempo, a iluminação se dava através de um prolongamento da ação das minhas mãos que animava a luz, que acontecia em um tempo e espaço do meu corpo, apesar de todos se encontrarem em um mesmo lugar e tempo.

Somente após muitos testes, é que percebo nichos de ação - relacionados à ideia de desdobramento objetivado. Portanto são três universos que habitam um mesmo corpo, e este mesmo corpo tem ações diversas, pois, apesar de ser a mesma mão que ora toca a ocarina e ora opera a luz, elas precisam ser diferentes, tendo em vista que em um momento ela pertence a uma velha e em outro a uma técnica que vai expressar de uma forma diferente uma história ou movimento da luz em cena. Tenho aqui o desdobramento da minha atuação.

É importante dizer que uma criação não hierarquizada é possível - e, no meu entendimento, necessária - para todos os elementos visuais e sonoros no teatro. Enquanto pesquisa, foi essencial fazer esse recorte entre Máscara Teatral e Iluminação Cênica, ter um gosto da complexidade de um pensar amplo e integrado, um fazer movido pelo afeto, visando a flor para se chegar ao jardim.

Você, leitora, que me acompanhou até aqui, espero que tenha feito uma boa viagem, que encontre as respostas que a motivou para a leitura dessa pesquisa e, mais ainda, que tenha brotado questionamentos para que possa partir em sua própria jornada, ciente de que talvez encontre outras coisas para além do que está buscando.

PARTE IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002. 319 p. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro.

BABLET, Denis. O Jogo Teatral e seus Parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução e direção de J. Guinsburg.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989. 112 p. Tradução de Glória de Carvalho Lins.

BUENO, Francisco da Silveira. **Silveira Bueno**: minidicionário da língua portuguesa. São Paulo: Ftd S.A., 1996. 703 p. Revisada e atualizada por Helena Bonito C. Pereira e Rena Signer.

CARNEIRO, Amanda. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 20 jun. 2019.

CARNEIRO, Amanda. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 21 jun. 2019.

COSTA, Felisberto Sabino da. O objeto e o Teatro Contemporâneo. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 4. ed. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007. p. 109-124.

DOYON, Raphaëlle. Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. **La Construction Des Patrimoines En Question(s)**, [s.l.], n. 1, p. 9-42, 2015. Éditions de la Sorbonne. Disponível em: <https://books.openedition.org/psorbonne/7180#illustrations>. Acesso em: 24 jun. 2020.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. A teatralidade das Marionetes na Cena de Robert Lepage. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**: Teatro de Formas Animadas e Suas Relações com as Outras Artes. 5. ed. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2008. p. 157-177.

GABRIELI, Osvaldo. O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 4. ed. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007. p. 224-242.

GRAZIOLI, Cristina. Inspirar luz, animar figuras. In: **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 54-84, abr. 2020. Tradução de Berilo Luigi Deiró Nosella. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020054>. Acesso em: 18 abr. 2020.

GEDOZ, Laura Wilbert. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 20 jun. 2019.

GEDOZ, Laura Wilbert. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <daniele.viola@usp.br>. em: 21 jun. 2019

GORZONI, Priscila de Paula. **Os mascarados das Folias de Reis: uma análise das máscaras da Companhia Santa Cecília, de São Caetano do Sul, no ABCD paulista, e da Companhia da Serraria, de São Thomé das Letras, no Sul de Minas Gerais (2009-2012)**. 2013. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

HOLANDA, Caroline. Específico e genérico: ator no teatro de animação. In: **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, [S.L.], v. 1, n. 7, p. 94-109, 25 abr. 2018. Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010094>. Acesso em: 20 ago. 2020.

KALACHE, Nadya et al. Análise comparativa de sistemas de iluminação: viabilidade econômica da aplicação de LED. In: XXXIII ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 23., 2013, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Enegep, 2013. p. 1-18. Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2013_TN_STO_185_054_22757.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2019.

LAMPERT, Cristian. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 20 jun. 2019.

LAMPERT, Cristian. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 21 jun. 2019.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Editora Senac. Edição SESC SP. São Paulo: 2010. 239p.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A Máscara como Segunda Natureza do Ator: O treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina: Contos**. Rio de Janeiro: Sabiá Ltda., 1971. 161 p.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica: Uma Experiência de Ensino Fundamentada nos Princípios do Design**. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MELLO, Anahi Guedes de; FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Guia Básico de Orientações sobre Gênero, Deficiência e Acessibilidade no Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Florianópolis, 2013, 34p. **Cartilha da Comissão de Acessibilidade do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** - Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://generoociencias.paginas.ufsc.br/files/2013/09/cartilha-on-line-final.pdf>. Acesso em 10 out. 2019.

MOURA, Jandeivid Lourenço. Criação desierarquizada em teatro e o processo de negociação de subjetividades. In: VI CONGRESSO DA ABRACE, 2010, Campinas. **Anais [...]**.

[Campinas]: ABRACE, 2010. v. 11, p. 1-5. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3494/3652>. Acesso em: 19 jul. 2020.

OLIVEIRA, Francisco Guilherme de. As materialidades no teatro de sombras. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Sombras**. 9. ed. Florianópolis: Design Editora, 2012. p. 182-195.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166 p. Tradução de Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

OPHRAT, Hadas. O objeto e o Teatro Visual. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**. 4. ed. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007. p. 91-102.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 24ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983. 358 p.

PILATTO, Melaine. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 20 jun. 2019

PILATTO, Melaine. **Relato das Máscaras Neutras**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Daniele Rocha Viola>. em: 21 jun. 2019

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig: a pedagogia da über-marionette**. 1. ed. São Paulo: GIOSTRI, 2016.

RIBEIRO, Almir. A Utopia de um Teatro Intercultural e Ecológico. In: **Revista Lamparina**. EBA/UFMG: Belo Horizonte. v.2. n.10. p 11-23. 2017.

ROSA, Tiago Barros. O poder em Bourdieu e Foucault: considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar. In: **Rev. Sem Aspas**, Araraquara, v.6, n.1, p. 3-12, jan./jun. 2017. e-ISSN 2358-4238.

SACHS, Cláudia Müller. **A Metodologia de Jacques Lecoq: Estudo Conceitual**. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SANTOS, Marcello Andrade dos. **Sobre a companhia Karagozwnk**. Site desenvolvido por Heverson Moraes. Disponível em: <<http://www.karagozwnk.com.br/sobre.php>>. Acesso em: 02 out. 2018.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. 182 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2010.

SILVA, Rubim Almeida. Flor. In: **Revista de Ciência Elementar**, [s.l.], v. 5, n. 3, p.1-4, 30 set. 2017. ICETA. <http://dx.doi.org/10.24927/rce2017.033>. Disponível em: <https://rce.casadasciencias.org/rceapp/pdf/2017/033/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem - A iluminação cênica**: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível' (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teoria e História do Teatro - Literatura Dramática, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz. À luz da linguagem: Um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo. n 2. v 15. p 115-135. Dez. 2015.

SPINOZA, Benedictus de. Terceira Parte: A natureza e a origem dos afetos. In: SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 97-152. Tradução de Tomaz Tadeu.

SURYAWAN, Ida Bagus Anom. **IDA BAGUS ANOM SURYAWAN**: master carver, dancer, and puppeteer. Disponível em: <https://www.balimaskmaking.com/about>. Acesso em: 23 mar. 2020.

TORMANN, Jamile. **Caderno de iluminação**: arte e ciência. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia Ltda., 2008. 155 p.

VIOLA, Daniele Rocha. **A jornada de uma experiência**: Da improvisação à máscara teatral. 2016. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes e Libras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. **A Metamorfose das Plantas**. [s. L.]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. 82 p. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder. CD-ROM.

ZEAMI. **The Flowering Spirit**: Classic teachings on the art of nô. Estados Unidos: Kodansha International, 2006. 183 p. Tradução de William Scott Wilson.

PARTE V - APÊNDICES

APÊNDICE 1 - EM BUSCA DOS MEIOS

Para a confecção de máscaras⁶⁷ são necessários os seguintes itens: argila (média de 20kg por escultura), estecas, compasso de medida, gesso, diversos papéis, entre outros. Sendo os três primeiros itens mais caros, tornando o acesso a eles mais difícil. Contudo, na busca por espaço⁶⁸ para realizar a pesquisa, chego a um dos espaços das artes visuais da UDESC, onde, além do espaço para trabalho, poderia produzir os materiais.

Em relação à argila, auxílio na reciclagem do material e em troca recebo o tanto necessário para executar minha pesquisa. E apesar de ser um processo demorado e cansativo, eu aprendo com ele e aprendo mais do material em vários sentidos.

Os passos da reciclagem foram os seguintes:

- Quebra e separação da argila que está dura e/ou suja; transporte até a primeira caixa d'água. É adicionada água para amolecer. Lá, essa argila permanece por alguns dias;
- Passado os dias, a argila é mexida. Logo abaixo há uma outra caixa d'água, entre elas é colocada uma peneira e, aos poucos é aberto o cano por onde sai essa argila mais suja e a peneiramos com a ajuda de uma espátula. A cada peneiragem são retirados os restos, sujeiras e a peneira precisa ser limpa com frequência;
- Após encher essa segunda caixa, partimos para a terceira caixa d'água, entre elas há outra peneira com a trama mais fina (uma tela inox malha 100), e repetimos todo o processo de peneiragem. Terminado isto, esperamos por mais alguns dias, para que a argila decante;
- Passado esses dias, colocamos uma mangueira/borracha para tirar essa água superficial. Depois retiramos manualmente com um pote. E esperamos novamente mais alguns dias;
- Quando retornamos, voltamos a tirar mais água;
- Começamos a encher um balde com essa argila mais líquida e passamos para peças de gesso, a argila descansa lá para secar. Ao final do dia retiramos a argila mais seca, algumas vezes retiramos no dia seguinte. Esse processo foi repetido até conseguir 20kg de argila (quantidade necessária para fazer a modelagem de uma máscara).

⁶⁷ De acordo com a técnica aprendida no CPM

⁶⁸ Também encontro dificuldades para achar conseguir um espaço de pesquisa. Mas eu encontro, nas Artes Visuais.

Foto 25 - Etapas da Reciclagem de Argila



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Argila feita. Ainda é necessário conseguir as ferramentas. Então, lá mesmo, no curso de artes visuais, a monitora e o servidor técnico da Escultura me auxiliam na confecção delas, das estecas e do compasso de medida. Eu as desenho baseando-me nas prováveis necessidades que teria para esculpir. A madeira e as ferramentas que utilizei foram as da sala de escultura.

Foto 26 - Compasso de Medida e Estecas



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Apesar do tempo que levou e do tanto de energia que preciso colocar para conseguir estes materiais, eu acabo por ter um contato com estas matérias, como cuidar delas, produzi-las. Um trabalho que não é visto de fato, mas que, a partir dali, gerou afetos. O afeto chegou a mim pelo trabalho duro, pelo acolhimento das pessoas que me recebem, e tudo isso vai para a máscara. A minha relação com essas matérias, a partir de agora, é carregada de afetos e com outro entendimento em relação ao que produzi.

Só então posso começar a confeccionar as Máscaras Neutras, trabalho algumas semanas até conseguir chegar próximo do que considero ser neutro, próximo de uma Máscara Neutra. As etapas pelas quais passo para a produção da máscara são:

- Modelagem na Argila (etapa de escultura na argila);
- Enlatamento (estrutura para que o molde tenha o acabamento);
- Engessamento (etapa de aplicação do gesso para criar o molde negativo);
- Papietagem;
- Corte e acabamentos.

Foto 27 - Modelagem



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Foto 28 - Acabamentos - cortes e massa corrida



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Foto 29 - Acabamentos - pintura



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Foto 30 - Máscaras Neutras – versão experimental



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

APÊNDICE 2: BREVES ESTUDOS ACERCA DAS FONTES DE LUZ

Para falar do fogo da lâmpada, é preciso respirar em paz (BACHELARD, 1989, p. 100)

Enxergar depende basicamente de duas coisas: os nossos olhos e a luz, esta segunda é produzida por um material mecânico - quando não provém do sol ou de uma chama - e este irá definir muitas características da luz.

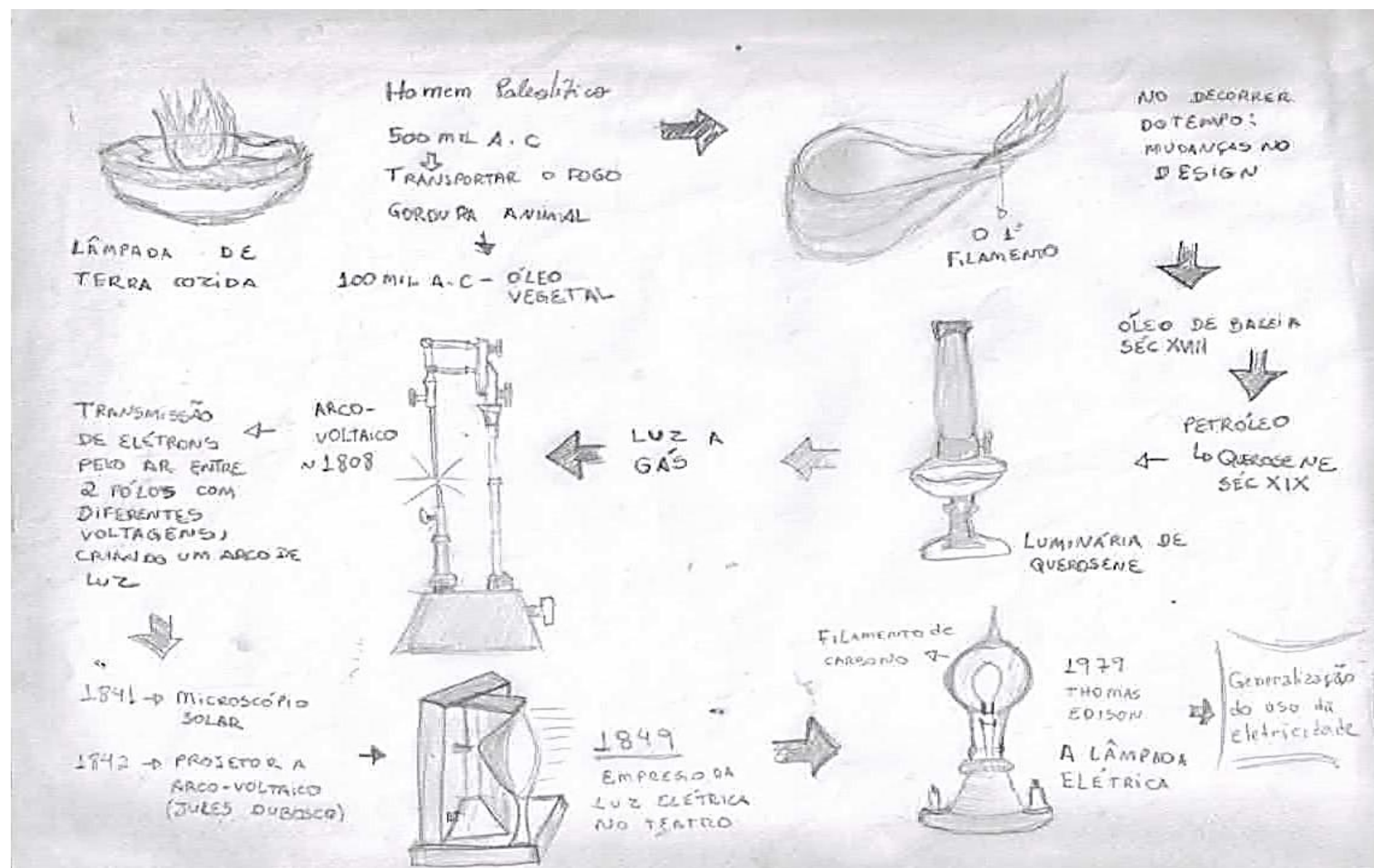
O material da iluminação se circunscreve no âmbito do palpável, ela é material duas vezes. Primeiro porque a vemos concretamente, apesar de não conseguirmos tocar, percebemos a temperatura e a intensidade, além de mediar a visualidade de outras coisas que estão em seu caminho. Segundo, por estar ligada a uma fonte geradora de luz⁶⁹, às estruturas que lhes fornecem determinadas características.

Neste sentido, sobre as estruturas, vale apontar alguns aspectos que refletem diretamente na qualidade da luz.

Ao analisar a história da iluminação, no que confere a luz enquanto material (lâmpada, ou estrutura que transporta essa luz), ela apresenta diversas características que proporcionam uma determinada luminosidade, que leva a percepções diferentes daquilo que é iluminado.

Uma chama mostra e esconde algo diferente de uma lâmpada. É por esta razão que gosto de olhar o desenvolvimento da lâmpada. Como apresenta Torman (2008), a “lâmpada” se inicia no paleolítico, quando transportar o fogo tornou-se possível. Ela completa dizendo que a ideia de filamento aparece depois, quando mergulham no óleo uma mecha de fibras vegetais (bambu, algodão, cânhamo, lã, etc.), uma ideia rudimentar de filamento.

⁶⁹ Considerando que estamos falando especificamente da luz para teatro que se utilizam de refletores, lanternas ou objetos como velas.

Imagem 8 - História da Lâmpada⁷⁰

Fonte: Desenhado pela autora (2018).

⁷⁰ Esquema produzido a partir a partir dos materiais de Simões (2008) e Tormann (2008).

O ser humano começa a descobrir a natureza e continua a explorar. Descobre o petróleo, desenvolvem pesquisas, segue-se então as lâmpadas de querosene, a gás, o arco-voltaico e, por “fim”, a lâmpada elétrica, conforme abordam Tormann (2008) e Simões (2008).

Temos então as lâmpadas incandescentes⁷¹, que possuem em seu interior o filamento que é “o coração da lâmpada [...], um fino fio metálico enrolado em hélice” (TORMANN, 2008, p. 26). Depois de 50 anos de sua comercialização é que outras formas de lâmpadas apareceram: lâmpadas de descarga, vapor de sódio de baixa pressão, fluorescentes, halógenas e, atualmente, LED (Diodos Emissores de Luz).

Nessa síntese histórica, é interessante pensar como a percepção pela visão deve ter se transformado ao longo dos anos. A noção de claro e escuro, por exemplo, de alguém que só conheceu a vela se comparada com quem utilizou a lâmpada elétrica.

Por esta razão é importante refletir o que essas variações de lâmpadas alteram na visualidade da cena, das cores, dos objetos, na mobilidade da luz, pois terão e proporcionarão características diferentes.

Elejo, como a primeira qualidade de variação entre as lâmpadas, o IRC (Índice de Reprodução das Cores). Esse índice é expresso por números e a referência é a luz solar, isso significa que lâmpadas com o índice de 100 (próximo à luz solar) apresentarão mais fielmente as cores. “Portanto, a qualidade de reprodução das cores da lâmpada utilizada influenciará diretamente o que será visto das cores da cenografia e do figurino” (TORMANN, 2008, p 54) e, nesse caso, nas cores da máscara. Essa informação é importante por auxiliar na escolha do material/lâmpada ou cores a serem utilizadas nas máscaras. Por exemplo, as lâmpadas fluorescentes tem o IRC de 82, enquanto as alógenas têm o IRC de 100 ou bem próximo a esse valor.

Segue os índices estimados (Tabela 2).

⁷¹ “Quando uma corrente elétrica passa através do filamento, ele se aquece a uma temperatura tão alta que passa a emitir uma radiação da parte visível do espectro ‘luz visível’. Este processo é denominado incandescência.” (TORMANN, 2008, p 26-28).

Tabela 2 - Índice de Reprodução das Cores (IRC)

FONTE LUMINOSA	IRC (%)	EFICIÊNCIA LUMINOSA (LM/W)	VIDA MÉDIA (HORAS)
Incandescente	100	10-15	750 - 1.000
Halógena	100	15-35	1.500 - 2.000
Fluorescente tubular	80-85	40-100	6.000 - 24.000
Fluorescente compacta	80	40-80	6.000 - 24.000
Vapor de mercúrio	40-55	45-58	9.000 - 15.000
Vapor de sódio	22	80 - 150	18.000 - 32.000
Vapor metálico	65 - 85	65 - 90	8.000 - 12.000
Indução	80 - 90	80 - 110	60.000
LED	70-95	35-130	25.000 - 100.000
LED tubular	85	33-97	50.000

Fonte: Sales, 2011 *apud* Kalache et al., 2013.

No teatro, o que é mais comum de ser utilizado são os refletores de lâmpadas incandescentes e os LEDs⁷², isso quando se fala de teatro convencional. No teatro de animação, dependendo da linguagem, os equipamentos são construídos pelos grupos ou adaptados. E na performance há a possibilidade de experimentação com equipamentos não convencionais e presentes na vida cotidiana. Quando as linguagens tornam-se híbridas, as chances de haver equipamentos misturados e que possuem uma função para além do teatro são maiores. Isto para mostrar que qualquer recurso luminotécnico pode ser usado para fins cênicos, porém é necessário conhecer como cada um se comporta, por terem estruturas físicas diferentes e produzirem efeitos diversos.

Há ainda diferenças nas estruturas que compõem o refletor, no caso, as lentes, facas, *barndoors*, etc., mas não aprofundo esses ou outros elementos, pois foge ao escopo deste trabalho.

⁷² Ainda são recentes, são equipamentos mais caros, porém representam uma economia em relação ao consumo de energia. Há vários aprimoramentos, qualidades diferentes em relação à incandescente.

APÊNDICE 3: VÍDEO DEFESA – EXPERIMENTOS EM VÍDEO

E por fim, compartilho com vocês o vídeo elaborado para defesa desta pesquisa. É um vídeo que compreende a jornada como um todo, onde me utilizo da animação de figuras através do *stop motion* e compartilho experimentos com a Iluminação Cênica, Máscaras e Atuação. O link é:

<https://youtu.be/rpbKo2SwnCM>

A arguição também foi exibida via *youtube* e pode ser assistida pelo link:

<https://youtu.be/7dW4-Yn-jUQ>