



Universidade de Aveiro

Departamento de Línguas Literaturas e  
Culturas

Ano 2017

**IARA REGINA DA  
SILVA SOUZA**

**OS SONHADORES DAS SOMBRAS: UMA  
CARTOGRAFIA POÉTICA DAS  
MICROPOLÍTICAS DE RESISTÊNCIA DA  
DRAMATURGIA DA LUZ *OPUS LUX***



Universidade de Aveiro

Departamento de Línguas Literaturas e  
Culturas

Ano 2017

**IARA REGINA DA  
SILVA SOUZA**

**OS SONHADORES DAS SOMBRAS: UMA  
CARTOGRAFIA POÉTICA DAS  
MICROPOLÍTICAS DE RESISTÊNCIA DA  
DRAMATURGIA DA LUZ *OPUS LUX***

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Manuel Baptista, Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro e Coorientação da Professora Doutora Wladilene Lima da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Bolsista CAPES - BEX 0788/13-9

Para meu pai Ogum, vencedor de demandas.

## o júri

Presidente

Doutor **Amadeu Mortágua Velho da Maia Soares**, Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

Doutor **Manuel da Silva Pinto**, Professor Catedrático, Universidade do Minho.

Doutora **Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista**, Professora Auxiliar com Agregação, Universidade de Aveiro (**orientadora**).

Doutora **Larissa Latif Plácido Saré**, Professora Adjunta, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará, Brasil.

Doutor **Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro**, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro.

Doutor **Rui Manuel Branco Lalanda Martins Grácio**, Investigador, Instituto de Filosofia, Universidade Nova de Lisboa.

## agradecimentos

Não é possível nenhuma ação no mundo sem a rede de afetos que nos compõe, e é só com ela que abrimos a nossa cota de mundos possíveis. Agradeço todas as vezes que fui acolhida e cuidada por todas as pessoas que eu encontrei neste caminho tão difícil da construção de uma tese. Por isso eu agradeço:

À minha orientadora Professora Doutora Maria Manuel Baptista, que me recebeu no programa Doutoral em Estudos Culturais e como sua orientanda, agradeço toda a atenção e o trabalho minucioso recheado de uma escuta atenta.

À minha coorientadora Professora Doutora Wladilene Lima, pela atenção e cuidado dispensado a esta investigação, principalmente pela inspiração na produção da minha própria poética.

Aos professores do Programa Doutoral em Estudos Culturais.

Aos funcionários e funcionárias do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas.

Aos colegas do Programa Doutoral em Estudos Culturais que me acolheram na minha chegada a Portugal.

À comunidade da Etdufpa, seus professores, funcionários e alunos. Especialmente aos professores do Curso de Cenografia e do Curso de Teatro. Aos professores Paulo Santana e Paulo de Tarso, que sempre me atenderam de forma competente e amorosa no Teatro Universitário Claudio Barradas. À equipe de técnicos do Teatro Cláudio Barradas, carinhosamente, a Malú Rabelo e a Natasha Leite.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me possibilitou esta investigação.

Aos alunos da Oficina de Luz para Intérpretes. Aos Alunos da Oficina Sub-35.

Com amor, agradeço muitíssimo à Olinda Charone, Beto Benone, Simeia Andrade, Valéria Andrade.

As amigas e parceiras: Aoifa, Dina, Susana, Carla e Marta Leitão.

Aos Sonhadores das Sombras que embarcaram comigo nesta viagem: Anibal Pacha, Armando de Mendonça, Jorge Torres e Virginia Abasto.

Ao Tarik Coelho e ao Alexandre Almeida, sem eles as coisas seriam bem mais difíceis.

À minha família.

**palavras-chave****cartografia; dramaturgia da luz; resistência, micropolítica; teatro.****resumo**

Propomos nesta investigação a cartografia de uma poética cênica que se exprime através do espetáculo Opus Lux, desvendando os procedimentos e as técnicas que a constituíram. Procedimentos e técnicas dizem respeito a todas as ações e gestos cotidianos, tradicionais ou inventados que tiveram como propósito a encenação do Opus Lux. Para tanto, será utilizado como fonte de dados o caderno de montagem da performer Virginia Abasto. Além disso, foram realizados no Brasil um grupo focal com os quatro membros da equipe de criadores do espetáculo Opus Lux e uma entrevista individual aberta. O objetivo foi estabelecer uma discussão sobre os processos criativos de cada um a partir de alguns temas propostos. Todos os dados produzidos foram tratados a partir da teoria da diferença de Gilles Deleuze e Felix Guattari; dos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais como campo de compreensão das questões complexas que envolvem os usos e a construção de sentidos; bem como do teatro experimental, como linguagem aberta e de invenção que possibilita a produção de uma poética da luz.

**keywords****cartography; dramaturgy of light; resistance, micropolitics; theater****abstract**

We propose in this investigation a cartography of a scenic poetics that expresses itself through the spectacle Opus Lux, unveiling the procedures and the techniques that constituted it. Procedures and techniques refer to all traditional and invented everyday actions and gestures that have as their purpose the staging of Opus Lux. For this purpose, the Virginia Abasto performer's assembly diary will be used as data source. In addition, a focus group was held in Brazil with the four members of the creators team of the Opus Lux show and an open individual interview. The objective was to establish a discussion about the creative processes of each one based on some proposed themes. All the data produced were treated from the difference theory of Gilles Deleuze and Felix Guattari; Of the theoretical assumptions of Cultural Studies as a field of understanding of the complex questions that surround the uses and the construction of senses; As well as experimental theater, as an open language and invention that enables the production of a poetics of light.

# ÍNDICE

<b>PEQUENA BIOGRAFIA DAS ÁGUAS.....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I - SOB O REGIME DAS ÁGUAS .....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 UMA CARTOGRAFIA BRICOLEUR DE PERCEPTOS E AFECTOS ....</b>	<b>33</b>
<b>1.2 ENREDAMENTO COLETIVO.....</b>	<b>43</b>
1.2.1 SONHADORES, OPERADORES DE SOMBRAS E AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO.....	46
1.2.2 AGENCIAMENTO, MICROPOLÍTICA E RESISTÊNCIA.....	51
<b>1.3 RASTROS E PISTAS .....</b>	<b>62</b>
1.3.1 O CADERNO DE AFETOS, DE VIRGINIA ABASTO.....	64
1.3.2 OPUS GRUPO, GRUPO FOCAL E ENTREVISTA.....	68
<b>CAPÍTULO II – ILHAS FLUTUANTES .....</b>	<b>79</b>
<b>2.1 A MARGEM ESQUERDA.....</b>	<b>91</b>
<b>2.2 A MARGEM DIREITA.....</b>	<b>95</b>
<b>2.3 A TERCEIRA MARGEM OU AS ILHAS FLUTUANTES .....</b>	<b>99</b>
2.3.1 PROCEDIMENTOS DE FUGA.....	106
2.3.2 ETAPAS DO PROCESSO.....	111
<b>2.4 UMA PRESENÇA IMPREVISTA .....</b>	<b>137</b>

<b>CAPÍTULO III – CORREDEIRAS PROFUNDAS.....</b>	<b>142</b>
<b>3.1 SONHADORES DAS SOMBRAS.....</b>	<b>144</b>
3.1.1 ANIBAL PACHA - A CASA DAS COISAS DO MUNDO.....	146
3.1.2 ARMANDO DE MENDONÇA - A CASA DO IMPROVISO.....	152
3.1.3 JORGE TORRES - A CASA DA TÉCNICA .....	157
3.1.4 VIRGINIA ABASTO - A CASA DO CORPO NÔMADE .....	161
<b>3.2 DISPOSITIVO DE ASSOMBRAMENTO PARA UMA NOMADOLOGIA     CÊNICA.....</b>	<b>165</b>
3.2.1 DA FUNÇÃO DE ILUMINAR A RESISTÊNCIA .....	168
3.2.2 O CORPO E OS OBJETOS DE LUZ.....	173
3.2.3 DISPOSITIVOS DE ASSOMBRAMENTO E DIMENSÕES DE RESISTÊNCIA.....	182
<b>DESEMBOCADURA.....</b>	<b>200</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>207</b>
<b>ÍNDICE DE DIAGRAMAS .....</b>	<b>209</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>210</b>
<b>WEBGRAFIA .....</b>	<b>217</b>
<b>ANEXO I .....</b>	<b>218</b>

## **PEQUENA BIOGRAFIA DAS ÁGUAS**

A primeira vez que eu vi um espetáculo de teatro eu tinha 21 anos. Minto. A primeira vez que vi teatro foi num programa de auditório apresentado pelo meu pai na Rádio Nacional em Boa Vista (Roraima-Brasil). E foi desse lugar que eu vim e de onde vi um espetáculo infantil. Porém, a primeira vez que eu vi teatro e sabia que aquilo era “teatro” eu tinha 21 anos. Era 1991, eu estava em Belém do Pará, e via uma encenação de rua chamada *Farsas Medievais: o pastelão e a torta*. Já perdi a conta de quantas vezes eu assisti a essa peça. Depois dessa vi muitas outras: nas praças, nos edifícios teatrais, nos galpões, em bares e nas casas. Em 1994, por uma contingência da vida acabei participando da construção de um espetáculo. Minha função? Vendia pizzas, sucos e todo tipo de lanche rápido que os alunos/atores da Escola de Teatro e Dança podiam consumir enquanto ensaiavam *Marat/Sade*, dirigido por Wlad Lima. Isso mesmo, eu vendia lanches. Eu não tinha a mínima ideia do que era aquilo por dentro. Não sabia que um dia começaria a contar esta história por aqui. Sei que naqueles dias, entre ensaios, cebolas, gritos, molhos e corpos suados, instaurou-se em mim um lugar, um lugar de pertença que me acolheu. Foi nesses dias também que conheci David Matos, um menino franzino, que sempre ria de tudo, e aprendi o nome de uma nova profissão: “Iluminador”. Esse menino ia “fazer a luz” do *Marat/Sade*. Ele e outro menino chamado Ronaldo Rosa. Eu me sentava desavisadamente ao lado da diretora e dava a minha opinião de espectadora. Em um certo momento, vi os dois meninos se aproximarem e perguntarem se poderiam entrar em cena, receberam como resposta um “lógico!!!!”.

O espetáculo era ambientado num hospício, onde o personagem Marat era mantido imerso em uma banheira. Na resposta lógica descobri que um iluminador podia fazer de conta que era ele mesmo, sendo outro, que iluminava a cena. Eles operavam a luz de dentro do palco, em alguns momentos de dentro da cena.

David Matos foi o mesmo que em 1997 me ensinou tudo que sabia sobre iluminação em uma semana, e me deixou parada no palco do Teatro Margarida Schivazappa. Eu me tornaria iluminadora. Estreada em *O amor abandonado de Jennifer*, de Handy Buck. Uma metalinguagem, a história de uma diretora, seus espetáculos, seus amores.

É preciso que fique bem claro: eu nasci num teatro que chamávamos experimental, mas pode ser chamado pós-dramático, pós-expressivo, contemporâneo, pós-moderno. Não importa muito aqui o conceito fiel, mas sim duas frases que eu ouvi pelos corredores da Escola de Teatro e que determinaram minha concepção de teatro. A primeira, com a qual brincamos durante muitos anos, era que “o teatro é visceral”, é a revelação da matéria com a qual construímos as cenas, não importa por onde você entra, nem onde vai chegar, mas a capacidade de fabular-se, nem que para isso seja preciso rasgar, estraçalhar, polir, entrar pela mesma porta mil vezes, até encontrar dentro de si a porta certa. A segunda era “o teatro é uma maneira de estar no mundo”. Ou seja, um lugar de pertencimento que habita em mim e onde eu habito; raiz rizomática, como um corpo rizomático em estado de devir (Deleuze & Guattari, 1995), que nas palavras de Wlad Lima (2008, p. 21), “fabulam e determinam um Devir que é provocado por uma ebulição imaginada”.

Precisei abrir esta pequena introdução, que altera o tempo verbal desta tese. Não se trata aqui de uma licença poética, mas de reconhecer que o processo de construção do *Opus Lux* é constituído por um coletivo do qual eu faço parte, não apenas como uma mera observadora, mas principalmente como criadora, e por isso preciso ouvir a minha própria voz. Como posso apresentar minha própria singularidade dentro do processo de construção do espetáculo *Opus Lux*? Posso dizer também que só descobri a possibilidade de existir enquanto agente político no mundo quando comecei a fazer teatro. A escolha da iluminação cênica como campo de predileção não é isenta de sentido. Eu costumo dizer que foi a iluminação que me escolheu, mas isso é só uma parte da história.

O acolhimento que sinto desde a primeira vez que trabalhei com a luz me parece a parte mais importante disso tudo. Talvez por isso esta investigação tenha chegado tão profundamente aos acoplamentos e às conexões. A luz se tornou para mim um lugar de fala desde o primeiro momento. Todas as concepções e os mapas de luz que fiz contavam uma história pessoal importante para mim e que nada tinha a ver com aquilo que visualmente o espetáculo pedia. Eu sempre usei a minha saudade e as minhas lembranças para fazer luz. Mesmo hoje, quando tenho alguns

anos de experiência e já domino melhor a técnica e os procedimentos da luz, ainda preciso desse disparador pessoal, dessa luz-lembrança que eu certamente reinvento sempre, e que é a base para o meu processo artístico. É preciso que essa luz passe pelo meu corpo antes de ir para o palco, e eu só consigo fazer isso quando a luz no palco me acolhe. O que eu quero dizer quando eu falo de uma luz que “passa pelo meu corpo”? Às vezes a luz se desenha sem muito esforço, ela vem junto com uma memória de infância, como a luz do entardecer sobre o rio que havia no fundo do quintal da casa minha avó, ou as horas intermináveis que eu passei mexendo nas velas e lamparinas na casa da minha mãe quando faltava luz. Mas às vezes isso não é tão imediato, às vezes eu faço a luz de forma bem precisa tecnicamente, respeitando os ângulos de incidência, as cores, os volumes. Depois de tudo pronto eu preciso de um tempo para experimentar a luz que foi montada, fazer uma infinidade de combinações até achar um movimento de luz que “passe pelo meu corpo”, que me ligue àquele espetáculo e àquela cena.

É importante falar que esse momento de passagem é o que me conecta à cena, faz dos focos de luz uma prótese com o meu corpo. É como se não houvesse distância entre a cabine de luz e o palco. Cada movimento de luz dispara as sensações que envolvem o corpo e me coloca dentro da cena, como se fechasse um circuito.

Na minha formação teatral há uma concepção da espacialidade como o lugar da ação. Por isso o meu entendimento sempre vai estar marcado por uma inquietação que tem origem nas relações da luz dentro da cena.

Em função do que já foi dito julgo ser necessário a afirmação da minha profunda implicação no meu objeto de pesquisa. Uma leitura rizomática sobre uma poética na qual participei intensamente da criação, nunca será apenas sobre uma parte da minha trajetória, mas sim será a própria trajetória. Sei da necessidade e da importância de um bom recorte na pesquisa, por isso farei um salto para tentar alcançar o foco por onde comecei a escrever esta poética.

Neste momento em que me desterritorializo e atravesso a imensidão das águas marinhas para outrar-me neste encontro com Portugal, meu labirinto feito de

furos, canais, igarapés, rios, baías e mares se agita. Reconheço esta ebulição como todo o movimento de criação que mora dentro de mim. Minha Amazônia das águas, meu rio/mar, meu rio minha rua, metáforas fortes que me ajudam a responder sobre o meu lugar. Meu índice é um caminho de rio.

# INTRODUÇÃO

Tudo que é imaginado existe, é e tem, pois é... (Estamira, 2004)

Tínhamos como objetivo, nesta investigação, cartografar os procedimentos da poética de luz *Opus Lux* a partir da perspectiva proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari, somando a ela a bricolagem como modo de pesquisar em Estudos Culturais. Nossa intenção foi empreender uma análise compreensiva sobre a poética do espetáculo *Opus Lux* e desvendar a teia dos procedimentos e técnicas que a constituem como micropolíticas de resistência às condições de precariedade em que se encontram todos aqueles que tentam fazer teatro com alguma dignidade em Belém do Pará. Para tanto, foi preciso esclarecer o conjunto de conceitos que fazem parte do arcabouço teórico e metodológico que dá partida e fundamenta esta investigação.

Como único caminho possível, optamos por resistir pela experimentação da linguagem que escolhemos para nos abrigar. Por isso, podemos afirmar que os procedimentos artísticos do espetáculo *Opus Lux* são frutos da nossa ligação com a experimentação da linguagem da cena. Nós trabalhamos com um universo significativo de experimentos, envolvendo todos os lugares onde a luz era necessária. Foi assim nos trabalhos com artes visuais, dança, teatro e música. É preciso esclarecer que não possuímos nenhuma base de formação clássica nas artes, temos dificuldades com conceitos binários e com espaços de escalas conceituais fixas. Por isso, estamos sempre confortáveis nos entres, nos híbridos, nos estados de liquidez e, principalmente, nos estados de suspensão. Nossa formação como artista aconteceu na fronteira, de onde olhamos para as disciplinas da Arte. Mesmo não acreditando em territórios fixos, inventamos uma fronteira que se constitui como uma pergunta. Uma fronteira que é ao mesmo tempo lugar e desterritorialização.

Começamos então com uma localização do campo da iluminação que pretende situar as condições em que esta pesquisa se configura. Ela é uma introdução importante para o acompanhamento da descrição do processo de produção do espetáculo *Opus Lux*, objeto de estudo desta investigação.

É bom lembrarmos que a investigação que é tema desta tese possui duas dimensões: uma micro, expressa por uma leitura crítica dos dados produzidos, e outra macro, uma cartografia dos procedimentos e técnicas utilizados para

engendrar essa poética. É importante entender o enredamento dos procedimentos na construção de uma poética, na medida em que práticas cênicas são reconhecidamente um modo de produzir e desenvolver conhecimento, e em função disso, uma inegável força de transformação política, de empoderamento, e principalmente, da criação como forma de resistência.

É importante frisar também que as práticas cênicas têm sua performatividade ligada ao próprio desenvolvimento sociocultural humano. São amplamente entrelaçadas nas relações de práticas que vêm sendo deslocadas de geração em geração. Algumas, inclusive, de forma oral. Técnicas e conhecimentos são repassados nos bastidores, nas companhias e nas dinâmicas relações entre encenadores, atores e técnicos. Esta investigação é um prospecto, pois é a síntese de um objeto único, singular, criado dentro de uma rede de acontecimentos únicos.

A luz é um elemento cênico pouco abordado pelos teóricos do teatro. Todos concordam sobre a sua importância, mas raramente se tem aprofundado suas questões. Nos últimos cinco anos temos percebido uma mudança significativa neste quadro, e a abertura de cursos de pós-graduação em artes cênicas no Brasil é um motor importante. Já podemos encontrar, além dos manuais técnicos, reflexões sobre a função da iluminação nos processos de criação cênica mais tradicionais, nos trabalhos cênicos colaborativos e de expressão mais contemporânea, investigações a refletirem sobre a relação da luz com o ator e de um possível trabalho de sensibilização a ser desenvolvido entre o ator e a luz. A maior parte desses pesquisadores estão ligados à linguagem da luz. São iluminadores ou performers do teatro, da dança e das artes visuais que trabalham na experimentação, na fronteira de várias linguagens, o que é importante, pois imprime ao campo uma reflexão pautada na experiência.

No levantamento bibliográfico sobre a iluminação cênica encontramos algumas características coincidentes: a luz como um elemento fundamental; como narrador da cena; como uma linguagem muito específica, caracterizada principalmente pela relação estabelecida entre a luz e a sombra e uma tendência a pensar a relação entre o ator e a luz.

Há uma sutileza na luz que às vezes é difícil de definir e observar: o imaterial, visível apenas no reflexo dos objetos, apresenta ainda uma mistura curiosa de abstração e tecnologia pesada, o que poderia explicar a superficialidade de sua análise teórica. Cada mudança profunda nas tecnologias e sociedades humanas está sempre ligada a essa procura invariável de alimentar o sentido que mais nos escravizou - vencer as sombras, dominar a noite e as energias que podem esclarecer, dar à luz.

Apesar das várias áreas convocadas por este trabalho, ele é, na essência, uma prática da luz, motivo pelo qual é principalmente desse campo de onde vêm as elucubrações que o dimensionam. Claro que a natureza dessa atividade artística não é um facilitador. A iluminação cênica opera e articula três campos do conhecimento: a arte é o primeiro deles; é preciso o domínio das composições visuais e plásticas no que concerne ao uso de cores, texturas, sombras, perspectivas, contrastes etc, dentro da cena. Isso implica no conhecimento de todos os tipos, estilos, ritmos, formas de espetáculos, quer sejam de dança, música ou teatro; o segundo são as ciências exatas, com temas como a eletricidade, a ótica, robótica e computação; e por último a biologia, na compreensão do funcionamento da visão.

No Brasil, o grande pioneiro nos estudos e registro dos meandros da iluminação cênica foi Hamilton Saraiva (1990). Sua dissertação de mestrado *Iluminação Teatral: história, estética e técnica* é uma referência, assim como uma série de artigos publicados, inclusive sobre semiologia da luz. Roberto G. Camargo (2012), com o livro *Função estética da luz*, também é um marco no estudo da iluminação cênica no Brasil. O livro foi recentemente reeditado pela Perspectiva em 2012. Edição revista e ampliada.

A tese de doutoramento de Camargo (2006), *Luz e cena: processo de comunicação coevolutivos*, pretende o entendimento da luz e da cena como fenômenos coevolutivos que negociam a sua permanência no ambiente, implicando na troca constante de informação. Essa troca provoca sempre uma codependência no processo de comunicação. Temos ainda Cibele Forjaz Simões, com dois trabalhos que trazem um levantamento histórico da evolução da luz como

linguagem a partir do eixo da encenação, segundo o entendimento da paulatina mudança da concepção da iluminação concebida como mero “elemento da visibilidade para um elemento estrutural e estruturante da escrita cênica”. Um mergulho iniciado em sua dissertação de mestrado *À Luz da Linguagem - A Linguagem da Iluminação Cênica de instrumento da visibilidade à Dramaturgia do* (2008) e que se completa em sua tese de doutoramento: *À Luz da Linguagem - A Linguagem da Iluminação Cênica de instrumento da visibilidade à Dramaturgia do Visível e Outras Poéticas* (2013), ambos defendidos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Para Cibele Forjaz (2015), uma das funções da luz é manipular as imagens, criando uma linguagem visual que se justapõe ou contrapõe aos outros elementos dramaturgícos a exemplo do texto ou da música. Nos seus estudos sobre a história da iluminação cênica como linguagem, a autora localiza no Renascimento o momento no qual as buscas pela melhoria técnica da iluminação cênica começam a ser consideradas e desenvolvidas juntamente com os mecanismos cenográficos (Idem, pp. 121-122), incluindo aqui o avanço na pintura e da teoria das cores. Nesse caso a iluminação tem como principal característica a reprodução dos fenômenos da natureza. O Drama Wagneriano é um ponto de explosão deste período.

Em uma outra vertente da luz como coautora da cena, encontramos a dissertação de Flaviana Xavier Antunes Sampaio: *A dança contemporânea em foco: A iluminação como coautora da cena*, em uma coimplicação com a cena, se deslocando do conceito de elemento cênico para conferir sentidos estruturais, conceituais e estéticos. Em uma perspectiva mais técnica, Laura Maria de Figueiredo, em sua dissertação de mestrado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, fala em “jogar-luzes” sobre as estratégias utilizadas por alguns iluminadores nas fabulações construídas por diferentes tipos de espetáculos e seus espaços, ressaltando ainda a intencionalidade expressiva e comunicativa do texto.

Para abrir discussão sobre a luz e a sombra no capítulo intitulado *Light and Shadow in the Theatre* (2005, pp. 35-42), do livro *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*, o cenógrafo, iluminador e

figurinista Robert Edmond Jones começa pela crítica à assertiva de que iluminar é um ato muito simples, consiste em escolher onde a luz deve estar e de onde ela deve ser retirada. O autor vai se contrapor a esta ideia e vai nos explicar que desta maneira só é possível fazer uma luz que projeta brilho e destaque sobre as coisas; e para que a luz seja considerada um elemento que narra a cena é preciso que se acrescente o seu antagonista, a sombra. A luz é adjetivada como dramática.

Quando percebemos a complexidade dos campos envolvidos nesta investigação, optamos por uma metodologia que pudesse dar conta dessa complexidade e que de forma alguma tenderia para uma simplificação desta mesma complexidade. Assim, diz respeito à nossa perspectiva, o universo da produção e o entendimento das interrelações contextuais que entrelaçam as diversas aberturas entre humanidades e as artes, o que levanta não só questões teóricas e metodológicas, mas questões profundas a nível epistemológico.

É importante frisar que quaisquer teorias e metodologias com perspectivas de análise baseadas em antagonismos binários e inseridos em uma configuração de estrutura social, que só considerem as estratificações verticalizantes e descartem as estruturas horizontais replicadas em cada relação social, ou ainda, pelo contrário, que estejam baseadas nas estruturas horizontais e que desconheçam as estratificações, serão insuficientes para dar conta dos múltiplos elementos constitutivos desta pesquisa e por isso não foram aqui operadas.

Encontramos como saída metodológica uma associação entre a cartografia e a bricolagem. Com isso, a intenção foi articular uma conexão metodológica que força o pensamento e nos instiga a tentar alcançar um terceiro eixo, que não é nem o vertical, nem o horizontal, mas um transversal, proposto por Deleuze e Guattari. É justamente o eixo dos agenciamentos coletivos, os quais conectam os fluxos que correm entre o dizível e o enunciável, entre um eixo vertical e um eixo horizontal, entre maioria e minoria. Segundo Barros e Eduardo (2012), transversalizar é investir nos devires dos objetos de pesquisa mapeando suas aberturas e potências de criação, e ainda, considerar os planos de conexões que fazem com que toda a realidade se comunique. “A operação de transversalizar produz um desarranjo no

sistema binário de definição/categorização do objeto da pesquisa permitindo conectar devires minoritários que estão adjacentes ao objeto” (Idem, p. 239).

Estes procedimentos metodológicos inventivos nos pareceram os mais adequados para conseguirmos avançar na possibilidade de desenhar as linhas que atravessavam as relações constituídas aos cruzarmos campos como a Filosofia, o Teatro e os Estudos Culturais.

As três disciplinas mencionadas têm em comum um aprofundamento nas questões sobre a política. O campo das atividades humanas, suas ações no mundo, as formas como negociam e comunicam são colocadas enquanto foco central nos Estudos Culturais; são estas maneiras de estar no mundo, de se mover dentro de agenciamentos micropolíticos através dos quais constrói suas microrresistências. E é sob este ponto de vista que entendemos a pertinência desta investigação, ou seja, desenhar uma cartografia que se coloca como uma produção de conceitos a questionar uma determinada construção de sentido, pois o acontecimento que provocamos ao articularmos estes encontros reinventou nossa forma de pesquisa e nosso ponto de vista sobre os fenômenos abordados.

Por outro lado, partimos de alguns princípios epistemológicos como a relação estabelecida entre o poder e a resistência, e os agenciamentos micropolíticos, que não param de produzir esta mesma relação. Assim como uma ontologia que, advinda do trabalho de Deleuze/Guattari, entende o ser como multiplicidade. Um devir que se estabelece ao substituímos a pergunta: *O que é?*, por *O que e?* i.e. quais as ligações que estão em questão nos acontecimentos. Com essa mudança na operação da questão sobre o ser, o que vem para o foco da investigação são as relações aditivas de atos cotidianos e comuns que resistem, afetam e são afetadas por múltiplas forças, o que faz de cada indivíduo produtor e produto delas.

Tanto a cartografia quanto a bricolagem são multidisciplinares e conectam campos heterogêneos, o que permite lançarmos mão de técnicas e métodos igualmente multidisciplinares e heterogêneos. Nesta investigação, para darmos conta do movimento de criação da poética de luz *Opus Lux*, lançamos mão das seguintes ações metodológicas: 1) orientados pelo corpo teórico desta

investigação, levantamos temas sobre o processo de criação através de duas ferramentas - o *grupo focal* e a entrevista individual com os atuantes; 2) recolhemos o seguinte documento: Caderno de Montagem da atuante Virginia Abasto; 3) realizamos o trabalho empírico de produção dos dados, fazendo uma análise de conteúdo do material acima apontado.

Esta tese está dividida em duas partes introdutórias, três capítulos de desenvolvimento e uma conclusão. A primeira parte introdutória, *Olho d'água: Pequena Biografia das Águas*, pretende localizar o leitor no que diz respeito à nossa própria singularidade e o lugar de onde falamos, assim como colocá-lo em contato com a imagem-força que nos guiou neste trabalho - o rio, as águas e sua força de movimento e mudança que flui sem parar. Essa metáfora do rio está ligada à forma como ela ficou associada ao tempo, como o próprio fluxo do tempo, que escorre do passado para o futuro e que é tão cara à filosofia ocidental. Sobretudo como uma força que arrasta e transforma as coisas no caminho, como força da maré, que percorre o imbricado percurso que faz dos rios da Amazônia um labirinto de furos, canais, braços e igarapés.

Na segunda parte dessa contextualização introdutória apontamos algumas premissas e situamos, mesmo que de maneira breve, os contornos teóricos e metodológicos aqui aplicados a serem aprofundados e operados no decorrer da tese. Além disso, fazemos uma minuciosa descrição dos capítulos seguintes.

No primeiro capítulo traçamos todo o processo de produção desta investigação e os elementos que fazem parte dela, aprofundando as questões teóricas e metodológicas que integram este contexto. Com a denominação *Sob o Regime das Águas*, começamos por apresentar nossos dois procedimentos metodológicos: a bricolagem e a cartografia. Para a primeira, usamos como referências as obras de Denzin e Lincoln (2006) e de Kincheloe (2001). Segundo esses autores, a bricolagem é uma metodologia que se ocupa de processos complexos, nos quais estão envolvidos uma compreensão ancorada num pensamento crítico dos fenômenos e suas implicações políticas. A fim de entrelaçarmos os dois procedimentos, continuamos a esboçar no referido capítulo as dimensões que enredam a cartografia ao conceito de rizoma de Deleuze e

Guattari e, por conseguinte, as noções de agenciamento nos eixos molar e molecular e na proposta de construção de uma microanálise que dê conta das linhas inscritas de forma transversal aos dois, e que ao final é o que vai desenhar a cartografia. Passamos também pela noção de máquina abstrata e máquina desejan-te; a primeira como todas as formas de codificação do desejo, e a outra como princípio que foge e que, apesar de recapturado, está sempre rompendo os códigos e criando linhas a-significantes que proliferam ou contaminam as máquinas abstratas.

Na sequência do Capítulo I, segundo tópico intitulado *Enredamento Coletivo*, apresentamos todos os componentes da pesquisa. Começamos pelos integrantes da equipe de criadores do espetáculo *Opus Lux*, aos quais chamamos *Sonhadores das Sombras* e damos nome à tese. Ressaltamos a importância de suas falas singulares no que diz respeito à construção dos procedimentos que vamos cartografar aqui.

Para continuarmos, fazemos uma primeira descrição do nosso objeto de pesquisa, ao qual damos um caráter de agenciamento coletivo, micropolítica e resistência. Situamos o contexto teórico e local no qual nossa questão se encontra, explicando sobre o teatro experimental em Belém do Pará, sua instauração na precariedade. Apontamos a dramaturgia da luz como proposta para a linha de fuga que é o espetáculo *Opus Lux*. Ressaltamos ainda a importância da localização do sujeito teoricamente em relação à questão da resistência, usando principalmente o trabalho de Stuart Hall (2006); propusemos um diálogo entre este autor e a assertiva de Gilles Deleuze (1988-1989), que vê a resistência como um ato de criação.

Descrevemos ainda os dispositivos metodológicos utilizados na produção desta tese. O primeiro material produzido foi o Diário de Bordo da atuante Virginia Abasto. O segundo foi O *Opus Grupo*, desenvolvido como um exercício de reencontro, pois depois de alguns meses da estreia do espetáculo era preciso colocar os participantes dentro da investigação que começávamos e prepará-los para o grupo focal que seria feito em seguida. A partir deste exercício conseguimos definir os temas que usaríamos nessa etapa.

O grupo focal foi constituído a partir das especificidades das informações que precisávamos produzir, e isso significava também que os temas deveriam estar muito bem amarrados a um grau de relevância da pesquisa. Principalmente no que diz respeito aos temas, procuramos que estes estivessem numa fronteira dos três campos que esta tese pretendeu cruzar. Os temas não estavam fechados, eram suficientemente abertos ao ponto de garantirem que outras questões fossem sugeridas pelos participantes. Dessa forma, tais perspectivas poderiam ser colocadas em profundidade. Consideramos cada um como uma singularidade, diferença fundamental que pesou no momento de fazermos a análise das entrevistas. Assim, permitimos que as questões colocadas por cada um em função dos nossos procedimentos poéticos fossem devidamente respeitadas, e mais que isso, fossem incentivados. No nosso caso, não interessava que se chegasse a nenhum tipo de consenso, pelo contrário, pretendíamos atingir o maior número possível de pontos de vista sobre as questões, para delas poder extrair as linhas que desenham esta cartografia. Somente estes participantes poderiam falar sobre o campo de experiência comum que construímos. Foram eles que o produziram e eles, melhor do que ninguém, puderam colocar as questões e temas pertinentes sobre este campo de experiência comum que agenciamos coletivamente, claro, incentivados e mediados por nós.

Finalmente, a última recolha de dados que fizemos foi a entrevista individual. De forma aberta, pedíamos que o entrevistado falasse livremente sobre si e seu trabalho criativo tendo como referência o espetáculo *Opus Lux*.

No Capítulo II, *As Ilhas Flutuantes*, começamos a descrever o diagrama de funcionamento do espetáculo *Opus Lux*. Fazemos uma contundente apresentação de todos os procedimentos e dispositivos usados nessa produção. Desde o treinamento dos atores, realizado na *Oficina para Intérpretes*, passando pelas formas como organizamos os ensaios, tentando restituir ao leitor o processo pelo qual passamos e que resultou no *Opus Lux*.

Foi preciso que associássemos a prática artística à teoria que operávamos, esta última posterior à primeira. Ou seja, esta investigação é um processo de releitura dos procedimentos e dispositivos de uma prática teatral que se encontra

com uma teoria, da qual fomos nos apropriando a medida em que íamos fazendo a análise crítica durante a fase de descrição do processo de construção do *Opus Lux*. Na prática, ao descrevermos, fazíamos um ir e vir entre os documentos que tínhamos que ir analisando e a teoria. Foi desse movimento que nasceram os conceitos operados nesta tese.

Com o objetivo de dar conta do que nos propusemos no Capítulo II, expomos o conceito de diagrama, a partir do diálogo de Deleuze com Foucault. Na abertura do referido capítulo, abordamos esse diálogo e traçamos o caminho percorrido por Deleuze em direção ao conceito do diagrama como um mapa das linhas que se movimentam entre o eixo de visibilidade e o de enunciação.

Para começarmos a traçar os diagramas do espetáculo *Opus Lux*, usamos a obra de Yaron Abulafia (2016), apresentando um ponto de vista teórico sobre as questões que envolvem a iluminação contemporânea, marcando, também, o lugar onde nossa investigação se insere. Recorremos aos fundamentos da iluminação cênica desenvolvidos por este autor, pois consideramos importante situar teoricamente como uma determinada fenomenologia e uma semiologia da luz podem nos servir de contraponto na construção dos diagramas a que nos propusemos.

Entrando pelos fundamentos da iluminação contemporânea, passamos pelo caminho da abertura dos sentidos da obra de arte. Neste momento tratamos o conceito de aberto pelo olhar de Anne Cauquelin (2011), e com ela chegamos ao nômade e aos espaços lisos deleuze-guattarianos. Situamos, assim, o lugar do qual partimos e do qual irrompemos para construir nosso rizoma.

No primeiro e segundo tópicos do segundo capítulo, *A Margem Esquerda e A Margem Direita*, introduzimos os elementos que nos acompanham nesta investigação, frutos de investigações anteriores. Traçamos as duas margens das quais nos desbarrancamos para podermos pensar uma poética da luz. *A Margem Esquerda* está delineada a partir da pesquisa feita em Belém do Pará sobre os objetos que usam como fonte de luz a chama. Tal pesquisa disparou uma escritura da cena tendo a luz como potência narrativa a partir do seu contexto cotidiano. Na

*Margem Direita*, dispusemo-nos a operar o conceito de *Gambiarra*, utilizado na nossa dissertação de mestrado, e a considerarmos enquanto apropriação de ferramentas e técnicas para experimentação e consumo de produtos de forma inusitada.

Ao abriremos o terceiro tópico que compõe este capítulo, *A Terceira Margem ou As Ilhas Flutuantes*, nos concentramos em apresentar o teatro experimental em Belém do Pará, através de um pequeno panorama de como organizamos nosso fazer teatral e com ele enfrentamos uma máquina de precarização constante, caracterizada pela total falta de investimento, seja financeiro ou mesmo simbólico, e que se aprofunda pela ausência de quaisquer tipos de políticas públicas. Para experimentarmos a linguagem da luz dentro deste contexto, descrevemos nosso *programa de insurreição*, evidenciando como os cortes, desvios e interrupções feitos no decorrer do processo de criação do *Opus Lux* nos ajudam a entender a maneira como nos propusemos a subverter uma certa hierarquia na cena a qual a luz está submetida, principalmente no que diz respeito aos lugares de fala. Em seguida, no subtópico *Procedimentos de Fuga*, lançamos mão dos procedimentos da gambiarra para podermos avançar na construção do nosso programa de insurreição, e é assim que surgem os procedimentos de fuga. São eles: desmontar; apropriar, experimentar e conectar. Temos ainda o segundo subtópico, *Etapas do Processo*, no qual descrevemos minuciosamente as atividades que desenvolvemos tanto para a preparação dos atores como nos ensaios e na construção dos objetos luminosos.

Finalizamos este capítulo com o terceiro tópico, *Uma Presença Imprevista*, com uma abordagem da cena como lugar de trânsito de narrativas, lugar aberto, negociado e imprevisto, onde os sentidos não estão fixos ou determinados, mas são um jogo aberto entre os fluxos de imagens e o mundo singular de cada espectador.

O terceiro capítulo, *Corredeiras Profundas*, é onde damos conta da parte empírica desta tese. Consideramos esta a mais delicada, porque é ela que comporta a análise de conteúdo das entrevistas individuais e do grupo focal, ou seja, a análise dos discursos dos sujeitos desta investigação. São estas duas fontes

de dados que vamos usar para estruturar o referido capítulo, dividido em três tópicos.

O primeiro deles dá conta das entrevistas individuais e das respectivas singularidades que as envolvem. Decidimos organizar as entrevistas em subtópicos individuais aos quais demos o nome de **casas**. Cada uma carrega as singularidades de cada criador dentro do processo, expressadas na entrevista individual. Consideramos fundamental essa descrição feita desta forma, pois ao focar nas diferenças e singularidades de cada um, respeitamos a diversidade de pontos de vista e entendemos que é ela que faz nosso trabalho coletivo potente.

No primeiro subtópico, *Anibal Pacha – A Casa das Coisas do Mundo*, descrevemos a participação de Anibal Pacha, que contribui com uma significativa vivência artística. Neste trabalho, isso se coloca principalmente como uma relação fundamental com as imagens enquanto produção de sentido e conexão com uma materialidade do mundo experimenta por ele, e com a qual faz uma autorreferência e se reconhece como bonequeiro.

No segundo subtópico, *Armando de Mendonça – A Casa do Improviso*, a participação de Armando é compreendida por meio da forma como ele se propõe a colocar em fluxo e organizar o próprio caos criativo através da improvisação. Para darmos conta deste movimento feito por ele, operamos o conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari (1997).

Temos ainda a terceira casa, *Jorge Torres – A Casa da Técnica*, onde damos conta da busca por uma experimentação das técnicas do corpo em relação à luz. Há toda uma diversidade de possibilidades quando o atuante abre o corpo para luz e a reconhece como elemento parceiro dentro da cena que, além de interagir sobre a visibilidade do corpo, muda a sua visualidade.

O quarto e último subtópico dessa seção é *Virginia Abasto – A Casa do Corpo Nômade*. O corpo é o disparador do processo criativo para Virginia; nas tentativas de experimentar o corpo na luz e fazê-lo dar passagem e se acoplar à luz, ela consegue usar o próprio corpo para esculpir a luz enquanto esta envolve o

seu corpo com sombras que se deslocam e fazem da forma do corpo uma desconstrução.

No segundo tópico deste capítulo trabalhamos o grupo focal no que diz respeito aos temas gerais e transversais nele abordados: função de iluminar e resistência; o corpo e o objeto luz. No primeiro subtópico, *Da Função de Iluminar à Resistência*, ao nos depararmos com a tabela final da análise de conteúdo do grupo focal, encontramos três aspectos gerais da função de iluminar dentro desta investigação. São eles: tensão do movimento, que diz respeito à capacidade da função de iluminar ser eminente e inerente, ou seja, a apropriação dos objetos é feita pela própria capacidade de emissão de luz de cada objeto, o que cria uma tensão que muda o foco da ação; revelação da forma, quando usamos um grau de visibilidade perfeito dentro no *Opus Lux*, interrompendo o fluxo da desconstrução como uma espécie de pausa, para logo em seguida aprofundarmos ainda mais a desconstrução do tempo e do espaço; subversão, subcategoria que aparece como os rearranjos que fizemos, na deliberada atividade de mudar as coisas, agindo sobre as relações de poder na cena; revelação do escuro, quando a luz é prótese com o corpo, que conforme se move, o limite entre a forma e a não forma se desfaz.

No segundo subtema aqui tratado, vamos falar sobre a resistência, que não é apenas a resistência do material, mas aquela instaurada nas redes de sentidos que se fazem na forma como estabelecemos o nosso plano de experiência comum.

*O Corpo e os Objetos de luz* dá sequência ao capítulo. Nele, abordamos a questão formulada por Deleuze e debatida na sua conversa com Spinoza e Nietzsche: “O que pode o corpo?”. Nos guiamos por esta pergunta e tentamos respondê-la dentro do espetáculo *Opus Lux*. Para isso, usamos três imagens do corpo que consideramos as que nos ajudam a falar dele dentro do nosso processo. A primeira delas é o corpo nômade, como o que não pode ser capturado, que se desloca e se desterritorializa. A segunda é a do corpo-sem-órgãos, na qual o corpo não é uma organização de órgão por função, mas é intensivo e marcado pelos seus graus de afetar e ser afetado. E a terceira é aquela que tem no corpo as infinitas possibilidades de conexão e acoplamentos. São esses acoplamentos que ligam os objetos ao corpo, na apropriação que fazemos deles e de seus regimes de

visibilidade e de enunciação. Para descrever de forma mais eficaz essa apropriação, partimos de um agenciamento coletivo e dos diagramas de funcionamento dentro da complexidade da nossa análise.

Finalizando o Capítulo III, propomos uma leitura no nosso diagrama, intitulando-o de *Dispositivo de Assombramento para uma Nomadologia Cênica*, temos a leitura da análise de conteúdo. Encontramos quatro blocos de intensidade e suas respectivas linhas, celebram um encontro de atitudes conceituais: blocos apropriação e subversão; blocos de conexão e proliferação; blocos de desmontagem e potência; blocos de experimentação e afetação. Fazemos um minucioso percurso de reconstituição dos caminhos que fizemos até encontrarmos as chaves de leitura do diagrama que construímos. E assim, fechamos o terceiro capítulo.

Acreditamos que demos conta daquilo que nos propusemos no início desta investigação: cartografar o processo de construção do espetáculo *Opus Lux* dentro de uma perspectiva teórica baseada na bricolagem de três campos teóricos: a filosofia, o teatro experimental e os estudos culturais. Porém, mais do que isso, aprofundamos a nossa questão de partida, que era entender como as técnicas e procedimentos que usamos constituirão uma poética cênica, e de que maneira isso interfere ou não na relação da luz e da sombra com a cena. No aprofundamento descobrimos um recorte importante nas micropolíticas de resistência, lugar que consideramos uma fronteira fértil entre os três campos acima citado.

Com o papagaio no ar a menina se assusta. Um outro que não é o dela mergulha ferozmente para um corte. Sem pensar ela puxa desesperadamente a linha virgem que não tem cerol. Vai perder a batalha e com ela o fruto de muito choro por trocado - 10 centavos que sobrou da compra da banana, 5 centavos da lata de sardinha e horas medindo, cortando e colando. No ato de puxar a linha um coro se faz: recolhe, recolhe, ímbica. O corpo tenso, olhos pregados no céu, a mão direita soca o ar freneticamente, a esquerda serve de guia, o tronco balança de um lado para o outro, o papagaio obedece, mergulha e foge do primeiro ataque, mas ainda não está a salvo. No chão formaram-se círculos de linha. A dança continua, balança de um lado pra o outro, puxa, discaí, soca o ar. O pé enxerga o chão coberto de linha. O papagaio já está a poucos metros está salvo, mas o olho se distraí com o cachorro que late e o pé cega, erra o passo e se enreda na linha. A menina armadilhou o chão e tem os pés presos na linha. Está enredada. Só lhe resta sentar e pacientemente soprar a linha enquanto recita o nome de alguma fofoqueira no lento processo de desenredar. Vai assim caindo a tarde.

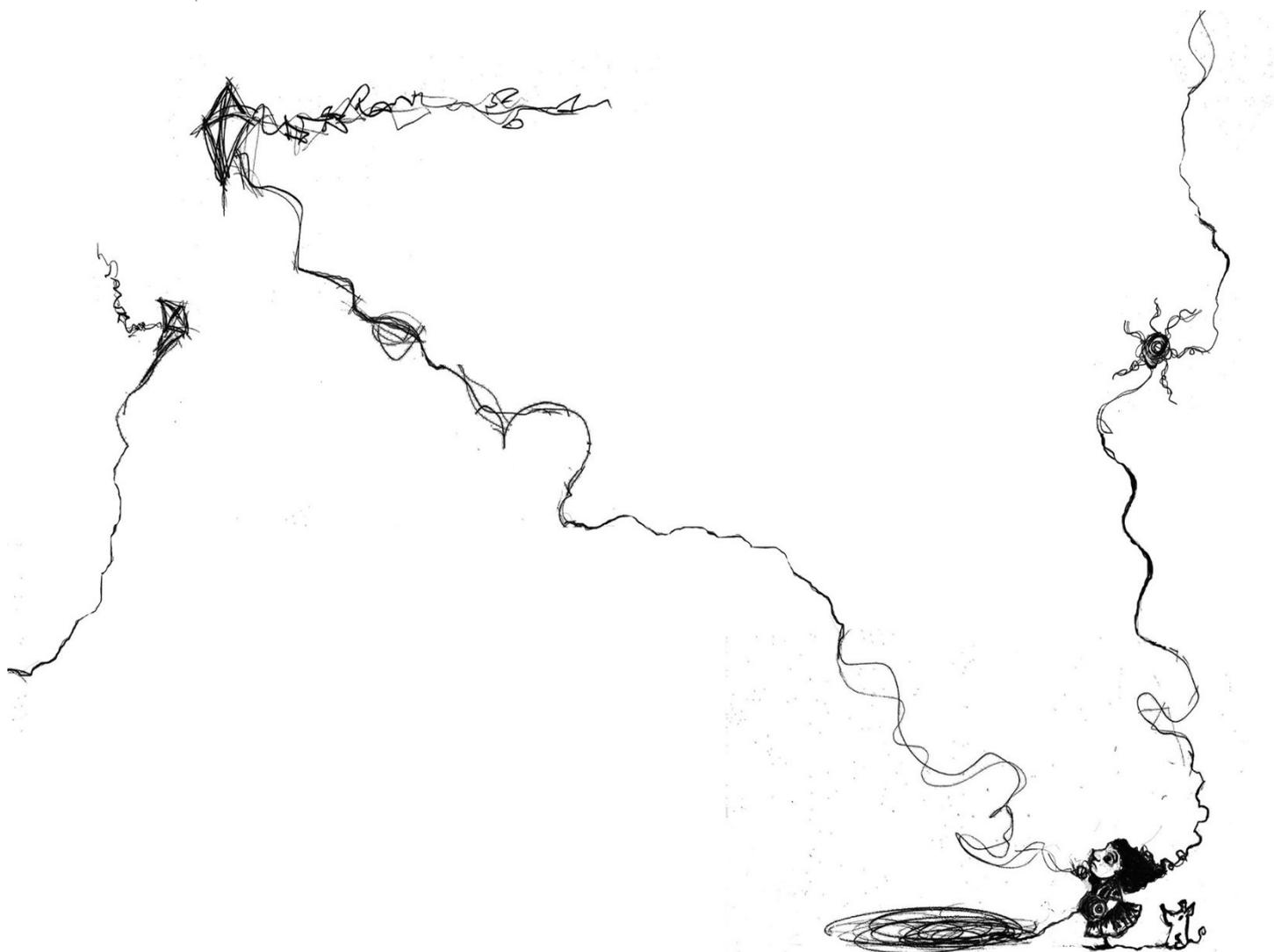


Ilustração 1 - Paloma Franca Amorim

## **CAPÍTULO I - SOB O REGIME DAS ÁGUAS**

É assim que todos somos bricoleurs,  
cada um com suas pequenas  
máquinas. (Deleuze & Guattari,  
2004, p. 8)

Uma investigação em Estudos Culturais é sempre um investimento no estudo do cotidiano para entender a rede explícita de combinação operacional que põe em movimento micropolíticas em uma cultura. É trazer à luz os modelos de ação do homem na construção da vida. E como bem disse Raymond Williams (2011, pp. 53-54), devemos começar pelo fato de que a cultura é comum. Toda sociedade humana tem a sua própria forma, sua própria finalidade, seus próprios significados. Toda sociedade humana os expressa através de suas instituições, das artes e da aprendizagem. E podemos acrescentar que isso só acontece porque em todo lugar cada indivíduo se reinventa, inventa micropolíticas de resistência.

Para Michel de Certeau (2001), a prática diária não deve ser escondida como um mero pano de fundo da atividade social, pelo contrário deve tornar-se o cerne da discussão. É necessário articular à vida cotidiana uma investigação das formas com que os usuários operam, ou os modos com que põem em funcionamento, ou a “maneira de fazer” as coisas. Esta prática não diz respeito a uma “individualidade” ou “aos sujeitos”, mas trata de “modos de operação ou esquemas de ação” ou precisamente de “uma lógica operacional”.

Para a construção metodológica desta investigação, foi preciso marcar as habilidades, as práticas, as estéticas e as identidades do investigador qualitativo. Segundo Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (2006), devemos perguntar que tipo de *persona* o pesquisador qualitativo deve ser. O certo é que está muito distanciado daqueles tradicionais termos qualitativos e quantitativos das ciências sociais, como “cientista”, “reformador”, “estatístico”, “observador imparcial”, “informante humanista”, “intérprete”. As diversas dimensões da pesquisa qualitativa levaram a uma nova configuração nas nomenclaturas e, é claro, nas definições dos pesquisadores. Entre elas, há uma que nos é particularmente cara, o *bricoleur*.

A bricolagem é a maneira que encontramos para nos deslocar nesse lugar movente, mas para estendê-lo no momento de sua produção, escolhemos lançar mão da cartografia a fim de, assim, poder mapear. A teia formada na produção de uma poética é como um mapa aberto - como bem descrevem Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995, p. 21) - conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível e suscetível de receber modificações constantes.

## 1.1 UMA CARTOGRAFIA *BRICOLEUSE* DE PERCEPTOS E AFECTOS

A primeira abordagem metodológica que vamos tratar é a *bricolage*. Segundo Denzin e Lincoln (2006), a *bricolage* como metodologia é adepta de um grande número de abordagens, que vão desde entrevistas à intensa autorreflexão e interpretação. O referencial teórico do *bricoleur* é também diversificado, abrangendo paradigmas interpretativos que vão do feminismo ao marxismo, passando pelos Estudos Culturais, que podem ser cooptados para um determinado problema.

O *bricoleur*, no entanto, não deve achar que os paradigmas podem ser facilmente misturados ou sintetizados, ou seja, não é possível se mover facilmente entre paradigmas globais, como os sistemas filosóficos que denotam antologias, nomeadamente epistemológicas e metodológicas. Eles representam um sistema de crenças que atribuem aos utilizadores visões de mundo particulares. As perspectivas em contraste são sistemas menos desenvolvidos, o que permite uma mobilidade maior entre elas.

Ainda segundo os autores, acima citados, o pesquisador-*bricoleur* trabalha entre e dentro de correntes e pressupostos, perspectivas e paradigmas, sendo classificado em quatro categorias que refletem funções passíveis de associação e ajudam no entendimento dos pontos de vista possíveis para a pesquisa: o *bricoleur interpretativo* entende a investigação como um processo interativo, moldado por sua história pessoal, biografia, gênero, classe social, raça, etnia, e por aqueles que o rodeiam; o *bricoleur crítico* sublinha a dialética e a hermenêutica da investigação interdisciplinar, sabendo que as fronteiras não são mais válidas; o *bricoleur político* sabe que a ciência é poder, porque todos os resultados das pesquisas têm implicações políticas, não há ciência livre de valores; o *bricoleur de gênero narrativo* também sabe que todos os pesquisadores contam histórias sobre os mundos estudados por eles, mas essas narrativas ou histórias estão enquadradas dentro

de tradições narrativas específicas e, muitas vezes, podem ser definidas como paradigmas (Denzin & Lincoln, 2006, pp. 4-5).

É assim, que nos reconhecemos na fronteira entre a arte e a ciência. O pensamento artístico no qual nos inserimos é o raciocínio da bricolagem, expresso no trabalho de convergir num nexos físicos diferentes campos estéticos, narrativas divergentes.

A bricolagem como método não é apenas tolerante à diferença, mas a cultiva como principal fonte de criatividade para o pesquisador. Sensíveis à complexidade, *bricoleurs* usam múltiplos métodos para descobrir novos *insights*, ampliar e modificar velhos princípios e reexaminar interpretações aceitas, deslocando-as para contextos inesperados (Kincheloe, 2001, p. 683).

Os resultados do método do *bricoleur* são como uma “construção emergente” que se reconfigura, adicionando novos instrumentos metodológicos, novas formas de representação e interpretação, em resposta às necessidades imprevistas e imprevisíveis que alteram o ambiente de pesquisa. Este quadro alargado metodologicamente permite ao pesquisador a oportunidade de explorar um terreno mais aberto, expansivo, de interpretar e reinterpretar os dados por meio de diferentes formas textuais e visuais. Dessa forma, o trabalho de pesquisa inevitavelmente testará a capacidade da própria metodologia para *movimentar-se* com sucesso, além dos limites das práticas de investigação mais formalmente documentadas e divulgadas (Denzin & Lincoln, 2006, p. 5).

O segundo procedimento metodológico que utilizamos é a cartografia. Para começar a apontar e desenhar a cartografia, diremos que ela é um dos seis princípios do pensamento rizomático descritos por Gilles Deleuze e Felix Guattari no primeiro capítulo do livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Os autores constroem uma espécie de guia de leitura, deixando pistas sobre como os leitores devem se deslocar e explicam como esse livro, em processo, reflete uma rede de pensamentos. Chamam ao próprio livro de rizoma.

Começam por descrever duas figuras de livros: um localizado como representante de um pensamento clássico - o livro raiz. Uma raiz central, uma

unidade, um núcleo, como a única possibilidade de entendimento. Um centro onde se pode buscar a origem, do qual se faz uma genealogia. A cada raiz corresponde uma árvore, “a lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz [...] é-lhe necessária uma forte unidade principal suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 23).

A segunda figura é o livro-raiz fasciculada. A modernidade é aqui contemplada. O múltiplo aparece, mas ainda não pode ser considerado como multiplicidade. As raízes pivotantes se multiplicam, pois ao sujeito moderno já não satisfaz a dicotomia. Mesmo assim, mesmo que agora se possa ir do “Uno ao três”, a rígida estratificação hierarquizada e a forma que se manifesta preza a função e impede que seja rompido o dualismo, “as relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia” (idem, p. 24).

Deleuze & Guattari (1995) resistem à “imagem do mundo” como arborescência, criando o rizoma como figura de livro. Para isso descrevem o que chamam de “características aproximativas” ou “princípios”.

Os primeiros princípios são de conexão e heterogeneidade. Na busca pela diferença é possível acessar um rizoma por qualquer uma das suas vias, elas sempre estão conectadas umas às outras. Usando a linguística como exemplo, Deleuze e Guattari fazem uma crítica à árvore de Chomsky, por ela não atingir a máquina abstrata que conecta a língua com a micropolítica que envolve o campo social do qual ela faz parte. Deixando de fora os agenciamentos coletivos de enunciação, torna-se, deste modo, a reprodução de um agenciamento maquínico. “Não há língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante numa multiplicidade política” (idem, p. 26).

Um rizoma é traduzido por um agenciamento coletivo de enunciação, onde elos heterogêneos podem formar uma rede descentrando a língua, fazendo conexão com suas outras dimensões, linhas de fuga que explodem. Cada uma com características que não apontam necessariamente para a mesma natureza, colocando em “jogo regimes de signos muito diferentes e até estados de não signos” (idem, p. 43).

O terceiro princípio é da multiplicidade. Para cada explosão de linhas de fuga uma multiplicidade. A multiplicidade não diz respeito a um múltiplo que se opõe ao uno como consequência do mesmo. Suas dimensões estão postas num plano de consistência e crescem segundo as conexões feitas sobre elas. “As multiplicidades definem-se pelo fora, pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual mudam de natureza ao conectar-se com outras” (idem, p. 28). Isto é, cada variação de dimensão corresponde a uma mudança na natureza da multiplicidade, o que se contrapõe ao pensamento topológico estrutural definido por um conjunto de pontos e de posições, de relações binárias entre esses pontos e de relações biunívocas entre posições.

Ruptura assignificante é o quarto princípio. Um rizoma pode ser rompido em qualquer lugar, contra os cortes excessivamente significantes das estruturas. Um rizoma inclui linhas de segmentaridade segundo as quais ele pode ser estratificado, territorializado, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização pelas quais ele escapa. Essas linhas são também parte do rizoma e não param de se conectar umas às outras. Esse processo em fluxo impede qualquer possibilidade de dualismo ou de dicotomia. Seguir o rizoma só é possível produzindo-se círculos de convergência em volta de singularidades sucessivas. Este encontro de singularidades é um acontecimento diferenciado por rupturas, gerando novos pontos de convergência fora dos limites e em outras direções. “Escrever, fazer rizoma, aumentar o território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que cobre todo o plano de consistência numa máquina abstrata” (idem, p. 31).

Chegamos ao quinto e sexto princípios: cartografia e decalcomania. Segundo os autores o rizoma se constrói como fluxo, como potência, como devir sobre um plano de imanência. E é justamente por isso que ele não suporta nenhuma raiz profunda ou mesmo uma estrutura profunda. Estas características aplicam-se antes ao decalque que é ainda o modelo arborescente, decalcado e reproduzido. Tem três finalidades: descrever um estado de coisas, o reequilíbrio de relações intersubjetivas ou a exploração de um inconsciente enredado na memória e na linguagem.

Deleuze & Guattari (1995) provocam - “faça mapas: nunca fotos nem desenhos” (idem, 1995, p. 36). Um mapa de fluxo, com entradas múltiplas. O mapa é performativo, e por isso mesmo é parte do rizoma, não reproduz objetos, mas acompanha seus processos de produção. Não hierarquiza competências, não trabalha por um princípio topológico. Não responde à pergunta “o que é”, se debruça sobre “o que e”, desenha redes de conexão, linhas de fuga, fluxos territorializantes e desterritorializantes.

Na conferência ministrada por Gilles Deleuze em 1971 na Universidade Paris 8, ele considera que os fluxos são acontecimentos no corpo da sociedade definidos como uma torrente que se desloca entre polos perpetuamente codificados. Mas há as linhas de fuga, fluxos que escapam aos códigos. São eles que desterritorializam uma sociedade, e sendo assim tão perigosos há sempre um esforço para recuperá-los, mesmo que seja preciso refazer o código. Para Deleuze (1971), o ato fundamental de uma sociedade é codificar os fluxos e tratar como inimigo o que, com relação a ela, se apresenta como um fluxo não codificável porque, uma vez mais, isso põe em questão todo o corpo desta sociedade. É sempre este o problema essencial da codificação e da territorialização: codificar os fluxos, marcar os sujeitos, porque são eles que estão na intersecção e no corte dos fluxos, existem nos pontos de corte dos fluxos. Desta forma se configuram as relações processuais, os fluxos entre dois polos que estabelecem um jogo entre bloquear e deixar passar. Todo código relacionado a um fluxo implica em deixar passar algo desse fluxo.

Quando encontramos esse ponto de fuga, esse lugar onde algo se derrama e que não sabemos o que é, que não responde a nenhum código e que opera rompendo o campo do código, é aí que uma cartografia ganha importância e o rizoma emerge. Toda essa dinâmica é definida por Deleuze e Guattari como Agenciamento Coletivo de Enunciação. Porém, para entendermos melhor este conceito, é preciso recorrer aos dois eixos do agenciamento: o molar e o molecular.

A análise micropolítica que tem como principal objeto essa relação molar/molecular como agenciamento de enunciação é baseada nas relações de forças da microfísica do poder de Foucault, com a diferença que em Deleuze e Guattari há uma ênfase no desejo. Para estes autores, todo agenciamento

maquínico é agenciamento social do desejo e todo agenciamento social do desejo é um agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze & Guattari, 2003, p. 139). Assim, os elementos existentes nos fluxos podem se organizar segundo uma forma molar ou sobre uma forma molecular. Por molar entende-se as “estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular ao contrário é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades” (Guattari & Rolnik, 1996, p. 321).

Guattari começa a trabalhar com o conceito de agenciamento na década de 70 com o livro *O Inconsciente Maquínico: Ensaio de Esquizoanálise* (1988), e com ele substitui a ideia de objeto social e de toda a entidade intrapsíquica pela noção de máquina abstrata, na qual não se distingue a dualidade indivíduo/coletivo, acrescentando a esta noção elementos não humanos.

No livro *O Que é a Filosofia?* (1997), Deleuze e Guattari buscam definir a filosofia face a outras formas de produção de conhecimento, a saber: a ciência e a arte. Além disso, não acreditam na sentença fatídica dada à filosofia e que preanuncia a sua morte. Ao contrário, defendem o conceito como seu objeto. “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 12).

Um conceito que não remete ao universal ou a alguma essência; descreve um evento pautado num plano de imanência, com tripla dimensão: pensamento, desejo e percepção. Um conceito que não tem movimento apenas nele mesmo; move-se dentro das coisas e em nós, inspirando novas emoções e perceptos. O plano é a possibilidade de orientação do pensamento, o terreno pré-filosófico que vai traçar coordenadas para a construção conceitual. O plano é a casa do conceito, seu território. O conceito é a singularidade, é o acontecimento da singularidade. A relação entre criação conceitual e plano de imanência caracteriza a filosofia como construtivismo. A filosofia não é a reflexão abstrata, nem contemplação, nem vontade de verdade, mas a fabricação da verdade.

A função científica deve renunciar à tentativa de realizar o conceito, de dar uma consistência ao infinito e de figurar no virtual para se qualificar como uma

referência capaz de atualizar o virtual. A criação científica renova e singulariza-se pelas observações parciais debruçadas sobre um campo de variáveis, continuamente reabertos de maneira múltipla: as funções das ligações dentro de um plano de referência. O campo de referência e a própria referência são elaborados permanentemente; nunca há o questionamento da relatividade da verdade, interligações de um ponto de vista absoluto, mas sim, da verdade construída por funções. Ao contrário do conceito que absorve o panorama do real, a função científica, os functivos e os observadores parciais estabelecem o fluxo do real. A ciência reduz o movimento caótico e, por este abrandamento do movimento, ganha condição de reflexividade.

Quanto à Arte? Aqui é o campo da sensação que domina (affectos e perceptos) e elabora as figuras estéticas a partir de um plano de composição. A arte nos joga no infinitivo. A Arte está preocupada com a criação de perceptos e affectos (Deleuze & Guattari, 1997, p. 213), que, juntos, são a sensação. Perceptos não são percepções, na medida em que não se referem a um apreendedor; nem affectos, os sentimentos ou os afetos de alguém, mas sim a rede de afetações. Assim, como vimos com os conceitos, affectos e perceptos são seres independentes, que existem fora da experiência de um pensador e não têm qualquer referência a um estado de coisas. Deleuze & Guattari (1997) escrevem: "a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si." A arte é criada no plano de composição, que é também imanente só para si. No final, a arte é a expressão concreta, monumental. Construir, compreender e produzir no infinitivo absoluto.

Sendo assim, nos três campos – a filosofia, a arte e a ciência - uma vez determinadas as diferenças entre conceitos, perceptos, affectos e funções cada um desenvolve um determinado nível de busca de si mesmo, o seu próprio antagônico para a filosofia e a não-filosofia, para a arte e a não-arte; para a ciência e a não-ciência; negativos com os quais se relacionam e sem os quais não existiriam, numa eterna corrente caótica entre o-que-é e o-que-não-é, num devir absoluto.

Em *Kafka: Para uma Literatura Menor* (2003), Deleuze e Guattari apontam toda técnica como uma peça num agenciamento social produzido por ela mesma e

que eles chamam “maquínico”. Descrevem a máquina como uma mistura de coisas, estruturas, metais, materiais, mas também de homens e mulheres. Uma máquina social que enreda e se revela em uma conexão de multiplicidades, que por sua vez fazem a máquina. E isso vai transbordar para fora do trabalho, “nas atividades de repouso, nos amores, nos protestos, indignações. O mecânico é uma parte da máquina, não só enquanto mecânico, mas no momento em que deixa de ser” (idem, p. 137).

Em *Mil Platôs* eles retomam a discussão do agenciamento dando foco às territorialidades e às linhas de fugas, fazendo coincidirem configurações semióticas e geológicas que compartilham duas características: maquínica e poder enunciativo. Articulam dois registros: um expressivo e outro de conteúdo. O agenciamento é a produção de misturas corpóreas e incorpóreas sob a forma de conteúdo e expressão (eixo horizontal) e de acordo com o arranjo de corpos, enunciados coletivos e/ou meios, em que podem ser mais ou menos (des)territorializados (um eixo vertical) de acordo com circunstâncias biológicas, sociais, históricas ou políticas (Young, Genosko, & Watson, 2013, pp. 34-37).

Pode tirar-se conclusões gerais sobre a natureza dos Agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento compreende dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações, de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorporais atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, por um lado, lados territoriais ou reterritorializados, que os estabilizam, e por outro lado, pontas de desterritorialização que os arrastam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 24).

Neste sentido um agenciamento nunca é individual, ele é sempre coletivo. Deleuze e Guattari explicam que mesmo no caso de uma singularidade artística, o enunciado nunca é uma produção do sujeito, nem do duplo: sujeito da enunciação (agindo como a causa) e sujeito do enunciado (como função). “Não há sujeito que emita o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido (Deleuze & Guattari, 2003, p. 140). Segundo Guattari e Rolnik (1996), quando esses processos de singularização ocorrem, eles devem criar seus próprios modos de referência,

rompendo com a padronização dos seus campos, desenhando assim a sua própria cartografia, “devem inventar uma práxis de modo a fazer brechas no sistema de subjetividade dominante” (Guattari & Rolnik, 1996, p. 50). Deste modo, a cartografia vai centrar-se em eventos, mutações e potencialidades que produzem e são produzidos por singularidades em perpétuo recomeço e variação, relacionando-as à percepção, à subjetividade e à criação.

Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistema de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, fisiológicos, etc) (Guattari & Rolnik, 1996, p. 31).

Um conjunto de singularidades como um acontecimento é sempre um encontro com a diferença, e são essas singularidades que exprimem as condições da problemática que envolve um acontecimento. Ele é sempre uma força intensiva feita contra o pensamento, e por isso o reconfigura, arrasta o passado e o desloca, e é assim uma manifestação das forças do devir, não para nunca de tornar-se.

Na cartografia, o caminho metodológico se inverte - o que era antes conhecer para transformar a realidade torna-se transformar para conhecer. Na cartografia não há “coleta de dados”, mas sim produção de dados inventados através da criação de um território de observação que já existe como virtualidade e que ganha existência ao se atualizar. Assim, o ato cartográfico é “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (Passos, Kastrup, & Escóssia, 2009, p. 10). Para Kastrup (2013, p. 264) o objetivo da pesquisa cartográfica é “acessar o plano do comum e também construir um mundo comum e, ao mesmo tempo, heterogêneo”.

O movimento e as modulações são constantes no desenho de uma rede que podemos acessar, entrar, percorrer e entender por qualquer um dos aspectos dos fenômenos ou objetos. Ao desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividade a cartografia tenciona desenhar a rede

de forças à qual o objeto ou fenômeno está ligado, dando conta justamente deste movimento e destas modulações. Neste sentido, é fundamental mapearmos os procedimentos da poética de luz *Opus Lux* e implicá-los aqui. Considerando a constante reconfiguração e virtualidade do campo construídas pelo olhar cartográfico, seria contraproducente falar de um modelo de investigação. Pode-se falar de pistas, estratégias, procedimentos concretos e interventivos que se manifestam como dispositivos.

O Rizoma é tomado por Wlad Lima (2008, p. 25) como a imagem do pensamento-ação que comporta as configurações do teatro, como imagem-força que imprime no devir o mais importante princípio no diálogo entre o rizoma e o fazer teatral. Assim, para a autora, todo trabalho de criação artística é desterritorialização, um jogo de devir, “núpcias” substanciadas em multiplicidades, passíveis de serem conectadas em diferentes dimensões e depois mapeadas.

A elaboração da cartografia que damos conta nesta investigação é rizomaticamente conectada ao pensamento de Deleuze-Guattari e, por isso, pós-estruturalista. Sendo assim, é uma filosofia da diferença, na qual um conceito não é mera operação do entendimento, ou abstração medida por sua extensão e compreensão, e que tem muito a contribuir para os Estudos Culturais nessa tarefa de se colocar como um campo de enfrentamento conceitual, no qual o que está em jogo é a própria produção de sentido. Isso faz desta cartografia um exercício de pensar bricolando os acontecimentos como micropolíticas cotidianas, devolvendo à inventividade um caráter de resistência através da qual os processos de subjetivação podem ser mapeados.

## 1.2 ENREDAMENTO COLETIVO

Enredar, por vezes, não é tomado como um bom verbo no caminho metodológico. Mesmo nesta investigação tem-se dado maior importância às imagens do pensamento que remetam a ‘tecer’, ‘urdir’, para falar sobre os constantes círculos feitos em torno do objeto de pesquisa e de como, a partir deles, teremos dado voz aos sujeitos da pesquisa. No interior deste trabalho de investigação, há pelo menos três grandes dispositivos de enredamento, que depois vão se desdobrando em outros dispositivos de dispositivos. São eles: o caderno de montagem de Virginia Abasto, também produzido durante o processo; o *opus grupo*, exercício de associação aleatória que incluiu a redação de um texto no qual se colocou a relação da experiência do exercício com as lembranças sobre o espetáculo; o grupo focal, reunião com os membros da equipe de criação; entrevista individual, para traçar o perfil de cada sujeito partindo-se da percepção de si na relação com o processo de criação.

A invenção desses dispositivos metodológicos é processual, se desenrolou ao longo desta investigação para dar conta das questões que foram surgindo, neste sentido um puxou o outro. O primeiro movimento feito foi a recolha do registro feito em formato de diário de Virginia Abasto, ambos integrantes da equipe de criadores do espetáculo. Da primeira análise, foram retirados os elementos para o exercício *opus grupo*, posteriormente alterados em função das especificidades encontradas na prática; a temática de abertura do grupo focal foi pinçada das pistas deixadas no *opus grupo*; que por sua vez apontou para a necessidade da realização de uma entrevista individual. Na análise final desta investigação descrita na III parte do *corpus* desta tese, isso se tornou fundamental, porque caracterizou um encadeamento prévio que foi desconstruído na medida em que esses cruzamentos discursivos foram sendo feitos.

Todas essas ferramentas metodológicas têm uma característica comum, são atualizações da memória, e têm por objetivo dar voz aos sujeitos que estiveram implicados no processo de criação do espetáculo *Opus Lux*. Desta maneira,

instaurou uma rede de memória, enquanto multiplicidade e produção, que se desloca numa concepção cartográfica, seguindo a noção de memória de Bergson trabalhada por Deleuze (1999), que a considera um movimento de construção, constituída por fluxos temporais que se associam à percepção numa invenção do presente, em que o passado e o presente são coexistentes.

O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. (...) em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado (Deleuze, 1999, pp. 45-46).

Assim, esta investigação procede pelo cruzamento de blocos de memória produzidos por meio dessas diferentes ferramentas metodológicas, para fazer emergir a polifonia discursiva em um plano de imanência. Procurou-se uma singularidade que fez das práticas e das relações produzidas e colocadas em ação a atualização de um encontro no qual as (auto) biografias configuram “um dispositivo, uma ferramenta de abertura e de passagem de intensidade que se desloca através do sujeito” (Moura, 2004, p. 138). Produzindo informações sobre os respectivos processos criativos pretendemos responder a seguinte questão: quais são as redes de afetação que criam o espetáculo *Opus Lux*?

Para responder esta pergunta nos colocamos na dobra rizoma/bricolagem. Esta é a imagem-pensamento que escolhemos para operar nesta investigação. Com ela é possível pensar a experiência de inventar como um acontecimento da e na imanência. “Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 23). Para efeito é preciso dizer que o rizoma - como uma cartografia processual que se ocupa da operação de desenhar platôs que se conectam e se movem por linhas de fuga - também permite que um certo decalque seja reconectado ao plano de imanência justamente por essas linhas de fuga.

No nosso caso, esta pequena radícula, a bricolagem ou o *pensamento mágico* (Lévi-Strauss, 2008, p. 23) que estaremos religando a cartografia do espetáculo *Opus Lux*. Não consideraremos como Lévi-Strauss o *pensamento*

mágico como um paralelo ao pensamento científico, mas sim, como entrelaçamento, como ligação, como dobra e finalmente como imagem do pensamento que liga o intuitivo e a dimensão prática do trabalho artístico e investigativo, como um duplo que se acopla como rizoma.

Para podermos discutir um campo, no caso, as poéticas cênicas, mais especificamente as poéticas de luz a partir dos Estudos Culturais, é preciso reinventar as formas de nomear e de estabelecer relações, tendo como princípio uma metodologia e um aporte teórico que possa mover-se juntamente com o campo. Um modo de fazer que deve ser descrito, analisado e, neste percurso, entendido como singularidade, como um caminho ao longo do qual o pesquisador vai encontrando pistas para o desenvolvimento do próprio trabalho de investigação.

Seguindo o nosso intuito de construir um mapa das “maneiras de fazer” do processo desencadeado pela encenação *Opus Lux*, empreendemos uma leitura contextualizada dentro de uma perspectiva dos Estudos Culturais: “a investigação em Estudos Culturais trabalha essencialmente com problemas de ‘tradução’ e justificação, não procurando propriamente a ‘verdade objetiva’, mas a compreensão do significado mais profundo dos discursos e das representações sociais e culturais” (Baptista, 2009, p. 25). O que pretendemos, portanto, foi inventar dimensões que nos ajudassem a mapear o entrelaçamento das redes de procedimentos poéticos que compõem o nosso objeto de estudo.

Para melhor abordarmos as etapas desta investigação passaremos a apresentar os agenciadores do processo de criação do espetáculo *Opus Lux*.

### 1.2.1 SONHADORES, OPERADORES DE SOMBRAS E AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO.

Em *A chama de uma vela*, Gaston Bachelard vai desvendando o processo de inserção de imagens provocado pela luz nos filósofos, poetas e artistas. Para ele, no claro-escuro, sob a luz da vela pouco é visível ao olho do corpo, tudo que é escuro é preenchido pelo olho do imaginário. Sonhadores involuntários da chama, servos e senhores dela, a chama nos faz sonhar, ela é a força propulsora do imaginar, o que se percebe não é nada, o que vale são as metáforas e imagens. “Todo sonhador inflamado é um poeta em potencial. Toda fantasia diante da chama é uma fantasia admiradora. Todo sonhador inflamado está em estado de primeira fantasia.” Plantada como nossa memória mais antiga e acionada pela relação do ser humano com a candela, o sonhador transporta-se para um lugar que não é mais unicamente seu, no “passado dos primeiros fogos do mundo” (Bachelard, 1989).

No teatro, antes mesmo de chegar às casas e ser amplamente comercializada por Thomas Edison, a luz elétrica já provocava mudanças profundas. É inclusive apontada por alguns autores como a responsável pelo surgimento da encenação moderna (Roubine, 1982, p. 21). Quando surgiu, tornou-se instrumento de realização de alguns criadores da cena como Appia ou Craig, que, de posse desta ferramenta, alteraram completamente as relações dentro do espaço ficcional, por exemplo, substituindo os painéis bidimensionais por cenários tridimensionais. Esses encenadores viram na luz elétrica uma maneira de manipulação sensorial que incluía todas as formas disponíveis até então, e a possibilidade de experimentação de uma fonte luminosa mais próxima da luz natural, mas principalmente que produzia uma sombra fixa. Portanto, as sombras se estabilizaram, não existia mais o efeito bruxuleante da chama, a lâmpada podia ser instalada em qualquer posição, pois o interruptor e as resistências salinas possibilitavam que fossem acesas e apagadas a longas distâncias.

Os sonhadores da sombra desta investigação vão ser aqui considerados segundo o ponto de vista Deleuze-Guatarriano do sujeito como multiplicidade em

estado de devir, pelas suas linhas de afetação e pelas maneiras como se conectam e neste movimento produzem agenciamentos coletivos de enunciação.

O sentido de complementação, de conexão e fluxo aparece sempre nos discursos dos operadores desta poética. Isso faz com que seja impossível descrever a dinâmica de construção da poética a partir de funções determinadas. Nós podemos falar das potências que cada um carregava e de como se processou os ensaios no que diz respeito à participação daqueles que engendraram *Opus Lux*. Existe uma expressão muito usada no teatro: “dar o crédito”, que significa colocar o nome de quem faz. Em muitos processos, como foi *Opus Lux*, a pesquisa da linguagem é o que motiva as associações colaborativas. A forma de reconhecimento do coletivo é o reconhecimento da participação, não apenas com a inserção dos nomes no material de divulgação, mas na cuidadosa tarefa de referir sempre àqueles sem os quais o projeto não seria possível. Então daremos o crédito ao coletivo de forças que construímos.

Na rede constituída para a criação do espetáculo *Opus Lux*, o que nos conectava era uma forma de fazer teatro baseada na experimentação. Cada um de nós é um experimentador. A experimentação não é apenas uma ferramenta para condução de um processo, circunscrito a um lugar ou linguagem, mas a forma como as relações se processam dentro dessa linguagem do teatro, que é muito particular em Belém do Pará. Segundo Lima (2008, p. 17), no ano de 1979 dois episódios alavancaram o processo de experimentação do teatro no Pará. O primeiro foi a fundação da Federação de Atores, Autores e Técnicos de Teatro e a inauguração do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Conta-nos a autora:

Nós, desta geração que nasceu para os anos 80, crescemos acreditando no teatro como eterna experimentação – mais que isso, na experimentação como forma de questionamento da linguagem cênica quanto das políticas para o teatro – desejando romper ingenuamente as fronteiras das convenções estabelecidas. Para isso, acreditávamos que os elementos da linguagem precisavam, constantemente, ser experimentados: a disposição do espaço cênico para flexibilização da relação atores/espectadores, a escolha dos materiais de cena, o processo de construção de obras, a exposição dos elementos cenográficos, à vista dos espectadores, os processos de criação dos atores, o reconhecimento dos espectadores como construtores de sentido, a atualização constante das temáticas dos espetáculos, a quebra de dramaturgia

rigorosa, a construção de novas dramaturgias para a cena, independente dos textos pré-escritos etc (Lima, 2008, p. 18).

Estando mais próximos desses eventos descritos por Lima ou mais afastados, todos somos herdeiros dessa forma de viver o teatro. Então, o primeiro requisito para compor este rizoma era o maior grau de experimentação nos 'entre' dos dois elementos que constituíram *Opus Lux*. O corpo e a luz.

Um segundo aspecto importante é que esse processo experimental que explode na década de 80 no Brasil é também um processo colaborativo. Ser experimental e colaborativo implica operar dentro de um "processo coletivo de criação que libera o potencial criativo dos indivíduos e dos grupos, permitindo que eles criem suas próprias narrativas" (Dundjerovic, 2007, p. 155). O texto deixa de ter importância, qualquer elemento pode ser colocado como nó em torno do qual se procede a experimentação. O teatro colaborativo pode começar do nada. O processo e os procedimentos são definidos pelo grupo, que a partir de um lugar, passa a experimentar e explorar. Conseguimos colocar em movimento, fazendo circular ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, textos, objetos, pinturas, movimento. Podemos inclusive trabalhar dentro de um determinado recorte cultural. Um processo colaborativo implica invenção, adaptação e criação feitos por um grupo. O resultado final é um processo elaborado sobre uma experiência fragmentária enredada numa certa compreensão de nós mesmos, da nossa cultura e do mundo e é por isso que um processo colaborativo consegue gestar um teatro inventivo singular (Oddey, 1994, p. 01).

Para efeito deste trabalho, vamos inventar uma forma de localizar cada sujeito desse processo criando uma figura de correspondência a partir da qual cada um opera. Essas figurações são inventadas a partir dos dados produzidos e da forma como cada um se coloca em relação ao espetáculo. Elas aparecem aqui para que possamos apresentar os sujeitos desta pesquisa, mas as figurações reaparecerão e serão trabalhadas no III capítulo desta tese e darão os títulos às análises de conteúdo feitas.

Partindo desses territórios, passaremos a apresentar os atuantes que fizeram parte do *Opus Lux* e que por isso são os sujeitos desta investigação.

A primeira pessoa a ser convidada para integrar o trabalho foi Virginia Abasto. A atuante participou da oficina de Iluminação para intérpretes. Ela é uma artista circense, já foi bailarina e atriz, e tem feito trabalhos nos quais mistura essas três linguagens e experimenta o corpo e os elementos circenses na cena. No espetáculo, Virginia é quem opera e manipula de maneira mais direta os objetos luminosos. A sua destreza como malabarista é fundamental na construção das cenas. Procurávamos uma artista que se dispusesse a enxergar as potências que a luz poderia agregar ao corpo e trabalhá-la como indutora dos movimentos e das transfigurações do corpo, abrindo mão das formas mais comuns, como a música por exemplo. Para a atuante o corpo é o disparador, um corpo que se constrói com o movimento. O desafio ao qual Virginia se dispôs, de colocar a manipulação da luz emitida pelos objetos luminosos, possibilitou que o movimento fosse construído a partir das tentativas de se apropriar da irradiação da luz e das sensações produzidas no próprio corpo. Virginia é a casa do Corpo Nômade.

Jorge Torres foi o segundo a integrar o grupo. Ele veio para fazer o apoio técnico e monitoria da oficina de Iluminação para intérpretes e acabou ficando como integrante. Foi fundamental na direção de cena, contribuiu na manipulação dos objetos. Jorge é ator, bailarino, cenógrafo e iluminador. Esse trânsito pelas diversas técnicas foi imprescindível na oficina e, já nos ensaios, ele conseguiu fazer a gestão da adaptação técnica dos movimentos. Jorge Torres é a casa da Técnica.

O terceiro a compor o nosso coletivo foi Anibal Pacha. Inscreve-se enquanto desenhista, artista plástico, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, figurinista, diretor de teatro, ator e, finalmente, chegando na essência daquilo que lhe traduz: um artista do teatro de bonecos. E é neste ponto que Anibal se conecta como potência para a construção do *Opus Lux*: a experiência na experimentação do Teatro com Bonecos, que Anibal desenvolve dentro da *Cia. In Bust*. Sua participação é principalmente com este olhar, do princípio da manipulação, de emprestar *anima* às coisas. Atuou na confecção dos objetos, principalmente nos que precisavam ser vestidos, dirigiu as imagens e os atuantes em cena. Ajustou a movimentação,

organizando os seus fluxos, construindo as passagens entre um e outro. Anibal também é responsável pelas fotografias do espetáculo. Anibal Pacha é a casa das coisas do mundo.

Armando de Mendonça foi o último a chegar. Foi chamado na véspera da estreia e com ele vinha a sonoplastia. A música é um dos principais parceiros da luz em cena; por norma, deve ser feita uma espécie de dança complementar entre a luz e a sonoplastia. Para criarmos uma linha de fuga sobre este aspecto, não usamos nenhum tipo de referência sonora para a composição das cenas. Quando Armando entrou foi desafiado ao improviso tendo a luz como foco. Fez a sonoplastia usando o mesmo indutor utilizado por todos. Ele é músico, ator e quando fiz a sua entrevista, estava enveredando pela pesquisa com os movimentos corporais. Ele compôs uma escala melódica com a qual acompanha os movimentos da luz, tocando conforme vai sendo provocado pelas intenções luminosas. Armando é a casa do Improviso.

Ressaltamos que, como já explicamos, a composição de indivíduos com suas singularidades constrói um evento também singular. Quando as trocas são feitas de forma aberta, coletiva e colaborativa, o resultado final é aquele que se alcança por uma fina camada vinda das digressões, dos acertos e erros, e algumas vezes o que fica é justamente o fruto do erro. Esta investigação percorre as redes que se constroem e se conectam na produção desta dramaturgia de luz. Tendo a luz como indutor, buscamos desterritorializar uma técnica, uma linguagem, uma máquina abstrata, entendendo que os movimentos de subtração, de amputação, corte, desvio e impedimentos, se recobre “por um outro movimento que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese”, que é ao mesmo tempo todos nós e um outro sobre o qual só temos gerência coletivamente (Deleuze, 2010, pp. 28-29).

## 1.2.2 AGENCIAMENTO, MICROPOLÍTICA E RESISTÊNCIA

Nas dramaturgias contemporâneas a luz é fundamental na construção das múltiplas dimensões justapostas. Na sua função de 'editora da cena' (Forjaz, 2008, p. 171), constrói, conecta, apaga, elege espaços tempos múltiplos, que coevoluem ou coabitam e nisso interrompem o fluxo do 'real' e abrem passagem para os fluxos inventivos. Interrompe o encadeamento narrativo de um tempo e espaço contínuo e opera uma multiplicidade de planos fragmentados. Deste modo, "O visível, tornado múltiplo, sugere para além das palavras, para além do entendimento, busca um contato sensorial com o indizível" (Idem p. 171). Na encenação *Opus Lux*, tentamos colocar a luz como linguagem, como dimensão de mergulho para a experimentação.

Para Lehmann (2007, p. 224), estas configurações se manifestam como um teatro pós-dramático, que no entender do autor é caracterizado por uma "potência da desintegração, da desmontagem e da desconstrução do drama", por uma "extrema manifestação da corporeidade", "ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada" (Lehmann H.-T. , 2007, p. 157), constituindo-se em oposição a um logocentrismo espelhado num textocentrismo.

Como nós não estamos trabalhando com um conceito de linearidade evolutiva - pois estamos assentados em pressupostos Deleuzianos-Guattarianos de rupturas, linhas de fluxo (de fuga) e estados de devir explanados num plano de imanência – o termo pós-dramático apresentado por Lehmann (2007) nos provoca algumas questões. Compreendemos a descrição do termo feita por Lehmann, mas questionamos a necessidade de superação dos conceitos, que no nosso entendimento desvia-se para a criação de um novo ponto de origem. É claro, construído em oposição a um ponto de origem que morre. Mas e se nós considerarmos realmente o devir rizomático de todas as coisas, e se o que Lehmann descreve fosse somente uma dimensão de um acontecimento de ruptura a-significante, de resistência, de experimentação de uma singularidade?

No artigo *Pós-dramático, doze anos depois*, Lehmann (2013) revalida o termo. O que nos chamou a atenção nesse artigo foi que o autor faz uma busca pelos artistas que haviam sido mapeados para o desenvolvimento do conceito e descobre que eles haviam saído de uma situação de periferia e agora estavam instalados nos grandes centros de produção artística. Isso não esvaziou a periferia, pois ela continua a ferver como o lugar da experimentação e nos termos do autor do pós-dramático. Assim, o autor alcança o seu intento de cunhar um termo que servisse como “um termo crítico e polêmico que distinguiria uma série de práticas teatrais” (Lehmann H.-T. , 2013, p. 873). Explica ainda uma abertura no campo de abrangência do conceito, intensificando a sua oposição ao modelo dramático, dilatação que englobaria todas as formas de teatro anteriores ou posteriores às analisadas no recorte feito pelo autor para definição do pós-dramático, ou seja, o período entre a década de 1970 até a década de 1990. Marca seu ponto de vista da seguinte forma: “O Teatro Pós-dramático não trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas”. Essa mudança implica “imaginar, inventar e investigar outros tipos de relações humanas através da exploração de novos tipos de espectador e pela invenção de tipos de posição diferente para os espectadores”.

A noção de *dramaturgia do espectador* implica dizer que a presença não está circunscrita aos elementos constitutivos da cena, mas a presença do corpo do espectador também é explorada. Não se trata simplesmente de uma obra aberta onde o sentido é dado por aquele que vê, mas de uma estética relacional (Bourriaud, *Estética Relacional*, 2009) que pressupõe uma criatividade que age no campo das relações humanas, lançando mão delas não apenas como material para conformação de algum objeto, mas como reinvenção das próprias relações. Esse investimento nas relações humanas é o que nos interessa no conceito de pós-dramático, essa dimensão política. E é aqui que a sua importância se confirma para esta investigação. Como Teatro Político. Para o autor, a desmontagem da forma é como o político se coloca no teatro. Na interrupção da regra é possível colocar o espectador em confronto e a questionar a própria forma de ‘ver’ o mundo. É justamente a fragmentação do tempo e do espaço, a evocação das multiplicidades que, como já ressaltamos, é uma função da luz na encenação

contemporânea, que rompe com a unidade do tempo no drama. Fazer o tempo escorrer, dilatá-lo, acelerar ou o vórtice da repetição avançam sobre a quarta parede e a diluem. O espectador é convocado para participar ativamente. O desvão se faz no espectador, abalado nas suas noções de real. É este o acontecimento político do teatro.

O teatro só pode ser pensado assim com as suas dimensões políticas quando ele subtrai, amputa ou neutraliza elementos de Poder (Deleuze, 2010, p. 32). É na ausência que uma nova potência de teatro pode ser liberada. Ao subtrair elementos estabilizadores, implodimos os núcleos e passamos a trabalhar com formas complexas e abertas.

Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade (Deleuze, 2010, p. 41).

O político é o devir-minoritário, a micropolítica. É a própria linguagem da luz que é colocada em variação contínua e que assim consegue escapar de cada aparelho de poder capaz de lê-lo ou fixá-lo. Quando as representações de poder feitas pelo teatro e também o poder dentro do próprio teatro são movimentados por subtração ou inversão, a representação desaparece e a produção de presença emerge como uma força minoritária na qual nos engajamos. “O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal” (Idem, p. 64). Este devir-minoritário se constitui como forma de resistência.

É importante entender que o conceito de resistência aqui construído está numa intersecção dos três campos operados nesta investigação: nos estudos culturais; na filosofia e na arte. A personagem conceitual resistência passa por uma série de ajustes de sentido que são manifestações de agenciamentos marcados por um deslocamento epistemológico que vai do coletivo para o sujeito, das grandes revoluções para os atos cotidianos. Resistir sempre provoca uma

mudança, ou pelo menos um desejo de enfrentamento e uma potência de afetação, como forças ativas dentro das relações de poder (Freire, 2007, p. 13).

Para melhor compreendermos de que forma se encontra o campo teórico em torno do conceito de resistência, é preciso não perder de vista que no centro desse debate estão os conceitos de poder e de subjetividade. É a maneira como eles se articulam na modernidade e na pós-modernidade que vai marcar as diferenças no conceito de resistência. Na modernidade a resistência está ligada a uma ideia de guerra e revolução, possível apenas a partir de um bloco coletivo que entra em luta contra um sistema fechado na busca pela derrubada de regimes políticos ou por melhoria nas condições sociais de uma parcela de indivíduos subordinados a um poder externo, só superado numa sociedade utópica.

Rebecca Raby, no artigo *What is Resistance?*, pontua que na modernidade o poder era concebido em termos do binarismo domínio e submissão. Assim, o poder é algo possuído pelo grupo dominante e usado contra o subordinado. Ao subordinado, por sua vez, só resta resistir e tentar tomar o poder. O Estado, deste modo, é uma ferramenta das classes dominantes que é utilizada na produção e garantia de uma norma, ou seja, de uma subjugação através de uma ideologia (Raby, 2005, pp. 152-153).

Ainda segundo Raby (2005), essas posições binárias referentes ao poder são conectadas a certas concepções de sujeito e de agenciamento. O agenciamento é racional, pré-discursivo, internamente coerente, onde o sujeito é inerentemente ativo (MacDonald, 1991, apud Raby, 2005, p. 155). Este agenciamento, que se manifesta como resistência, surge através das experiências dos oprimidos e a sua reação a essa opressão (Giroux, 1983, apud Raby, 2005, p. 155). Assim, o agenciamento é um todo, com objetivos claros em relação à dominação e uma forte moralidade. Todo o esforço é para abrir caminhos às mudanças sociais, no intuito de derrubar uma classe dominante, num sistema onde é evidente quem é o dominante e quem é o subjugado.

Como tal, a resistência é identificada como resultante de uma essência interior da humanidade (tal como a raiva é inerente à subjugação) ou através de

uma reação à experiência. Mesmo que o papel do sujeito não seja consenso entre os modernistas, há importantes debates sobre o assunto dentro do marxismo (MacDonald, 1991, apud Raby, 2005, p. 155), principalmente no que diz respeito ao grau em que estamos determinados economicamente, ao papel da ideologia na nossa compreensão do sujeito e quanto ao surgimento da consciência de classe.

Na modernidade líquida dissolvem-se as certezas. Bauman (2003) chama de “rotinas inventadas” as ferramentas de certezas futuras, que observadas de perto não passam de “muletas e artifícios da ingenuidade humana”. As instituições sociais transferem para o sujeito o estorvo das definições e das identidades, não existem princípios universais contra os quais lutar.

As comunidades tornaram-se transitórias, marcadas pelos objetos efêmeros do jogo da individualidade, o que reflete no papel do pensamento crítico na sociedade contemporânea. Bauman usa a metáfora do acampamento para explicar isso, diz que para entendermos o que se alterou precisamos olhar para o sentido de “alojamento”. A metáfora da casa e da hospitalidade do lar já não serve para expressar a relação da crítica com a sociedade; o sentido da ação de hospedar mudou, a metáfora mais próxima é o “acampamento”, onde o envolvimento é temporário, ninguém passa tempo suficiente para fazer laços.

Os conflitos relacionados à organização do espaço são limitados às queixas, pois já não se quer ficar e ajudar a administrar o lugar, e para os que administram, não importam as peculiaridades dos que transitam, mas apenas que deixem tudo como está a fim de que outros venham ocupar o lugar.

As mudanças da modernidade não só começam a afetar os indivíduos como tais, mas também a ter um impacto na sociedade como um todo. Para Bauman, há duas características da nova forma de modernidade: o colapso gradual da ilusão moderna e o rápido abandono da crença em uma possível finalidade (*telos*) da mudança histórica (um estado de perfeição que seria atingido num futuro imaginado) e projetado para onde a sociedade caminhava; a desregulamentação e privatização das tarefas e deveres modernizantes; a transformação de ação coletiva em ação individual. A ideia de melhoria através da ação legislativa da

sociedade muda gradualmente em direção à autoafirmação do indivíduo. A sociedade moderna existe em sua atividade incessante de “individualização”, tanto quanto as atividades dos indivíduos consistem na reformulação e renegociação diária da rede de entrelaces mútuos chamada de “comunidade”.

O aspecto do conceito de resistência que nos interessa nos Estudos Culturais é aquele ligado a atos cotidianos e comuns, como agenciamento de mudança que encontramos principalmente nos autores como Certeau, para quem os usos e saberes cotidianos engendram táticas opostas às estratégias. As táticas são astúcias empreendidas pelos mais fracos em resistência à estratégia de quem, sendo “sujeito de querer e poder”, manipula as relações de forças e domina o terreno “(uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica)”. Nesta dimensão, “a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada por um postulado de poder” (De Certeau, 2001, pp. 97-102).

As questões sobre as relações de Poder tratadas aqui se estabelecem nos Estudos Culturais dentro de uma perspectiva pós-estruturalista. Neste ponto, as discussões sobre o poder sempre estão atravessadas pelo lugar que o ‘sujeito’ ocupa dentro delas. É preciso então localizar o ‘sujeito’. Segundo Stuart Hall (2006, p. 9), uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno deslocou, descentrou o sujeito cartesiano. O autor aponta cinco grandes avanços na teoria social que tiveram um impacto sobre a noção de sujeito, culminando na pós-modernidade, com uma subjetividade fragmentada, individualizada e em constante construção.

A primeira delas é a noção de sujeito histórico de Marx, que foi redescoberta na década de 60 e diz respeito à afirmação de que este fazer histórico está determinado pelas condições que lhe são dadas. Citando Louis Althusser, Hall nos diz que Marx, ao dar ênfase às relações sociais de produção e não a uma noção abstrata de homem, deslocou duas premissas fundamentais da filosofia moderna: há uma essência de homem e essa essência é individual, correspondendo ao sujeito real de cada um (Althusser, 1966, p. 228, apud Hall, 2006, p. 9).

A descoberta do inconsciente com seus processos psíquicos e simbólicos como a base de nossa identidade, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos é a segunda ruptura destacada por Stuart Hall. Na psicanálise, tais processos possuem uma lógica própria distinta daquela da Razão; a imagem de uma identidade fixa e unificada é algo que a criança apreende “gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. O sujeito não é mais cognoscente, o eu não se desenvolve a partir de um núcleo, mas sim nas complexas negociações psíquicas inconscientes estabelecidas na relação com o outro” (Hall, 2006, p. 10).

Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (Idem, p.10).

O trabalho de Saussure é o terceiro descentramento provocado na ideia de sujeito. Hall observa que, para a linguística estrutural, a língua é um sistema social e não individual. Os significados não são propriedade do indivíduo, nós podemos produzir significados, mas somente no interior das regras de uma língua preexistente e dos sistemas de significados culturais, sendo o significado produzido nas relações de “similaridade e diferença que as palavras têm no interior do código da língua” (Idem, p. 10), o que leva a uma analogia entre língua e identidade. Lacan, segundo Hall, afirma que a identidade está estruturada assim como a língua. Eu sou eu porque não sou o outro ou isto é isto porque não pode ser aquilo. E Jacques Derrida: “O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (Idem, p. 11).

O quarto descentrador é Foucault e a sua teoria do “poder disciplinar”, uma sociedade de controle que faz sobre o corpo sua principal investida. Controle e disciplina são exercidos pelo poder das instituições, organizados como regimes

administrativos, conhecimento profissional especializado e conhecimento produzido pelas Ciências Sociais. Para Hall, o movimento de descentramento do sujeito está na individualização imposta pelo próprio regime disciplinar, o que se contrapõe à natureza coletiva e de grande escala das instituições de controle. Isto evidencia um paradoxo: quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito (Idem, p. 11).

E, finalmente, a quinta e última descentração: o feminismo, sua relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico. Toda a arena da vida social é aberta à contestação política. O *slogan* “O pessoal é político” questiona a distinção entre dentro e fora, o privado e o público. O que começou como um movimento de contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sociais e de gênero. O gênero passa a ser uma questão política e social, colocando em cheque a noção de que homens e mulheres faziam parte da mesma identidade, a humanidade. Segundo Hall, o feminismo politizou a subjetividade.

Para cada um desses deslocamentos é possível falar de um ajuste no conceito de resistência: a luta de classes no marxismo; na psicanálise é o que deve ser superado para o bom andamento do processo de recondução a um sujeito integrado e ao mesmo tempo diz muito sobre a própria subjetividade; uma das quatro considerações de Saussure a respeito da imutabilidade do signo, a resistência da inércia coletiva a toda renovação linguística; como o par oposto ao poder em Foucault, uma oposição que não é de exterioridade, mas de inerência; e finalmente como micropolítica feminista, enfrentamentos nos pequenos atos cotidianos.

A noção de Foucault que coloca a resistência como um duplo do poder é fundamental. Onde há poder há resistência, e ainda, ou melhor, conseqüentemente, essa resistência nunca está em oposição de exterioridade em relação ao poder. O caráter estritamente relacional das configurações de poder constitui redes de resistências, multiplicidades de pontos de resistência que

desempenham papel de adversários, alvo, suporte ou manipuladores das relações de poder.

Para Deleuze e Guattari, a resistência está conectada a processos de inventividade e criação. Voltamos então à literatura menor de Kafka; tudo aquilo que é menor, no sentido de minoritário, se constrói resistindo ao que se estabelece como dogma. É preciso estar desterritorializado e isso só é possível contra um território; uma técnica é um território, um agenciamento maquínico do desejo, e implica em códigos de conduta e formas de estar no mundo e por isso mesmo formas de criar e inventar. Um corpo treinado por uma forte disciplina do movimento e do espaço, traduzido em músculos e percepções, ligado à música nas infinitas contagens de tempo; uma técnica de iluminação feita para revelar e ocultar, para destacar, criar climas, atmosferas, para ajudar a contar uma história, ser coevolutiva com a cena, conectados por feixes de luz, projeções de sombras, fios, refletores, quadros elétricos; os sons que se impõem ao ritmo preenchem o espaço e configuram uma paisagem sonora. Três elementos que atuam no palco, três atuantes em cena que se desterritorializam para a construção de uma dramaturgia baseada na luz. Na tentativa de deslocamento de todos esses elementos, agenciam, resistem. Uma micropolítica de resistência, que tem no desejo a vontade de poder, a potência do devir e que produz agenciamentos coletivos de enunciação.

A dramaturgia da luz *Opus Lux* que vamos trabalhar aqui está pautada em duas dimensões: da presença em oposição à representação e da experimentação como ato de resistência e método. Este deslocamento vai criar um movimento que é mais do que periférico, ele é experimental, uma experimentação do corpo e das “coisas do mundo” enquanto presença.

Anne Cauquelin (2008) utiliza os quatro incorporais estoicos como ferramentas para questionar a arte contemporânea e o ciberespaço. Sendo eles o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível. É neste último que situo a maneira como a recepção se dá na maior parte do tempo, ou seja, entre a presença e o sentido. Quando abrimos para o diálogo com a plateia no final da apresentação do dia 10 de outubro de 2013, é desse lugar que eles nos falam. A fala que nos é dirigida só é possível porque há um recuo ao lugar de pertença na tentativa de responder as

interrogações provocadas pelo espetáculo. Tem uma história? Será que vi o que eu vi? Será que eu entendi? É possível perceber nos discursos a vertigem provocada pelo carrossel de imagens e uma tentativa de nomear, de dar sentido as partes específicas do trabalho.

A descrição que fazemos do *Opus Lux* e do seu entorno teórico é para darmos conta dos caminhos delineados no decorrer desta investigação. *Opus Lux* é uma dramaturgia da luz que foi desenhada a partir de três nós: os objetos luminosos; o treinamento do atuante na disponibilização do corpo para a luz; o deslocamento do iluminador para dentro da cena.

*Opus Lux* é um labiríntico movimento entre o sentir e o sentido. Com uma narrativa fragmentada, num processo de associação e dissociação de imagens, apoiada apenas em momentos em que parece haver uma pequena história que vai se desenrolar, mas é apenas uma passagem às cenas e aos deslocamentos. Há uma predominância de intenções luminosas geradas pela relação sombra corpo e espaço que hora estão iluminando e por vezes riscam na escuridão formas luminosas. O palco é um enorme bloco de sombras esculpido pela luz que revela o tempo, o vazio e o corpo. A luz dança a sombra sobre o corpo.

A realização de uma oficina foi o primeiro passo dado. Com uma carga horária de 36 horas, foi aberta ao público e reuniu pessoas de várias áreas: cantores, bailarinos, atores e artistas de circo. Os laboratórios ocorreram na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Cada dia trabalhávamos com um tipo de fonte luminosa, indo da mais rudimentar e cotidiana até os focos feitos com aparelhos de luz profissional. O que me interessava era lograr aos participantes o entendimento de algumas diferenças básicas referentes à luz, como por exemplo, a diferença entre a manipulação de objetos luminosos e a manipulação da luz emitida por eles; ou de como utilizar a própria sombra como indicativo da incidência de luz.

Para o encerramento da oficina fizemos uma apresentação aberta ao público, onde improvisávamos as descobertas e tentávamos colocá-las em prática. Consideramos o resultado da oficina positivo partindo de dois princípios: a forma

como os atuentes improvisavam na apresentação deixava muito claro que estabeleciam uma nova relação com a luz; os depoimentos finais dos sujeitos apontavam para essa consciência de um universo novo, aberto a partir dos experimentos feitos com a luz.

Após a oficina começamos o processo de ensaios do espetáculo *Opus Lux*. Éramos quatro atuentes: Jorge Torres e Virginia Abasto, que haviam participado da oficina; a investigadora que conduz esta pesquisa e Anibal Pacha. O quinto elemento, Armando de Mendonça, entrou apenas no final do processo.

Continuamos a trabalhar na sala de interpretação da Escola de Teatro e Dança. Fizemos uma primeira reunião na qual conversamos sobre a ideia do projeto de construir uma dramaturgia que tivesse como indutor a luz. Foi aberto um grupo numa rede social por meio do qual começamos a trocar vídeos na tentativa de clarificar, exemplificar e ampliar nosso repertório de ideias. Decidimos que era fundamental ter os objetos de luz para começarmos a construir as cenas. É importante ressaltar que durante todo o processo sempre partimos da ideia de um objeto luminoso e construímos as cenas a partir deles.

### 1.3 RASTROS E PISTAS

A fim de termos êxito nesta investigação trabalhamos com um duplo metodológico, ou melhor dizendo, com posturas metodológicas que são, neste trabalho, complementares. Uma encruzilhada. São elas: a bricolagem, como forma de entendimento do mundo e articulação do mesmo para organização do processo criativo em todas as instâncias do pensamento e, principalmente, nas duas entre as quais pretendi forçar um diálogo: a dimensão artística e a teórica; a cartografia que foi eleita por nós como um método para acompanhar processos e explaná-los, a partir da análise dos movimentos e do entendimento da rede de inter-relações que se apresenta na constituição da obra.

Os processos de criação artística por vezes estiveram associados a certo grau de genialidade e de *insights* fortuitos, a um dom divino, a uma marca de nascença. E todo o procedimento de análise ou leitura da obra de arte só era feito dentro da sua própria estrutura, da sua forma e das técnicas que a conformavam, ou seja, a obra em si. Assim, no princípio da Crítica Genética, por exemplo, a obra literária só valia pela análise da obra publicada, os rascunhos, as anotações, i.e. tudo que ficou no caminho não era levado em consideração. Mas a própria Crítica Genética mudou isso quando começa a se perguntar: como isso foi feito? E desta maneira o processo de criação passa a dividir a atenção com a obra. Cecília Almeida Salles, tomando a arte como campo de pesquisa, vai inclusive dar uma guinada no próprio trabalho, deixando de identificá-lo como Crítica Genética para intitular de Crítica do Processo, Rede de Criação (Salles, 2006, p. 22). Este deslocamento da obra para o processo considera o incessante jogo de escolhas entre o que fica e o que sai. E o mais importante é que este movimento deixa um caminho a ser percorrido. Os rastros são, nessa medida, o molde no qual a obra estava, revelam o que ficou de fora e as opções feitas. O buraco na fôrma e as sobras das bordas têm sempre a dizer, são os silêncios, as contradições, as sombras que se esgueiram pelo corpo.

O crítico genético quer exatamente ver a criação artística por dentro. É o instinto de penetrar na mente humana em estado de

poesia. O pesquisador busca a história secreta das criações; vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem este ato (Salles, 2006, p. 29).

A obra finalizada não é o único documento levado em conta. Os cadernos de artistas, as pequenas anotações, o planejamento técnico, os esboços, os diários de bordo etc., passam a ser aceitos como dados, porque o processo, o percurso ou a metodologia tornaram-se tão importantes quanto a obra fechada.

### 1.3.1 O CADERNO DE AFETOS, DE VIRGINIA ABASTO

Os diários e as autobiografias se estabeleceram quando o conceito de história apareceu, mesmo que, antes disso, fosse possível encontrar relatos de experiência. Elas somente foram identificadas como biografia, ou melhor, autobiografias, quando a “ideia de que a vida é uma história” se estabeleceu na modernidade (Calligaris, 1998, p. 48). “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre a sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade.”

Das folhas soltas aos *blogs*, as autobiografias aparecem em vários formatos, funções e nomenclaturas: diários íntimos, cadernos de trabalho, diários de bordo, cadernos de viagem etc. “Elas têm como principal característica uma escrita de si que, em maior ou menor escala, é uma maneira de se autogerir. Assim, o ato (auto)biográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo” (Bruss, 1976, apud Calligaris, 1998, p. 49). Bruss considera que qualquer produção autobiográfica moderna é um “ato biográfico”, no sentido de uma escrita performativa.

Na impossibilidade do registro em tempo real, a grafia torna-se um relato de informações filtradas e eleitas por um grau de importância criado na relação do narrador com o processo e, assim, são guardadas ou não. A forma como isso se dá também vai sendo inventada; as definições de agrupamento, classificação, organização, são pistas sobre as dimensões experimentadas.

O diário de bordo é uma forma de registro processual que se estabelece como uma prática entre artistas de todas as áreas. Foi de tal maneira utilizado que hoje se institui como obra de arte; o livro de artista é um livro/objeto. Na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, a professora doutora Wlad Lima usa o diário de bordo ou livro do artista como uma forma de cartografia pessoal na dimensão do ciberespaço, em que os sujeitos são incentivados a construir *blogs* para hospedar seus diários de bordo, ou melhor, diários virtuais.

Para Wlad Lima, os diários vão ser localizados naquilo que se chama de “tecnologias poéticas”, compreendendo uma série de dispositivos que corroboram para descobertas, tanto em direção à concepção de uma encenação quanto ao seu registro: “Esses dispositivos têm um caráter prospectivo, isto é, ajudam a fabular, projetar, ver e falar do que se vê” (Lima, 2012, p. 108).

É preciso levar em consideração que, no caso dos registros de trabalhos coletivos, a escrita torna-se uma voz entre outras e, em função disso, é uma reelaboração das redes de sentido vivenciadas no trabalho coletivo. O caderno de montagem de Virginia Abasto é um ordenador de signos composto sobre a forma de desenhos e letras, são impressões de afetação, um trânsito entre esses dois códigos. Os desenhos são evocações do corpo, e o texto, por vezes, descreve os movimentos. Sendo assim, sob os códigos aparentes – desenho e texto escrito – há o registro de um terceiro código, o gestual.

O caderno de montagem de Virginia Abasto é composto por duas formas gráficas: a escrita e o desenho, utilizadas para narrar a experiência no processo de montagem do espetáculo *Opus Lux*. A escrita localiza os eventos, e com os desenhos tem-se a complexidade dos movimentos. Tornou-se, então, um documento fundamental para nós, pois é o único registro da oficina. Não está datado, constam apenas duas datas aleatórias e vários saltos no tempo, o que se compreende tanto em função da própria dinâmica do processo de construção do espetáculo quanto pela ausência de apontamentos.

Podemos dividir o documento em dois blocos, e esta partição tem apenas o objetivo de ordenar um princípio de análise de conteúdo, considerando sempre a rede de inter-relação que precisa ser marcada. Os blocos dizem respeito aos três eventos que fizeram o *Opus Lux*: a oficina, os ensaios e a apresentação do espetáculo.

Na sua produção, o caderno de afetações de Virginia Abasto é um exercício solitário, mas não isolado e muito menos neutro. Antes, pelo contrário: é uma síntese reflexiva dos acontecimentos e só tem sentido como um diálogo entre a folha em branco e os blocos de memória, as relações, o entendimento, as rodadas

de questionamentos. Todos os acontecimentos aí colocados respondem a muitas questões. São descritos e interrogados como forma de produção de um pensamento em rede, baseada num processo de inventividade reflexiva. Os encontros operados aqui são o lugar onde predomina a ação. O pensamento interconectivo e relacional é marcadamente exercido no momento da materialização da memória.

O desenho e a escrita compõem um relicário que descreve acontecimentos, projeta invenções, guarda os deslocamentos corporais, esmiuçando-os. Das entrelinhas brotam os enfrentamentos: contra o que se constrói um corpo quando luz e sombra são colocadas no mesmo patamar? Contra ele mesmo? Contra um espaço inventado por uma nova percepção dele? Que cena é essa na qual estar absolutamente iluminado é tão importante quanto estar assombreado? Esse caderno de montagem é um suporte de criação que caminha na direção da complexidade, em que o tema recorrente é a relação da luz com o corpo.

Virginia divide o espetáculo em seis números, denominação que tem origem nas primeiras conversas do processo de produção do espetáculo. A intenção era produzir uma experiência que tivesse sua estrutura de encenação mais próxima ao circo. Por isso, ela nomeia dessa forma e procede a uma divisão em função dos tipos de aparelhos que são operados.

O primeiro número não é nomeado, a descrição começa com os detalhes de abertura da sala de espetáculo e compreende todo o uso do objeto chamado “vestido de *led*”. O segundo é “O Jogral das Luzes Cegas”, e diz respeito à cena feita de improviso entre a operação da mesa de luz, o corpo e os focos de luz. O terceiro número, “O Circo que há em Mim”, comporta o jogo dos malabares. “O círculo do cometa” ou “Halley” é o quarto número, e é a manipulação da saia de *led*. O quinto, “Swing Rainbow”, é a manipulação do *swing*, construído para o espetáculo. O sexto número é o “Taca fogo, nega”, e descreve a cena final com a manipulação dos fósforos.

O registro que Virginia faz do processo, manifestado como um apontamento de memória, não é um mero armazenamento de informações, mas um suporte, um

dispositivo que dialoga com todas as dinâmicas de construção do *Opus Lux* e tangencia as diferentes possibilidades da obra. Esse diário é o único lugar onde se localizam os detalhes da oficina ministrada – o ponto de partida da construção do experimento. Na sua análise, vamos assumindo a narrativa por meio dos conceitos que o próprio dispositivo de criação nos provoca, um dispositivo de memória, não um local de fixação de *informações*, mas de *enformação* movente (Lima, 2014), processo dinâmico que se modifica com o tempo.

### **1.3.2 OPUS GRUPO, GRUPO FOCAL E ENTREVISTA**

A ferramenta metodológica que ficou conhecida como grupo focal é basicamente uma discussão generalizada sobre tópicos pré-selecionados que giram em torno dos interesses da pesquisa. Organizados em grupo pequeno – entre 05 e 10 participantes - que reúne indivíduos com características relevantes para o objeto investigado.

O grupo de discussão é “focado” em um conjunto de temas relativamente restrito. Um moderador, que segue diretrizes predefinidas, introduz conceitos a serem discutidos, faz perguntas abertas cujo objetivo é manter a discussão em curso; também incentiva os participantes a falar e a interagir uns com os outros, tendo o cuidado de não deixar a discussão perder o objetivo, ou melhor dizendo, o “foco”. Pode haver outro membro da equipe de investigação que não participa das conversas, responsável por fazer os apontamentos e as anotações. No grupo focal, outros detalhes também são importantes, como a observação dos comportamentos e das relações que vão se estabelecendo no grupo, estas fundamentais para a análise de conteúdo que deve ser feita depois.

Um grupo focal não é apenas a reunião de um grupo de pessoas para uma conversa (Krueger & Casey, 2009, p. 02), é um tipo especial de grupo em termos de propósito, tamanho, composição e procedimentos. Há também aqueles que pensam que ele serve apenas para uma entrevista coletiva, na qual as pessoas são trazidas para falar sobre suas necessidades e preocupações. No entanto, o método de grupo focal envolve muitos princípios importantes que o tornam distinto de uma entrevista de grupo. Questões relevantes para a sua composição têm sido discutidas e incluem: se o grupo deve ser homogêneo ou heterogêneo; se os participantes devem ter experiência compartilhada e se o grupo deve ser composto por rostos familiares (grupos preexistentes) ou por estranhos (grupos construídos). Com essas questões levantadas, pudemos apontar para alguns fatores ou critérios que conseguem influenciar na realização deste trabalho.

O que determina a validade e a qualidade dos grupos focais é, principalmente, a coerência interna da pesquisa. Segundo Pranee Liamputtong (2011), é possível apontar quatro critérios para o direcionamento de um grupo focal. São eles: cada grupo é formado a partir das especificidades das informações que devem ser coletadas; os temas tratados devem ter um alto grau de relevância e precisão no tratamento das questões da pesquisa, mas também devem ser abertos o suficiente para o surgimento de problemas inesperados ou imprevistos; garantir um equilíbrio de interação que permita e aumente a exploração das perspectivas dos participantes em profundidade; contexto pessoal dos participantes não deve ficar de fora, ele é fundamental na maneira como as respostas vão ser analisadas, pois tem ingerência direta no entendimento das respostas dadas de forma particular.

O grupo focal é útil para explorar e examinar o que as pessoas pensam, como pensam, sem pressioná-los a tomar decisões ou chegar a um consenso. Quanto maior o grau de pontos de vista diferentes for alcançado, mais relevantes se tornam as informações coletadas. De acordo com Jenny Kitzinger (2005, p. 57), o grupo focal como metodologia é uma abordagem com intuito de examinar as histórias, experiências, pontos de vista, crenças, necessidades e preocupações dos indivíduos.

O que faz dessa técnica algo tão valioso é que ela permite aos participantes desenvolverem suas próprias questões e estruturas, bem como olhar suas próprias necessidades e preocupações e traduzi-las com suas próprias palavras e termos. Para construir o conteúdo dos discursos usados pelas pessoas em suas interações do dia a dia, para recapturar eventos passados, é preciso jogar, discutir e, principalmente, provocar, acessando, assim, a maneira singular com que o pensamento é elaborado dentro do discurso de um grupo. Sem isso não é possível estabelecer as conexões e relações internas, principalmente nas pesquisas, como é o nosso caso, focadas nos processos e não nas representações. Ou seja, no nosso caso é importante a forma como as ideias se reinventam, por isso uma conversa aberta que tem apenas temas como um roteiro é muito mais eficiente do que os questionários com perguntas mais diretas.

Um grupo bem definido pode nos mostrar as relações internas estabelecidas nos processos pesquisados. Como tal, o grupo focal permite uma entrada no mundo dos participantes que, com outros métodos de investigação, poderíamos não ser capazes de fazer. O grupo focal é suscetível em revelar diversos entendimentos que, muitas vezes, são de difícil acesso por métodos mais ortodoxos de coleta de dados, o que também permite aos pesquisadores explorarem diversas perspectivas dos indivíduos quanto ao seu funcionamento dentro de uma rede social específica.

Fundamentalmente, então, o grupo focal como método de pesquisa, segundo Conradson (2005), é eficiente em duas perspectivas principais: ele oferece meio de obter compreensão (*insight*) de ampla gama de visualizações das pessoas sobre uma questão específica, bem como a forma como elas interagem e discutem o assunto; é uma ferramenta de pesquisa útil, que fornece informações ricas e detalhadas sobre sentimentos, pensamentos, entendimentos, percepções e impressões. Logo, se faz a metodologia aplicada prontamente flexível para obter informações a partir de qualquer tema, a partir de diversos grupos de pessoas e em diversos contextos (Stewart, Shamdasani, & Rook, 2007).

Em uma entrevista em profundidade, um indivíduo pode estar relutante em discutir certos temas, pois o contato entre pesquisador e participante é direto. Porém, em um ambiente de grupo, há a tendência a um maior conforto em lidar com certas contradições e conflitos, permitindo, ainda, o acompanhamento dos comentários dos participantes de forma mais interativa do que em um questionário ou entrevista.

Nesta investigação, o método grupo focal foi realizado com os quatro membros da equipe de criadores do espetáculo *Opus Lux*. Produziram-se informações sobre o processo criativo de cada um: qual a contribuição que conseguem apontar? Como reinventam essa memória? E como se deram as relações entre as várias poéticas que se cruzam na construção da poética *Opus Lux*?

O objetivo era realizar um grupo focal com os quatro criadores. Para que isso fosse possível, foi preciso dividir em duas etapas:

Dispositivo que denominamos *opus grupo*, realizado na sala de ensaio da Escola de Teatro e Dança, no dia 07 de novembro de 2013, com duração de 34min;

Grupo Focal, realizado no dia 14 de novembro, com 1h e 30 min de duração.

A primeira etapa foi considerada como exploratória e de intervenção. A importância desses dois momentos está na preparação do terreno para o grupo focal. No reencontro com grupo, havia ansiedade e expectativa com relação à pesquisa que nos estávamos desenvolvendo. Ao serem convidados para participar do *Opus Lux*, sabiam que este seria objeto desta investigação científica. Esse grupo tem como característica o fato de que somos todos artistas e investigadores. Na realização do experimento, isso não teve importância, pois trabalhamos e negociamos como artistas. Nesse retorno, a partir do momento em que foram comunicados sobre o grupo focal, nitidamente acionaram o ser “investigador” e entraram num estado de sofrimento, pois precisavam pensar sobre um processo artístico que não estavam dispostos a questionar, um espelho sempre difícil de refletir, mas ao mesmo tempo queriam dar as respostas certas. Foi preciso uma intervenção.

O Teatro é nossa prática cotidiana, um ofício. Temos dificuldade de olhar para ele e entender que aquilo que parece simples se traduz em anos de trato, a partir de técnicas e linguagens diversas. O intuitivo é o exercício diário guiado pelo acúmulo de experiência. Como a obra já havia fechado o seu ciclo, ou seja, o último elemento, a plateia, tinha entrado, tudo estava em um lugar de harmonização; foi preciso atirar uma pequena pedra para que o lago de superfície calma deixasse emergir o pequeno buraco por onde tentávamos alcançar suas corredeiras profundas. A esta perturbação, foi dado o nome de *opus grupo*; foi somente desse ponto em diante que conseguimos elaborar as perguntas do guião para o grupo focal.

Especificamente no que diz respeito às ações de exploração, que nesta investigação chamou-se *opus grupo*, diremos que elas nada mais são do que o

processo de enredamento dos participantes do grupo focal. A formação deste grupo tem como característica a forte integração entre os participantes, durante quatro meses trabalhando na criação do espetáculo *Opus Lux*. Além disso, já haviam estado envolvidos com outros trabalhos e se conheciam de longa data. Como já foi mencionado aqui, a integração do grupo é um ponto fundamental para a discussão sobre os critérios de organização do grupo focal.

Diferente do que se pode imaginar, no caso desta investigação, o que se observou foi que, por vezes, a integração em um determinado lugar não pode ser deslocada para o *focus group*. Ela precisa ser reelaborada, ou melhor, redirecionada em função dos objetivos da pesquisa ou do posicionamento dos participantes em relação ao trabalho. Neste caso, era impossível que qualquer outro grupo fosse reunido; sobre a cartografia aqui implicada, apenas esses indivíduos poderiam dizê-la. Assim, foi preciso que a ação de exploração do campo fosse interativa para que se deslocassem o suficiente a fim de falar de maneira mais confortável sobre o processo de criação do espetáculo. A solução foi criar uma distração, promovendo nova forma de enredá-los para que tivessem a atenção desfocada, fazendo com que mantivessem os olhos no céu, enquanto os círculos eram arrumados no chão. Foi então realizado um exercício de implicação denominado *Opus Grupo*.

A sala usada para o exercício foi a mesma onde aconteceram os ensaios. Os participantes estavam sentados sob um foco de luz âmbar; do outro lado, em diagonal, havia um foco menor. Para começar, solicitou-se que durante cinco minutos fosse feita uma rememoração do processo de criação do espetáculo. Depois foi explicado o objetivo do jogo. Deveriam deslocar-se no espaço, enquanto respondiam as questões feitas. As perguntas foram elaboradas a partir da adaptação do segundo quadro do texto *El Público*, de Federico Garcia Lorca (1978, p. 5).

Na estrutura das perguntas estavam os conceitos-chave para a construção do espetáculo, numa perspectiva de colocar sempre uma ação relacional entre os sujeitos e os conceitos, aproximados e colocados em oposição e, algumas vezes, assumindo o lugar destes. Duas ações eram convocadas para o jogo: ser e

transformar. Pretendia-se criar uma dinâmica de deslocamento e repouso. O fluxo de chamada das questões era arrastado, repetia-se a mesma pergunta várias vezes até que todos respondessem. Foram as seguintes:

Se eu me transformasse em escuridão, tu te transformarias?  
Se eu te dançasse?  
Se eu fosse o que te assombra?  
Se eu fosse o devão?  
Se eu me transformasse em luz, tu te transformarias?  
Se eu te transformasse em corpo?  
Se tu fosses uma presença?  
Se eu me transformasse em som?  
Se eu te transformasse em escuridão?  
Se eu te transformasse em luz?  
Se eu te focasse?  
Se eu fosse uma memória?  
Se tu fosses uma memória?  
Se nós fôssemos *Opus Lux*?  
Se você fosse *Opus Lux*?  
Se eu fosse *Opus Lux*?  
Se eu fosse sentido?  
Se eu me transformasse em corpo?  
Se eu me transformasse em *Opus Lux*, tu te transformarias?

O principal objetivo era deslocar o estado de interrogação até então focado excessivamente no êxito do processo e recolocá-los no estado de divagação. Na finalização de um trabalho, todas as caixas que foram abertas são cuidadosamente fechadas, por isso, há sempre o medo de que no enfrentamento com a pesquisa acadêmica o trabalho se dilua.

No final, as respostas tinham um ritmo imposto pela dinâmica de associação entre a memória, o comando da pergunta e a maneira como cada um se colocou em estado de jogo, como eles mesmos relataram ao final do exercício. Alguns entraram no jogo rapidamente e responderam de imediato, sem pensar muito, disparavam a primeira imagem que lhes vinha. Outros tiveram certa dificuldade, pois esperavam um estado de jogo próximo ao que acontecia nos ensaios do *Opus Lux*, e ficavam tentando entender qual era o objetivo e a finalidade daquilo.

Nos textos produzidos pelos participantes após o exercício denominado *opus grupo*, e antes do grupo focal, foram identificadas algumas dimensões recorrentes: a dimensão da coisa de luz; a dimensão do corpo nômade; a dimensão do espaço e a do movimento. Após análise do material descobrimos dois temas

que, além de estarem conectados entre si, ligavam essas quatro dimensões: a função de iluminar e a resistência. Desta forma, o grupo focal foi organizado a partir destes dois grandes temas - função de iluminar e resistência - discutidos dentro das dimensões de um corpo nômade, das coisas de luz, do movimento e do espaço.

A luz ilumina. Em princípio esta é sua função básica, mas o que acontece quando é realizado um deslocamento que faz da luz a protagonista da cena, levando o iluminador a sair da sua posição de fora para dentro da cena e, se ainda, uma parte da luz é entregue para ser manipulada, se o corpo se redefine nos jogos de luz e sombra, ainda podemos falar em uma função de iluminar? Quando relacionada com o corpo, o movimento, o espaço e o artefato luminoso, que reflexões podem ser feitas sobre essa característica que se configura como um fundamento básico da luz?

O segundo ponto levado ao grupo foi a questão da resistência. Contra o que “isto” foi construído? A resistência como aquilo que põe em movimento, que tira do lugar de conforto, que me obriga a entortar o corpo e o ponto de vista. Neste enfrentamento, no que nos perdemos? Em que ponto as limitações técnicas e materiais venceram ou recuaram? A análise das enunciações feitas a partir do material produzido em resposta a essas perguntas está devidamente descrita no capítulo IV desta tese, mas para que fique claro a que nos referimos ao tratar desses temas, passaremos agora a apresentá-los como temas.

Para complementar as informações no que diz respeito a cada atuante do *Opus Lux* foi preciso fazer entrevistas individuais. Eram entrevistas abertas e foram fundamentais para alcançarmos um detalhamento da produção de dados desta cartografia, pois dentro do grupo focal não havia espaço para os temas colocados nas entrevistas com este grupo de investigação, no qual a vivência e experiência de cada um estão implicadas e estabelecem as maneiras como trabalham e se conectam enquanto coletivo. Por isso as entrevistas individuais aconteceram em local e hora escolhidos pelos participantes. O perfil de cada um foi traçado com base em três perguntas: Quem é você? (que incluía uma breve história do sujeito como artista); Como é o seu processo de criação? Como ele se manifestou na criação da poética de luz *Opus Lux*? Apesar das três perguntas, a entrevista era

aberta; mesmo na primeira (“quem é você?”), deixou-se livre a tomada de decisão sob que ponto de vista o entrevistado escolheria para narrar-se. Por isso, uma das partes significativas deste trabalho é a entrevista individual, na qual foi feita a pergunta: "Quem é você?". As respostas servem de matéria para "dar crédito" àqueles que escrevem conosco este trabalho.

Para concluir, é preciso esclarecer que nas análises de conteúdo (Bardin, 2002, pp. 169-173) feitas, considerou-se cada discurso como uma unidade que foi transcrita e depois conduzida por uma temática transversal produzida e singular, respeitando a dinâmica de cada discurso e somente a partir da análise de enunciação deste, o sistema conceitual foi experimentado. Assim, no exercício de descrever os referenciais teóricos/metodológicos, bem como as técnicas empregadas e os discursos, um mapa desenhou-se.



Ilustração 2 - Paloma Franca Amorim

Quando eu tinha três dias de vida, meu pai chegou em casa

transtornado. Andava de um lado para o outro sem arrumar sossego. Minha mãe distraída com os afazeres domésticos não percebeu quando meu pai me tirou da rede onde eu dormia. Só se deu conta quando avistou meu pai indo em direção ao rio - O Rio Branco corria no nosso quintal – Ela correu até ele e perguntou onde ele ia. Ele respondeu: vou levar a menina para tomar banho. Minha mãe reagiu aquilo, tentando me tirar dos braços dele, que lhe deu um safanão.

Minha mãe gritou pelo meu avô, que na marcenaria escavava uma canoa num tronco de ubá.

- Acuda seu Chicó!

Meu avô intuindo o pior passou a mão no terçado, cuspiu sete goles de cachaça na lâmina e correu em direção a minha mãe.

Quando chegaram na beira do rio, onde estávamos eu e meu pai, meu avô perguntou.

- Ta fazendo o que seu cabra?

- Ela quer a menina. Respondeu meu pai.

Nessa hora meu avô aprumou o olho e viu o banzeiro que se formou na água. Num salto ergueu o terçado ao mesmo tempo que via a bicha se levantar, o braço brandiu o terçado, indo atingir certo a flor dentro da boca da cobra grande. Boiuna recolheu o bote e sumiu nas águas do Rio Branco.

Tia Sabá, vendo a confusão, tinha chegado a tempo de testemunhar tudo, virou pra minha mãe e perguntou: Já batizou? tem que batizar. Batizaram-me lara, que significa mãe do rio. A boiuna voltou outras vezes para me buscar.

Eu nasci sob o regime das águas.

## **CAPÍTULO II – ILHAS FLUTUANTES**

“Criar é resistir”

(Deleuze, 1988-1989)

O capítulo que se apresenta descreve o processo de construção da dramaturgia da luz *Opus Lux*. Seus procedimentos, seus agenciamentos, seus dispositivos são amplamente discutidos aqui como plano de composição que desenha esta cartografia. Aqui também abrimos o diagrama que pretendemos construir e que continuaremos a desenvolver no capítulo III, utilizando para isso os dados produzidos através das análises de conteúdo, respectivamente, as entrevistas individuais e ao grupo focal.

Neste capítulo, desenhamos a dramaturgia da luz e seus procedimentos, respondendo às seguintes perguntas: como e por que meios estávamos dispostos a desmontar nossas certezas sobre nossas estratégias de experimentação dos processos de iluminação? De que forma poderíamos conectar essas experimentações e fazer delas um acontecimento espetacular, o *Opus Lux*? Que procedimentos descrevem uma dramaturgia de luz?

Como vários conceitos que são experimentados na dobra Deleuze/Guattari, o termo diagrama se apresenta com diferentes nuances dependendo de como cada um ou os dois ao mesmo tempo operam com ele. A linha que vamos perseguir aqui é aquela que faz o conceito proliferar da teoria foucaultiana do dispositivo. Da conversa que Deleuze trava com Foucault, extraímos o conceito de diagrama aqui operado.

O conceito de dispositivo atravessa toda a obra de Foucault, mas ele não se detém a explicá-lo. É apenas numa entrevista ao periódico *Ornicar*, também publicado na coletânea *Dits et Écrits* (1994, pp. 299-305), que ele aponta alguns princípios sobre a noção de dispositivo. Primeiramente o dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos heterogêneos, entre o visível e o dizível dentro dos discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. O outro ponto demarcado pelo autor é a natureza dessa relação. Segundo ele, entre esses elementos heterogêneos ainda pode haver uma constante troca de posição, existe um jogo de instabilidade. Dizendo de outro modo, é possível que tal discurso apareça como um programa de uma instituição ou, ao

contrário, como elemento que permite justificar e marcar uma prática que permanece muda. O terceiro ponto refere-se a uma estratégia dominante encarnada pelo dispositivo; na sua matriz há um imperativo estratégico funcionando, que se desenrola em resposta a uma urgência em um determinado momento histórico e torna-se um dispositivo de controle-dominação.

Deleuze faz uma análise muito particular do conceito de dispositivo em Foucault, ao reescrever as suas dimensões, apresentadas pelo próprio Foucault. Afirma ele que, para cada dispositivo, há um regime de luz a produzir objetos variáveis e inseparáveis do próprio dispositivo. A visibilidade é determinada pela “maneira em que esta (a luz) cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela” (Deleuze, 1996, p. 1). São linhas de luz que tornam visíveis uma “historicidade dos dispositivos”, mas também são linhas de enunciação, mais precisamente curvas de visibilidade e de enunciação. Os dispositivos são, portanto, máquinas de fazer ver e fazer falar. É a relação entre esses regimes de visibilidade e de enunciação que devem ser analisadas. São suas conexões, suas derivações, suas transformações, suas mutações que vão desenhar “os limiares em função dos quais são estéticos, científicos, políticos etc” (idem, p.1).

Além de linhas de luz e de enunciação há as linhas de força, que correspondem às relações de poder dentro do dispositivo. São elas que operam e retificam as curvas anteriores, costuram trajetos entre o ver e o dizer. Atravessando todos os lugares do dispositivo elas se “compõem, como o poder, como o saber” (idem, p.1). O dispositivo é o agenciamento entre o visível e o dizível, constituindo o saber efetuado neste processo, na combinação entre aquilo que é visto e aquilo que é dito. A crítica de Deleuze sobre Foucault e sua ‘Arqueologia do Saber’, é justamente percorrer esses dispositivos que se encontram entre processos de visibilidade e produção de enunciação. Assim, a verdade não existe independente da sua produção, e a produção é a combinação do processo de visibilidade e dos procedimentos enunciativos. Para Foucault, a quem Deleuze chama de cartógrafo, um dispositivo é um emaranhado de linhas com as quais se pretende desenhar um mapa, um diagrama. Mas, ainda segundo Deleuze, Foucault encontra um

problema: como passar de uma linha para outra? Como ir do visível ao enunciável? A solução são as linhas de subjetivação, são elas que possibilitam a passagem de um regime para o outro, de um dispositivo para o outro.

Em Deleuze (1998), os indivíduos ou grupos são feitos de linhas diversas. Linhas de segmentaridade dura (família-profissão; trabalho-férias), ou seja, estamos sempre a passar de um segmento a outro, numa série. Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentaridade mais flexíveis, que dizem respeito às conexões, atrações e repulsões: é a linha dos devires, micro-devires. A última é a linha de fuga, simples e abstrata; ela é a mais importante de todas, pois as outras derivam dela. É a complexa rede estabelecida entre estes três tipos de linhas que compõem um diagrama.

As linhas de segmentaridade dura são feitas de segmentos binários que nos classificam e nos identificam: classe social, sexo, idades, raças, setores. As complexidades destas máquinas binárias se configuram pelas formas como atravessam cada indivíduo ou grupo. Mesmo quando um terceiro termo se apresenta, elas se convertem numa dicotomia que “opera diacronicamente (se você não é nem a nem b, então você é c)” (1998, p. 150). A máquina binária vai produzir elementos que, mesmo sendo múltiplos, derivam em série de elementos binários fundantes. Cada máquina binária também implica dispositivos de poder, cada um fixa o código e o território correspondentes que envolvem as “formas e seu desenvolvimento, os sujeitos e sua formação.”

A subjetividade é aqui uma produção. Assim, a noção foucaultiana do dispositivo de poder não inclui nele mesmo os fatores de mutação, mas só pode ser pensado por uma dimensão suplementar que é a da subjetivação. Isso significa dizer que, para Foucault, o dispositivo de poder envolve linhas de sedimentação, mas para Deleuze, um dispositivo só pode ser pensado por aquilo que foge, pelas suas linhas de desterritorialização e de criação (Krtolica, 2009, pp. 109-110).

A diferença entre a noção de dispositivo em Foucault e em Deleuze é que no primeiro o dispositivo é Poder; é isto que está na imagem do pensamento construído por ele. Mas para Deleuze a questão importante é o desejo e como ele

cria a resistência, suas máquinas desejanter que produzem linhas de fuga e desterritorialização, configuradas como um processo de individuação que supera a linha de força, volta-se para si mesmo, atua sobre si e se afeta. Um dispositivo diz respeito a grupos ou pessoas que escapam tanto “às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” (Deleuze, 1996, p. 1).

O diagrama é o mapa que podemos desenhar apenas depois de ter entrado pelo ponto escolhido, e percorrido o emaranhado de linhas que o compõe. Devido à dimensão da complexidade das relações, o que pretendemos é construir nosso próprio enredamento com as linhas que pudemos capturar nesta investigação.

A fim de começarmos a abrir os diagramas, vamos fazer uma breve introdução do ponto em que se encontra a iluminação cênica no teatro contemporâneo, e para isso utilizaremos o livro *The Art of Light on Stage*, do artista da luz Yaron Abulafia (2016, pp. 101-121), baseado em seu doutorado na University of Groningenin, na Holanda. Escolhemos este trabalho porque o autor, além de ser um profissional reconhecido na área, também se propõe, como investigador, a traçar os fundamentos da imagem-luz no teatro contemporâneo, a partir da integração de estudos teóricos e históricos sobre a iluminação cênica, cruzados aos seus vinte anos de trabalho. Ele descreve estes fundamentos e depois os valida, aplicando-os em suas análises dos espetáculos de teatro contemporâneo.

Abulafia constrói seis fundamentos, os quais considera chaves de pavimentação de um caminho em direção a uma discussão conceitual da imagem-luz e do desenho de luz como um processo artístico, valorizando assim a potência poética expressiva da luz. Trabalhando dentro de perspectivas semióticas e fenomenológicas, ele promove uma observação analítica e estética da luz e em seguida continua em direção a uma poética da luz. Nesta perspectiva acreditamos que a obra de Abulafia é um importante contraponto para esta investigação. Enquanto ele se propõe a construir ‘fundamentos de pavimentação’, nos propomos ‘procedimentos de fuga’. A seguir, apresentaremos, então, os seis fundamentos propostos pelo autor na sua semiologia da luz.

O primeiro fundamento, a *narrativa*, quando a experiência corpórea da luz e a função semiótica de uma imagem-luz baseiam-se na narrativa, as características estéticas da luz são projetadas principalmente para fortalecer a relação do tempo e do espaço, que aparecem descritos na dramaturgia. A luz carrega qualidades ilustrativas, serve de reforço para complementar informações descritas, mantendo-se fiel às percepções pré-dadas, gerando sempre, segundo o autor, uma duplicação de significação através de dois meios de comunicação, fazendo com que os estímulos se reforcem mutuamente.

O segundo fundamento é o *personagem*, quando a experiência corpórea e a função semiótica de imagem-luz estão baseadas no personagem e pretendem refletir o mundo interior desta personagem, inferindo sobre a sua condição emocional ou mental. Pode, também, estabelecer inter-relações com personagens diferentes, mas sempre seguindo as indicações determinadas pelo texto, mesmo que para isso o iluminador precise elevar o grau de análise subjetiva do texto, focalizando as tramas emocionais e racionais em que os personagens estão envolvidos durante a cena. Para *Abulafia*, a representação da condição do personagem nos permite ver o que não é dito. Como, neste caso, o texto ainda tem a primazia sobre a construção das imagens-luz, o que ocorre é uma tendência a desviar da interpretação de uma experiência visual a favor de um entendimento conceitual, principalmente com um meio tão intangível quanto a luz (uma cena que começa com vários tons de luz clara e vai se tornando mais escura, aprofundando o contraste de luz e sombra e marcando o declínio do personagem). A visualidade da cena estará de acordo com o desenvolvimento da narrativa, com uma diferença em relação ao primeiro fundamento. Ela já não atende explicitamente a nenhuma rubrica do texto, mas encarna interpretações que não só complementam o texto verbal, como criam uma dimensão expressiva que prossegue além do texto.

Segundo *Abulafia*, o terceiro fundamento é o *tema ou ação dramática*, quando a luz é usada para distinguir um tema ou ação dramática de uma mera atividade. A luz está ligada a uma profunda análise do texto, envolvendo as narrativas, os temas e as ações que fundamentam a trama. Neste caso a peça é abstraída do seu conteúdo linguístico e considerada como o substrato de temas e

ações dramáticas, e cada leitura do texto dramático ou pós-dramático pode levar a uma infinidade de arrumações dos temas e ações em cada produção. Isso implica dizer, que cada participante do processo também tem a sua própria interpretação do texto, o que é considerado nas decisões tomadas em equipe. O texto ainda é o centro, mas já não se procura obsessivamente atender as suas indicações, mas é possível negociar, de forma mais flexível, as várias interpretações e chegar a um acordo entre a equipe artística própria de cada produção. A luz, neste caso, pode se referir a narrativas culturalmente enraizadas, apontadas pela *performance* sem as encenar ou narrar. Assim, temas mais usuais podem ser representados pela luz e são, em certo sentido, dissolvidos e devolvidos para a *performance*, de forma a potencializar a sua dimensão poética.

O quarto fundamento é a *atmosfera ou clima*. Quando a função semiótica de uma imagem-luz é fundamentada nesses aspectos, a influência do texto verbal é menor e a trama narrativa é ainda mais solta do que nos três fundamentos anteriores. A imaginação do espectador é convocada, acionada muito mais do que o texto verbal. A iluminação é usada para evocar um reino transcendental de emoções e atmosfera, visando uma experiência emotiva. Este tipo de imagem-luz intensifica a atmosfera do texto ou representa a intensidade emocional do personagem, mas também é impactante para o espectador. Este tipo de fundamento é encontrado principalmente em obras nas quais o texto já não é mais o primeiro na hierarquia. Assim, os iluminadores têm maior liberdade para contribuir com seu próprio mundo visual de atmosferas, com uma ampla paleta de luz e sombra, de cores e padrões que afetam a percepção e a predisposição dos espectadores. Conseqüentemente, em sintonia com os outros elementos da cena, a expressividade da luz aumenta. Portanto, considerando os estímulos-respostas, propriedade e efeitos corporais e emocionais, os signos de luz determinados pelo autor neste fundamento pertencem à categoria *índice*. Para ele, isso tem a ver com a relação de causa e efeito entre o signo (indexal) e seu objeto (a cor luz quando é associada aos sentimentos). Neste sentido, o que o iluminador manipula mais profundamente é a forma como nos relacionamos com a luz na natureza e na cultura.

O quinto fundamento, *sensação de luz própria*, se divide em duas qualidades: espetacularidade e hipermediação. Abulafia faz uma correspondência entre a espetacularidade – baseada num prazer estético gerado pela luz - e os conceitos de ‘habilidade e virtuosidade’ no que tange à representatividade da luz presente nas artes; em hipermediação, Abulafia lança mão do conceito cunhado por Jay David e Richard Crusin (1999), como a experiência da mediação em si, a consciência do observador de que tudo aquilo que ele absorve é mediado por um meio. No caso da luz, significa dizer que é a própria presença do meio luz que é sublinhada, sua materialidade e aplicação de fato na performance. A imagem-luz não influencia nossa cognição de uma forma velada, ela não se esconde nos bastidores. Em vez disso ela expõe seus componentes e a presença ativa da tecnologia é fortemente sentida.

Segundo o autor, através dessas duas qualidades, espetacularidade e hipermediação, a imagem-luz autorreferente, quando rompe com a dimensão material e tangível de uma representação, pode contribuir para uma dimensão imaginativa e significativa, provocando experiências corporais como uma força vibrante. Isto faz com que uma imagem-luz possa ser independente de um substrato linguístico, liberando a luz do contexto tradicional no qual o texto escrito/verbal é o primeiro na hierarquia, e enfatizando a negociação entre os muitos meios que compõem o espetáculo.

O sexto e último fundamento proposto por Abulafia é *significado aberto*. Para ele, a imagem-luz que encarna o *significado aberto* é uma extraordinária instância da semiose e da interpretação, em que o destinatário só apreende o significado depois de uma cuidadosa investigação dos signos e de suas negociações de sentido. Para explicar este processo, Abulafia nos diz que uma imagem-luz dá origem a uma mobilização de ideias de forma rizomática, associativa e aventureira. Ele se refere à ciência cognitiva como o campo onde isto é explicado enquanto um processo de mesclagem, e aponta que, neste sentido, o esforço hermenêutico envolvido no *significado aberto* é dependente de um uso extensivo da percepção dirigida, que por sua vez tem uma base de memória focada na experiência e no conhecimento pessoal, processados por uma multiplicidade de fenômenos naturais

que resultam do uso dos sentidos (Solso apud Abulafia, 2013, p. 112). Assim, não existe uma relação simples ou direta entre os estímulos e os possíveis significados. Quando o significado é aberto nenhum código está disponível, a performance da luz no teatro torna-se mais autônoma, sendo para os espectadores uma experiência visceral de luz, espaço e tempo; percepção visual e negociação de significado. Lembra-nos o autor que neste caso a luz é uma espécie de intérprete fantasma que tem o seu próprio comportamento, sua lógica e seu raciocínio. A ação dramática se dá dentro da luz, propriamente, e entre o meio luz e os destinatários.

Toda a construção de Abulafia sobre a iluminação cênica nos parece completamente pertinente, pois ele consegue, a partir do ponto de vista da recepção e apoiado nas teorias de Charles Peirce (1978), descrever os fundamentos pelos quais se dá a construção de um projeto de iluminação cênica contemporânea que pode ir do mais estruturado e dependente do texto à forma mais aberta, chegando finalmente a uma forma desconstruída na qual a fala da luz é mais uma negociação direta com o espectador e a cena. Nos ativemos a esta descrição porque entendemos todos os seus fundamentos, e é justamente esta a máquina que reconhecemos como o território por onde fugimos. Mas entre o universo de Abulafia e o nosso uma palavra nos atravessa: precariedade, e com ela abre-se um desvão. A precariedade de onde viemos nos impõe algumas condições; uma delas é saber que nunca trabalharemos em condições ideais e que a falta faz parte do processo criativo.

Podemos citar algumas diferenças que foram empurrando o nosso trabalho para uma experimentação cada vez maior dos limites da luz enquanto linguagem, e uma delas, se não a principal, é justamente a falta, o precário com que temos de lidar. O primeiro fundamento de Abulafia, o narrativo, descrito como uma submissão da cena e conseqüentemente da luz ao texto, tem como uma das características a sobreposição de informações, ou seja, os elementos convergem para uma fala unitária e para representar o texto como ele 'é'; tornou-se para nós um desperdício de recursos humanos e materiais. Não é possível usar dois elementos da cena para enviar a mesma mensagem, quando não se tem a possibilidade de dispor de todos os elementos, como no nosso caso, de ter de abrir mão do cenário, do figurino ou

da luz. É preciso então aprender a extrair potência de cada pequena coisa que se coloca em cena. Trabalhar com o precário passa a ser um exercício de extrair potência, fazer de uma gota uma fonte, fazer jorrar.

A segunda coisa que carregamos e com a qual atravessamos os fundamentos de Abulafia é um desejo de fala. Sem esse desejo não teríamos avançado, porque entre um 'eu não tenho como' e um 'eu preciso falar' fomos construindo nossos procedimentos. Mais uma vez a descrição de Abulafia e de seus fundamentos ganha importância, porque ela desenha o diagrama em torno daquilo que desejamos alcançar quando começamos a trabalhar com a iluminação cênica. Porque não desejávamos qualquer fala, desejávamos atingir o grau máximo de expertise técnica e poética, para assim nos colocarmos como indivíduos com uma interpretação própria sobre o mundo e que encontram na luz a linguagem por meio da qual 'se' dizem. Neste contexto, dos seis fundamentos apresentados pelo autor, aquele por onde nós fugimos foi certamente o sexto, o significado aberto.

Muitos autores têm falado sobre as características da arte contemporânea, e uma delas sem dúvida é a da experimentação com as linguagens. Para isso, artistas das mais diversas áreas misturam códigos, suportes, agenciando conteúdo e expressão em cada obra de maneira singular e fazendo do significado uma negociação constante.

Para Anne Cauquelin (2011), existem duas correntes principais que tratam de um tema fundamental para a arte contemporânea, o conceito de aberto. Segundo ela, se seguirmos uma linha mais fenomenológica, vamos chegar a uma noção de aberto verticalizante, abismal: "para os fenomenólogos, a abertura é vertical: abre-se um abismo (o do Ser) e sobre uma ereção (da obra)" (idem, p. 95). O salto que se dá no abismo é em busca de uma origem, de uma profundidade transcendental: "a obra de arte (...) ela própria é o fundo que erige e causa da abertura na qual ela se instala. Toda busca significa ir da superfície até o fundo, a fim de trazer o fundo para a superfície, embora ambos, fundo e superfície, estejam intimamente ligados" (idem, p. 97).

Uma outra vertente acompanha o sentido da horizontalidade, chamado pela autora de aberto como extensão; estão nela os semiólogos e os filósofos. O inacabamento é a essência da obra, somando-se a isso uma capacidade de gerar infinitas interpretações; quanto mais estendido, mais múltiplas possibilidades de interpretação. Como consequência disso, o observador, leitor, espectador ou ouvinte é o autor, ao finalizar a obra na interpretação. “Essa abertura quase infinita torna a obra de arte fluida, formando-se e deformando-se conforme o caso. A obra nunca é a mesma, ela vive pela vida dos que a contemplam” (ibdem, p. 100). A perspectiva extensionista trabalha com a comparação entre várias interpretações e pode acionar diferentes disciplinas, entende a obra integrada a um estilo ou como um mosaico de estilo diferente.

Essas duas correntes têm alguns pontos em comum:

...a interpenetração do ler (intérprete) e do fazer (autor), da superfície (o que é dito e mostrado exteriormente) e do não dito (o que é ‘invisível’ na obra e que a interpretação traz à tona) vão decerto ao encontro dos temas da ‘atadura’ e do ‘quiasma’, estrutura cruzada a que é afeito Merleau-Ponty. É através da sua ausência, dos furos, das fissuras que a obra abre, afinal, um espaço de liberdade. Semióticistas e fenomenólogos concordam em um ponto: o invisível, o branco, o silêncio que se encontra no cerne das obras (ibdem, p. 101).

A autora alerta que esses pontos em comum não são suficientes para diminuir a distância entre as duas teorias. Uma permanece apartada da situação espaço/temporal em que a obra se insere, desconsiderando ou mesmo tentando superar as condições concretas e materiais de sua existência. Enquanto a outra não se afasta do terreno artístico e das implicações concretas envolvidas por isso.

Cauquelin (2011), na sua busca pelos mundos possíveis, nos fala ainda de uma terceira teoria, que não trata nem de uma interioridade abismal, nem de uma superfície horizontalizante, mas justamente do processo, do movimento entre o dentro e o fora como única existência. E aqui chegamos onde queríamos, nesta noção do aberto que desenha o devir, que é rizomático. Entramos pelo fundamento ‘significado aberto’ de Abulafia e passamos por essa pequena discussão sobre a

noção de aberto na arte contemporânea, para chegarmos neste território pelo meio e com ele nos movermos. Um espaço tátil:

É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. (Deleuze, 1985, p. 141)

Nessa experimentação da iluminação cênica, a qual nos força à precariedade e ao desejo de fala, vamos nos diferenciando e singularizando conforme desenhamos nossos procedimentos de fuga deste território que não para de se mover. O lugar aqui não está fixado num espaço e tempo determinado, mas antes é o itinerário e o território, ou melhor dizendo, o lugar são as linhas que se desenham enquanto nos deslocamos. Este território aberto ao qual Deleuze e Guattari chamam de espaço liso ou espaço háptico se move, e a forma de experimentação é o tateio, aprender a tatear. Tal espaço só pode ser percorrido por uma figura nômade, “fazer do pensamento uma potência nômade” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 42).

Para habitar esse lugar que é itinerário, é preciso se construir nômade, ser singular construindo mapas de intensidades que não remetem a um território fixo, mas que muda conforme:

O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 46).

O nômade se configura muito mais como um estado provisório, uma condição que se desterritorializa. Os autores compõem um paradoxo, porque o nômade não precisa necessariamente mover-se, ele pode ser nômade no mesmo

lugar, precisa fazer passar os fluxos de desterritorialização. Ele não é um indivíduo ou um sujeito, mas um estado coletivo, atravessado por passagens que constituem um lugar. Para entender este paradoxo, Cauquelin (2011) apresenta duas atitudes-conceitos: 'uma permanência sem lugar' e 'um lugar sem permanência', pois "é preciso que o território percorrido seja ele próprio nômade, que esse território não tenha, na verdade, nada de território, mas ocupe um espaço sem características, anormal" (idem, p. 157). Desta maneira, itinerantes, desterritorializados, nômades, é que produzimos o espetáculo *Opus Lux*. Ele é fruto dessa itinerância na experimentação da linguagem cênica, desse lugar que se move enquanto o percorremos.

Trabalhar com iluminação nos permite flunar por um universo significativo de experimentos fronteiriços em artes visuais, dança, teatro e música. Mover-nos 'entre', nos 'híbridos', nos estados de liquidez e, principalmente, nos estados de suspensão. Seremos artistas na fronteira, de onde olhamos. Inventamos uma fronteira que se move, para onde convergem perguntas; uma fronteira que é ao mesmo tempo território e desterritorialização. Assim, o nome que demos a este capítulo abre para a imagem da terceira margem, as ilhas flutuantes que se deslocam constantemente pelos rios na Amazônia.

As ilhas flutuantes se formam quando as ondas do rio-mar batem contra as margens; elas desbarrancam touceiras de Canarana que vão se acumulando no meio do rio, se agrupam e formam ilhas flutuantes que se deslocam e vão acumulando material na sua passagem. Esta é uma imagem importante, do movimento e da acumulação absolutamente imprevisíveis, acontecendo enquanto elementos heterogêneos vão se colocando em ação. Um caos que se movimenta e não para de mudar. A nossa única chance é nos movermos junto, pegar carona e nos deixar levar. Uma dramaturgia da luz é sempre essa terceira margem. Esse movimento caótico que se organiza dentro da sua maneira particular de se movimentar. É preciso então falar primeiro daquilo que nos margeia e do lugar do qual nos precipitamos.

## 2.1 A MARGEM ESQUERDA

Nossa margem esquerda é o espetáculo *Tolas Encantarias*, resultado do projeto *A Poronga*<sup>1</sup>, premiado com a Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará, ano 2004. Esta foi a primeira vez que trabalhamos com uma dramaturgia da luz. O nosso objeto de pesquisa artística era a chama no universo das histórias de encantarias<sup>2</sup> do interior do Pará como um recorte na relação entre o imaginário dos ribeirinhos e sua fonte de luz, a chama. Durante oito meses, operamos sobre as possibilidades da luz bruxuleante das porongas, lamparinas, bibianas, candeeiros e similares (fig. 1), como fomentadores de imagens nas histórias de encantarias do Pará. Além disso, pesquisamos a própria forma como estes iluminantes eram produzidos e, para finalizarmos o



Figura 1 - Objetos iluminantes do Projeto Poronga. Foto: André Mardock

---

<sup>1</sup> Popularmente são objetos iluminantes, de confecção caseira e tecnologia arcaica, que utilizam a chama como fonte luminosa e que são a única forma de iluminação em algumas regiões na Amazônia.

<sup>2</sup> Conjunto de mitos e lendas que povoam o imaginário amazônico. Mistura de crenças indígenas, negras e portuguesas.

projeto, realizamos um experimento usando a metodologia do teatro do objeto-imagem, o *Tolas Encantarias*.

Foi justamente a partir desse espetáculo que passamos a fazer referência a uma dramaturgia da luz, pois toda a encenação estava centrada na chama e nas narrativas coletadas por nós nas cidades de Belém e Colares, e ainda na comunidade quilombola Igarapé Preto. Além desse resultado, o mesmo trabalho foi objeto de reflexão na especialização em Iluminação e Designer de Interiores concluída em 2006, com a monografia intitulada *Tolas encantarias: uma dramaturgia da luz?*, inaugurando, no meu trajeto, uma rede de produção acadêmica sobre a luz.

Nossa hipótese era a de que, ao experimentarmos as fontes de luz arcaicas, estaríamos consequentemente fazendo um trabalho de pesquisa sobre o imaginário produzido por elas, levando em consideração uma premissa bachelardiana de que a imaginação se alimenta daquilo que não existe. A chama tem um campo de abrangência de luminosidade reduzido, o que coloca a sombra em outra dimensão. Com a visão reduzida a um pequeno campo de ação (claridade), resta imaginar o que está escondido nas sombras (Bachelard, 1989). Neste aspecto, fazer luz nem sempre tem a ver com “clarificar”, mas sim com um jogo entre o revelado e o oculto, entre luz e sombra. Uma dosagem milimétrica entre o que deve ser visto e o que deve ser imaginado. Ao pesquisarmos os lugares onde há uma luminosidade reduzida, descobrimos que as sombras se tornam uma espécie de tela em negativo, abrindo uma porta para o imaginário. Nas comunidades isoladas nas ilhas, cercadas de água, e naquelas sitiadas em uma floresta densa e perigosa, onde não há luz elétrica, os assombros e as histórias sobre vultos e formas são pulsantes.

Um outro aspecto importante foi conseguirmos perceber a existência de uma performatividade que encerra o ato de se relacionar com estes objetos luminosos cuja fonte de luz é a chama. Existem casas onde habitam *homens luz*, que todos os dias cumprem o mesmo ritual: tateiam a prateleira em busca da caixa de fósforos; pegam a lamparina, agitando-a, verificando se ainda há combustível suficiente para a noite inteira; avaliam se precisam encher mais um pouco; avaliam

novamente, agora é o pavio, pinçam o indicador e o polegar, puxam-no mais para fora; riscam um fósforo. Fazer renascer a fênix que jaz sobre a fuligem presa no pavio é um ritual. Realizado sem pressa. Nele faz-se a primeira passagem da morte para a vida. Do extinto para o aceso. Da escuridão para a luz. Junto com a chama uma fina linha de fumaça serpenteia o ar e sobe sem parar. Sombras são projetadas para todos os lados. O ritmo se altera, e mesmo com várias lamparinas acesas a visibilidade é baixa. Quando são deslocadas de um lado para o outro, a propagação da luminosidade não excede muito mais de um metro de distância. É preciso pisar levantando o pé, caminhar delicadamente, os *homens luz* podem ser surpreendidos pela oscilação brusca e ficarem envoltos na escuridão. O que levam nas mãos é frágil, não resiste à menor brisa. A visão periférica fica prejudicada, e é do canto do olho que veem todos os vultos.

Um terceiro aspecto essencial é termos entendido que na Amazônia há uma diferença entre o nível de luminosidade das pequenas e das grandes cidades. A noite, nas cidades grandes, foi transformada num dia artificial. Não se distingue o dia e a noite, as paisagens não se apagam, apenas mudam de perspectiva, com luzes em tons e índices de reprodução de cores variados, posicionados em diferentes ângulos, que acendem e apagam aleatoriamente. As sombras são expulsas para os becos, vielas, sob as pontes ou mesmo nas janelas que se desligam. Quanto mais nos afastamos do ambiente urbano, mais nosso campo de visão vai se estreitando. O olho físico vai sendo substituído: primeiro pelas memórias dos lugares conhecidos e depois pelo olho da imaginação, até chegarmos nas frestas da pequena casa de madeira perdida no meio da floresta, que guarda em seu interior a pequena chama pousada sobre a mesa.

As sombras animadas pela candeia instauram o mito, criam pequenos eventos onde traços dele são identificados. Podem se constituir em um agudo e longo assobio, num bater de asas, em passos, num fogo visto pelo canto do olho, num cheiro, ou apenas na sensação de que estamos sendo observados. Segundo Loureiro, “a luz, no escuro dos rios e na escuridão da floresta é uma hipnótica e brusca revelação do oculto velado das coisas. Ela parece que vem de si mesma e que é sua própria medida [...] o aurático lume da beleza levado pelas mãos das

trevas” (2001, p. 226) estabelece um acordo entre a imaginação e o entendimento. É a pequena luminosidade que esculpe nas trevas as formas sinuosas da Boiúna<sup>3</sup>.

Não são apenas o campo visual e a cognição que se alteram, há toda uma postura performativa em torno do pequeno objeto. A luz não se faz num simples apertar de um interruptor, pois quando escurece as pessoas param todas as suas atividades e vão alimentar a chama, o que implica numa série de movimentos e ações que sempre envolvem mais de uma pessoa, e de certa forma uma técnica e um conhecimento sobre cada objeto. Então o jantar começa a ser preparado, e sob a luz da chama e em meio à fumaça do fogão à lenha o diálogo se instaura, e o contar da vida presente é logo substituído pelo contar da experiência, contar as histórias, numa sequência guiada pelo tempo que crepita.

Estas duas dimensões - a da performatividade e da vivência de uma outra ambiência do olhar em torno do objeto iluminante - são fundamentais porque inauguram uma nova forma de abordarmos a iluminação cênica, como uma potência narrativa, uma potência de fala que traduzimos como dramaturgia da luz. Há ainda outra dimensão a emergir: a dos usos a partir da apropriação singular que cada indivíduo faz das ‘coisas’ no cotidiano, e com isso reconfigura o mundo e a si mesmo.

---

<sup>3</sup> Boiúna: Segundo Saré, a Boiúna é uma “entidade da cosmogonia amazônica, boiúna – do tupi boi una, cobra preta – é associada à sucuri, ou Eunectes Murinus offidio da família Boidae, muito frequente na região. (...) A Boiúna é polimorfa e polissêmica, e, se a ambiguidade é uma característica atribuída às cobras em geral pelo senso comum, no mundo mítico, a serpente concentra todo um complexo de significados, não raro simetricamente contraditórios. Seu tamanho é alçado às dimensões míticas, a Boiúna não se mede em metros, nem mesmo em quilômetros, ela é simplesmente gigantesca, chegando a confundir-se com o próprio rio” (Saré, 2005, p. 188).

## 2.2 A MARGEM DIREITA

Em 2009, a investigação artística *Tolas Encantarias* deu origem à pesquisa de mestrado sobre o artefato luminoso, na qual fizemos uma reflexão sobre a apropriação da gambiarra de luz pela cena expositiva.

Na dissertação, foram abordados os mecanismos culturais favoráveis àquele processo, sua contribuição para uma cena expositiva dramatizada, com um recorte que se iniciaria no final do século passado, vindo até aos nossos dias, delimitando-se o problema estudado à realidade de Belém do Pará. A finalidade foi



Figura 2 - Luz do açaí acesa sinalizando a existência do produto para venda.

compreender os processos de criação, construção e recepção das gambiarras como artefato iluminante e potência na ativação de obras de arte. A iluminação dentro do universo da galeria de arte foi discutida a partir da apropriação das gambiarras de luz, que fazem parte do cotidiano urbano belenense, tendo como foco principal a gambiarra feita nas bancas de venda de açaí, a luz do açaí (Figura 2).

Durante o caminho investigativo encontrei três eixos que se entrecruzam e configuram os aspectos importantes dessa pesquisa. São eles: o ambiente expositivo, a iluminação e a gambiarra. O primeiro eixo é traçado por parâmetros da relação entre as obras de artes e o espaço expositivo. No segundo, a iluminação e a comunicação que ela estabelece com o espectador na elaboração de um experimento conceitual. No último eixo, o que realmente interessa é a inventividade recombinante dos processos de construção de objetos cotidianos, discutida como imaginação criadora.

Após a conclusão da pesquisa, procedemos à compreensão dos processos de criação, construção e recepção das gambiarras como artefato iluminante para ativação de obras de arte nas exposições e de trabalhos no campo das artes visuais. A discussão sobre a iluminação no universo da galeria de arte a partir da apropriação da gambiarra *luz do açai*, que faz parte do cotidiano urbano de Belém do Pará, foi o passo seguinte. Fizemos ainda a avaliação da iluminação enquanto potência na ativação das apresentações das obras de arte, bem como a compreensão da relação do iluminante com os outros elementos da exposição de arte, visto que o mesmo opera como agente de ativação não só da obra, mas da situação espacial em que ela se encontra. Finalmente, a produção da teoria, fortalecendo a arte como campo de conhecimento, levou ao entendimento que a ativação de uma obra de arte pode ser decorrente das inter-relações estabelecidas entre o iluminante e o contexto da periferia de Belém (onde o objeto se encontrava), entre esse contexto e o espectador, entre o contexto do espectador e a plateia, entre o espectador e o iluminante. Neste caso, o iluminante não é o mero objeto manipulado, mas todos os efeitos de luz e sombra produzidos por ele. A ativação só se estabelece a partir disso, em uma escritura da cena do iluminante.

Na gambiarra, um elemento pode interagir com todos os outros e com a organização geral do artefato construído. Os resultados dessas interações nunca são o esperado. A decisão de usar um elemento depende da possibilidade de colocar um outro em seu lugar, de modo que cada escolha implica uma completa reorganização da estrutura, que nunca será, nem mesmo vagamente, imaginada. A *interface* criada com o seu meio, a reorganização imposta por ele resulta em uma

estrutura, servindo ao problema assumido, que por causa das contingências do processo, está sempre reordenando suas intenções iniciais. O resultado é único e imprevisível.

Os procedimentos na produção de uma gambiarra não se limitam a cumprir ou executar, mas dialogar, não apenas com as coisas, como acabamos de ver, mas também através das escolhas feitas entre a precariedade e as possibilidades que se abrem a partir do repertório e da vida do criador. Alguma coisa de si sempre é colocada na gambiarra. Nos procedimentos da gambiarra, o caminho é prático e retrospectivo: é preciso recorrer a um conjunto já constituído, formado por ferramentas e materiais; tomar ou reexaminar o seu inventário; finalmente, e acima de tudo, envolver-se em uma espécie de diálogo com os índices antes de escolher, entre eles, a possível resposta que o conjunto pode dar ao seu problema. Aquele que produz a gambiarra interroga todos os objetos heterogêneos que constituem o seu tesouro, e deve perguntar o que cada um poderia significar, contribuir para o reconhecimento de um conjunto a ser realizado que, no entanto, afinal, diz a partir do conjunto instrumental apenas o arranjo interno de suas partes.

Assim, podemos dizer como os sujeitos consomem os produtos e o uso que fazem deles. É necessário penetrar nessa obscuridade para articular à vida cotidiana uma investigação das formas com que os usuários operam, ou os modos com que põem em funcionamento, ou a “maneira de fazer” as coisas. De Certeau (2001) afirma que o objetivo de uma investigação do cotidiano é entender o sistema explícito de combinação operacional que também compõe uma cultura, e trazer à luz os modelos de ação característica de usuários cujo status é de elemento “dominado” na sociedade, ou no disfarce do termo “consumidor”. De Certeau distingue dois tipos de prática: estratégias e táticas. Estratégias só estão disponíveis para os temas de “vontade e poder”, assim definido por causa de seu acesso a uma localização espacial ou institucional que lhes permite objetivar o resto do ambiente social: “a estratégia assume um lugar que pode ser circunscrito como um próprio (propre) e, assim, servir de base para a geração distinta de relações com o exterior (os concorrentes, adversários, “clientelas”, “metas”, ou “objetos” de pesquisa)” (idem, p. 100). Estratégia, portanto, significa invocar e realizar um

esquema de ordenação estratificada da realidade social. Outros grupos, porém, embora carentes de um espaço próprio a partir do qual podem aplicar estratégias, não são objetos meramente passivos. Pelo contrário, eles são agentes ativos, mas seu modo de prática é tático, não estratégico. Práticas cotidianas de consumo (incluindo atividades como andar ou ler) são táticas na medida em que continuamente ressignificam e perturbam o esquema de ordenação da realidade produzida pelas práticas estratégicas do poder. O que faz da gambiarra um modo de sobrevivência, de burlar o sistema e ter nas mãos as condições de sobrevivência social, cultural e política.

## 2.3 A TERCEIRA MARGEM OU AS ILHAS FLUTUANTES

*Opus Lux* é uma conversa sobre os lugares de fala no teatro experimental. E é neste território que nos inscrevemos e a partir do qual fazemos este exercício de desterritorialização. O teatro experimental ao qual nos referimos como território é o que se desenvolveu em Belém do Pará a partir dos anos 80. Ele é uma prática de grupo e de experimentação da linguagem. Na relação entre o grupo e a linguagem cênica é possível experimentar diferentes formas da cena e de estar em cena. É justamente em função das aberturas e multiplicidades com as quais o teatro experimenta o próprio teatro, que é praticamente impossível determinar um perfil fechado sobre 'o que é' este teatro experimental de grupo. Contudo, é possível acompanhar os seus processos e identificar alguns pontos de convergência, o que de modo nenhum invalida a singularidade de cada acontecimento teatral. Afinal, é disso que se trata um acontecimento, de um encontro intensivo de singularidades que desloca o pensamento. Não nos cabe, nesta investigação, mapear tais acontecimentos, entretanto é importante falarmos de pelo menos um deles: os lugares de fala dentro do processo em grupo.

Neste teatro ao qual nos referimos, as dramaturgias são criadas coletivamente e, portanto, dão origem a uma fala que comporta múltiplas vozes. É possível dizer delas que comportam a articulação de múltiplas linguagens. Fala-se também de um encontro de múltiplas dramaturgias: do som, da luz, do figurino, do corpo. Qualquer 'coisa' pode assumir o lugar de indutor, até mesmo um texto. No final, o processo pode triturar o indutor de tal maneira que ele se torne irreconhecível, a fala resultante pode ser sobre tudo menos sobre ele.

Há outro fator que precisa ser levado em conta: essa fala democrática, que inclui e arrasta tudo, tem os seus lugares de poder. Um deles é o lugar do encenador e do ator como ponto de convergência da narrativa. São eles que articulam, conduzem e controlam o processo. São com o encenador e o ator que os 'outros do teatro' negociam intensamente as suas falas. Essas negociações se dão sob a forma de agenciamentos técnicos e de enunciação.

Deleuze e Guattari apontam toda técnica como uma peça num agenciamento social produzido por ela mesma, chamado por eles de “maquínico”. Descrevem a máquina tal qual uma mistura de coisas, estruturas, metais, materiais, mas também de homens e mulheres. Uma máquina social que enreda e se revela em uma conexão de multiplicidades, que por sua vez fazem a máquina. E isso vai transbordar para fora do trabalho, “nas atividades de repouso, nos amores, nos protestos, indignações. O mecânico é uma parte da máquina, não só enquanto mecânico, mas no momento em que deixa de ser” (2003, p. 137). Para Deleuze, é o agenciamento que produz o enunciado, ele é sempre coletivo, “e põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”. Ele é ‘co-funcionamento’, ‘simpatia’ e ‘simbiose’. É mistura de corpos e *Corpus*: “é isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 66).

É assim, agenciando conteúdo e expressão, que se constrói o teatro experimental. Cada um de nós é um ‘experimentador’. Experimentamos o teatro e somos experimentados por ele. A experimentação não é apenas uma ferramenta para condução de um processo, circunscrito a um lugar ou uma linguagem, mas é também a forma como as relações se processam dentro dessa linguagem do teatro, é o próprio processo; todos os procedimentos. Passamos por várias funções dentro de um mesmo espetáculo, mudamos de função de um espetáculo para outro, ou misturamos as funções. É isto que vai definindo como somos reconhecidos e nos reconhecemos nas nossas práticas, e é assim que o nosso lugar de fala vai se desenhando.

Há o outro lugar de fala que nos interessa particularmente, porque é dele que trata esta investigação. Esse lugar é o bastidor, o lugar da técnica e da visualidade no teatro, daquilo que aparentemente está ‘fora da cena’, mais especificamente a iluminação cênica, que nesta investigação é também cena. No *Opus Lux*, é por meio deste lugar, suas técnicas e convenções - aparelhos, objetos luminosos, cores, ângulos, espectro luminoso, sombras e do próprio corpo do iluminador - que tomamos de assalto o lugar de fala do ator e do encenador.

Quando insistimos na luz como território de experimentação, invertemos a lógica segundo a qual a luz se constrói para uma visualidade do corpo e da cena. Com isso queremos empurrar cada um dos elementos cênicos, fazer fugir, deixar passar os fluxos, criando novas intensidades.

É preciso estar desterritorializado, e isso só é possível contra um território. O território contra o qual nos insurgimos é, sem dúvida alguma, o teatro experimental de Belém do Pará. Segundo Jansen (2009, p. 88), o teatro experimental paraense diz respeito a uma “produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem”. Não podemos dar conta, nesta investigação, de todas as vertentes que se abriam e que podem perfeitamente se abrigar neste termo, mas podemos, e é nossa intenção fazê-lo, lançarmos mão da nossa própria experiência neste território. Por isso não tratamos de qualquer território em Belém, mas daquele que trilhamos. Escolhemos não pensar fora disso, preferimos pensar pelo meio, mesmo porque *Opus Lux* não inaugura o processo de experimentação de onde ele mesmo emerge. Como já foi colocado aqui, ele é a segunda dramaturgia da luz que construímos, a primeira foi o espetáculo *Tolas Encantarias*. Aquilo a que chamamos dramaturgia da luz emerge das questões e do acúmulo de desejos de experimentação não efetivados. Percepções, afetações, invenções que foram sendo engavetadas, soterradas pelas escolhas e prioridades dadas a outras demandas. Aquilo que se acumula, não se aquieta, fica vibrando. São perguntas sem respostas. Se tivéssemos a pretensão de organizar qualquer sentido, eu diria que o que nos interroga de maneira mais insistente é a materialidade do mundo, a forma como estamos conectados a todas as coisas que criamos, como partes inseparáveis. Por isso, só é possível pensar partindo da experimentação das ‘coisas’ do mundo que atravessam os corpos, o nosso corpo e o corpo do outro.

Uma máquina abstrata (Deleuze & Guattari, 1997a, pp. 189-203) só pode ser entendida e analisada pelas construções sociais do desejo, uma construção técnica e física que opera sobre os corpos e agenciamentos sociais ou concretos, de acordo com imperativos simbólicos e transcendentos. Assim, territorializa e captura

o desejo ao limitá-lo às formas concretas. Ela é um território e como tal, não tem maneira de fazer a distinção entre um plano de expressão e um plano de conteúdo dentro de si, porque ela desenha um único plano de consistência, que por sua vez formaliza conteúdos e expressões, de acordo com os estratos e reterritorializações. No entanto, ela também comporta linhas de fluxo que a cortam e a desterritorializam.

Os elementos existentes nos fluxos podem se organizar segundo uma forma molar ou molecular. Por molar, entendem-se as “estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular ao contrário é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades” (Guattari & Rolnik, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, 1996, p. 321). A análise micropolítica, cujo principal objeto é essa relação molar/molecular como agenciamento coletivo de enunciação, é baseada nas relações de forças da microfísica do poder de Foucault, com a diferença que em Deleuze e Guattari há uma ênfase no desejo.

Podemos afirmar que o político no teatro se manifesta como um devir-minoritário, como micropolítica. É a própria linguagem cênica que é colocada em variação contínua e assim consegue escapar de cada aparelho de poder capaz de lê-la ou fixá-la. Quando as representações de poder feitas pelo teatro e também o poder dentro do próprio teatro são movimentados por subtração ou inversão, a representação desaparece e a produção de presença emerge como uma força minoritária na qual nos engajamos: “o teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal” (Deleuze, 2010, p. 64). Este devir-minoritário se constitui como forma de resistência.

Uma técnica é um território, um agenciamento maquínico do desejo. Estão em agenciamento no *Opus Lux*: o aparato técnico e tecnológico da iluminação cênica feita para revelar e ocultar, destacar, criar climas, atmosferas, ajudar a contar uma história, editar, ser coevolutiva com a cena, conectar por feixes de luz, projeções de sombras, fios, refletores, quadros elétricos; um corpo treinado por uma forte disciplina do tempo e do espaço, traduzido em músculos e percepções,

ligado à música nas infinitas contagens de tempo; os sons que se impõem como ritmo preenchem o espaço e configuram uma paisagem sonora. É por dentro deste território que criamos nossas linhas de fuga, é só resistindo a este lugar que podemos inventar procedimentos de fuga.

Os procedimentos de fuga são fluxos, linhas de fuga; operá-los implica interromper e deixar passar os fluxos e as linhas de fuga na composição de um ato criativo. Procedendo por subtração e inversão, forçamos aquilo que foi deslocado a produzir novas potencialidades, novas conexões que põem em causa alguns elementos de poder da linguagem cênica. Fazer rizoma com os três elementos que atuam no palco: a luz, o corpo e a música, e também com os três atuantes em cena: a iluminadora, a atuante e o músico, que se desterritorializam para a construção de uma dramaturgia baseada na luz. Foi preciso um jogo de inversões e subtrações de inspiração deleuze-guattariana, que trata de uma operação onde:

(...) começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. [...] retira-se ou amputa-se a história, porque a história é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade (Deleuze, 2010, p. 41).

Este jogo de inversões e subtrações pode ser sintetizado num conjunto de perguntas. E se a luz fosse o disparador? E se a palavra fosse retirada? E se a iluminadora fosse deslocada para dentro da cena? E se a iluminadora fosse vendada? E se, tanto a iluminadora quanto a atuante manipulassem a luz? E se a música fosse retirada do processo de construção e entrasse só no final, garantindo assim que o movimento do corpo acompanhasse a luz? E se o músico improvisasse a partir das percepções e afetos gerados pela luz?

Destas perguntas emergem os procedimentos de fuga como forças inventivas que alteram as estruturas de poder, colocando-as em fluxo. Trazemos a materialidade do mundo para primeiro plano, implicando memória e imaginação e estabelecendo um processo complexo que se torna multiplicidade. Através da

subtração e da inversão abrimos possibilidades. Com isso conseguimos provocar deslocamentos, fender o olhar encontrando outros ângulos, outras perspectivas.

Às vezes essas perguntas se colocam como um objeto luminoso, como uma sequência de movimentos de luz e sombra, como um ângulo de luz impossível, como uma fala em um determinado tom mais vermelho ou como um conceito. Entenda-se cada evento deste como uma ruptura e uma liberação de desejos acumulados. Isto implica que, depois de tantos trabalhos, tenhamos desenvolvido uma maneira de enfrentamento em relação a essa mesma “materialidade do mundo”; lugar, com certeza, do precário associado à invenção. E é pelo meio disso que nos movemos, contra a máquina abstrata que é o ‘teatro experimental’, a partir de um agenciamento coletivo dos seus dispositivos, e com isto construímos nossas máquinas de ver e de falar. Nesta investigação, são considerados dispositivos todos os objetos que, dentro do processo de construção do espetáculo *Opus Lux*, tornaram-se máquinas de ver e de falar.

No *Opus Lux* do meio deste território (o teatro experimental), montamos nossos dispositivos, nossa máquina desejanse e avançamos contra o próprio território. Pequenas trocas, desterritorializações, subtrações, variações, mudanças de rumo arrastam as convenções do teatro e as subvertem. Assim, descrevemos nosso pequeno programa de insurreição, nossa máquina de guerra.

Dois iluminadores e um bonequeiro assumem o lugar do encenador; a luz vem para o centro da cena e é ela que vai ser interrogada e experimentada; o corpo deixa de ocupar um lugar de centralidade, o território a ser explorado é a luz; a iluminadora e o músico vêm para dentro da cena; a iluminadora está vendada; a atuante não conhece os ângulos da luz emitidos pelos refletores, nem a sequência deles; a iluminadora e a atuante manipulam a luz e a sombra com o corpo e os objetos luminosos; a música é subtraída dos ensaios, ela só entra no final; o músico não toca acompanhando o movimento da atuante, assim como a atuante não se movimenta em função da música, os dois trabalham a partir do mapa de afetações que a luz vai desenhando; são indutores da cena os objetos luminosos, as sombras, o espectro visível de diferentes fontes de luz.

Os procedimentos de fuga desta relação de inversão/subtração perseguem um jogo de percepções e afetações; a cada experimento seguimos as rupturas que delas emergem. Não se trata apenas de colocar a luz como um indutor, mas de criar procedimentos de fuga que possam inverter o lugar de fala, colocar em questão vários elementos de poder que nós mesmos fomos inventando, enunciar coletivamente novas potências.

### 2.3.1 PROCEDIMENTOS DE FUGA

Retomaremos a imagem do pensamento que tem nos acompanhado neste trabalho de extrair presença e sentido das coisas do mundo, descrita anteriormente nesta tese e tema da nossa dissertação de mestrado: a gambiarra. Somente através dela é possível o enfrentamento com a precariedade em que se cria o teatro experimental em Belém do Pará. Fazer gambiarra significa solucionar problemas cotidianos mesmo sem as ferramentas e materiais adequados, partindo das complexas ligações entre necessidade, intuição e criatividade. Recombinações de sobras e experiências acumuladas, as gambiarras redefinem usos e formas, possibilitando improvisação de técnicas, de materiais ou de produção estabelecidos, enquanto procedimentos de fuga. Uma prática de tateio, de experimentação, de operação invertida e bricoladora que permite criar burlando formas sistêmicas e ter as condições de sobrevivência pela apropriação de tudo que temos ao nosso alcance para a produção de uma individuação politicamente mais potente.

Na dramaturgia de luz *Opus Lux*, a imagem pensamento gambiarra (Souza, 2011) opera por quatro procedimentos de fuga: desmontar, apropriar, experimentar e conectar. Sem eles não proliferamos, não avançamos para tomar o lugar de fala que pretendemos. Os procedimentos de fuga nos permitem construir o nosso programa de insurreição, e é com a ajuda deles que passaremos a descrever como se deu a criação do *Opus Lux*. Estaremos sempre os perseguindo em cada etapa do processo. Tarefa nada simples, pois estão entrelaçados e formam touceiras complexas a cada movimento que provocam.

Para nos ajudar, faremos uma pequena descrição de cada procedimento de fuga e depois descreveremos como eles operaram dentro do nosso processo de construção, lembrando sempre do caráter relacional e complexo desta ação.

**Desmontar** - Colocar aos pedaços, esmiuçar. Para Deleuze e Guattari (2003, p. 88), a desmontagem é uma das dimensões do devir minoritário, também uma marca de uma biopotência que resiste ao biopoder. Um agenciamento só

pode funcionar enquanto desmontagem, por dentro da própria máquina que desmonta. Desmontar é uma forma politicamente eficaz de questionar os dispositivos de poder. Na esteira de Derrida (2006), a desconstrução é justamente a desmontagem destes dispositivos de poder que põem em causa regimes de visibilidade e invisibilidade ou de visibilidade e dizibilidade. Mesmo com o deslocamento constante dos procedimentos de fuga durante todo o processo, a desmontagem é quase sempre o procedimento de fuga colocado em primeiro plano. Só depois da desmontagem podemos apropriar, experimentar e acoplar, para novamente desmontar e assim não parar nunca, até chegar numa forma aberta que devém minoritária e se atualiza como uma pergunta feita por cada espectador a partir da sua própria leitura do mundo, das suas afetações. Sem ela não há rizoma, nem bricolagem, não há agenciamento coletivo. A desmontagem não é apenas dividir em partes no sentido de partir aos pedaços, mas muito mais desmontar as funções, e com isso operar sobre o sentido, o nome e o conceito. Instalando um jogo de consumo do objeto fora de sua programação, subvertemos o sentido e as funções, damos ênfase para a presença do objeto e sua rede de relações emerge na constituição de novos fluxos de visibilidade e dizibilidade a que são submetidos. A desmontagem pode atuar sobre uma imagem, um objeto, um conceito, uma ideia, um movimento, uma obra. No nosso processo desmontamos tudo o que usamos, nada é colocado no palco sem ter passado por esta operação.

**Apropriar** - O artista plástico brasileiro Hélio Oiticica chamava de *Apropriações* ao seu programa de experimentação: “Acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra” (Oiticica, 1986, p. 77). Essa atitude de tomar posse do sentido dos objetos e fazer disso uma operação de criação artística não foi inventada por Oiticica, apesar de não podermos deixar de reconhecer as particularidades de sua obra e da potência de suas apropriações, principalmente no que diz respeito à sua apropriação da estética das favelas brasileiras. A apropriação, esta ação de dar novos usos e novos sentidos para objetos, tem como marco de fundação dado pela história da arte no *ready-made*, cuja figura central foi Duchamp. Ampliando e colocando essa noção de apropriação como a forma da arte se produzir ou se reproduzir, Duchamp coloca também uma

questão entre a obra de arte original – aquela produzida a partir de uma matéria-prima, cuja assinatura estilística marca a obra como única e irreproduzível - e os meros objetos de consumo, que são produzidos em série. Sendo assim, a apropriação como forma de produção de arte trabalha diretamente com objetos produzidos por outros e já em circulação no mercado cultural. Isso implica, segundo Nicolas Bourriaud,

[...] inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas, como nos convidam os artistas que serão aqui abordados, é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las (Bourriaud, 2004, p. 14).

Assim, na descrição de Bourriaud sobre a noção de ‘pós-produção’, ele concorda com o programa proposto por Oiticica e acrescenta o segundo termo, sendo o primeiro tomar posse, e o segundo, habitar. O processo de produção da arte consiste na apropriação de objetos culturais no sentido de tomar posse e habitá-los. Mas isso não se constitui apenas para o artista, pois a própria forma de recepção da obra de arte muda de mera ‘apreciação’ para ‘fruição’. O espectador não é mais o observador, ele também se inscreve como operador quando atende ao convite para apropriação e construção de sentidos.

O conceito de apropriação é bastante conhecido no teatro, onde a visualidade pode ser muito bem definida pela noção de apropriação. Nas suas mais diversas formas de relação com o tempo, o espaço e o corpo, a apropriação é uma premissa constante. É claro que essa relação se torna específica em cada acontecimento. Mesmo nas formas onde a mimese e a representação são a base estética, ainda temos os processos de adaptação espaço/temporais como ressignificação de outros lugares. Quando inscrevemos uma narrativa sobre um determinado espaço, como o palco italiano, reinventamos um lugar que não pode ser reproduzido, por sua natureza efêmera. A apropriação no teatro tem essa natureza única de reconfiguração.

Da apropriação é preciso dizer que ela também tem um caráter de coleção de elementos, que podem ser ao mesmo tempo abstratos e concretos. Ou seja, um objeto pode ser apropriado imediatamente para um novo uso, pode ser guardado em reserva para se lançar mão num momento oportuno ou pode ser que o próprio ato de apropriar gere a criação.

**Experimental** - A experimentação, dentro das linhas teóricas a que esta investigação se propõe, significa não estarmos subordinados a nenhum planejamento prévio, a não ser aquele que se refere à organização da própria experimentação. As ferramentas usadas estão circunscritas àquelas que são ou serão dominadas pelo operador. Os materiais são aqueles encontrados no entorno das impregnações pelas quais passamos ao longo do processo, o que está disponível, descrito como um conjunto de possibilidades finitas e heterogêneas ao extremo.

A experimentação abre também um processo de criação que está ancorado numa pergunta: E se? A partícula “se” foi explorada no processo de treinamento do ator por Stanislavsky (2008). Para ele, é através do “se” que podemos iniciar atos criativos e mobilizar as ações internas e externas da natureza e do organismo humano que nos levam para fora do ‘mundo real’. Os “e se” que colocamos aqui se traduzem como ação sobre as coisas do mundo. Isso implica dizer que o processo é invertido, partimos da materialidade do mundo e não da memória delas, para aí sim acionar memória e imaginação. O “e” que precede o “se” constitui um processo por adição, partimos de uma ação, ou melhor, de uma sequência de ações. “E se” eu: negar, impedir, parar, deslocar, cortar, pregar, bater, abrir, entrar, sair, virar, inverter, mexer etc, o “e se” torna-se um procedimento, um dispositivo de fuga que experimenta, pela ação, outras formas e possibilidades de relação com as coisas do mundo. Traça linhas de fuga provocando desequilíbrios, mudanças de direção, fazendo conexões, tornando-se multiplicidade. O “e se” coloca uma questão cujo objetivo é criar um lugar de resistência, construído nas tentativas de dar respostas e como forma de enfrentamento.

**Conectar** – Construir uma nova territorialidade, conectando fluxos desterritorializados. Proceder por e, e, e, e,... adição de elementos heterogêneos

em fuga. Conectar por afetação ou criando territórios de afetação. Forçar potencialidades de encaixes e acoplamentos que deixem passar fluxos de sentido que os interrompam, que os desviem. Construir e manipular objetos, sensações, percepções e afetações. Colocar corpos de diferentes matérias em conexão. Aquilo que se conecta não se torna simplesmente a somatória de suas pontas, mas um outro, que se coloca como multiplicidade. Deste encontro intensivo nascem novas afetações, novas percepções. Sangue que flui nas veias, eletricidade que flui nos fios, imagens que fluem na retina. Construindo uma máquina que se mistura por conexão.

### 2.3.2 ETAPAS DO PROCESSO

Todas as atividades que nós inventamos no decorrer da produção do *Opus Lux* contribuíram para a construção de um elemento fundamental, um plano de imanência comum, um lugar de experimentação corporal que cria novas formas de se relacionar com o mundo. O que move o teatro experimental é justamente a experimentação deste campo criado nas relações das materialidades do mundo. Cada indivíduo entra com o seu corpo e sua experiência. Os ensaios e os treinamentos servem para a produção de um estado relacional de experimentação que produzem um plano comum, não no sentido de ser igual para todos, mas sim por ser partilhado por todos. É este plano comum que vai ser reiventado numa investigação cartográfica, como nos diz Kastrup e Passos:

O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo. (Kastrup & Passos, 2013, p. 264)

Da feita que este campo começa a ser criado, ele se constitui como um lugar de acúmulo, coleção e conectividade e é principalmente transitório, ou melhor, mais que transitório, em trânsito.

Nesta perspectiva o corpo não é um repositório, um invólucro ou um receptáculo que serve de morada para um 'Eu', seja o espírito ou a mente. O corpo é a experiência com um mundo de materialidade onde ele mesmo está imerso; nós somos essas relações, esses estados de afetação e é isso que nos faz pensar, pois é só na ação, no acontecimento, que forçamos o pensamento. "Não pensa, faz". Essa é uma frase dita todos os dias em muitos lugares onde se pretende o teatro, ela é uma essência do que é o teatro experimental. Uma ação, antes do pensamento. Um pensamento subordinado a uma ação. Quando a materialidade está conectada, só então podemos pensar, só então podemos organizar a cena. Tudo aquilo que se conecta ou se desconecta faz parte do plano.

Para melhor clarificar nossa forma de criar esse plano comum do espetáculo *Opus Lux*, apresentaremos a seguir as três etapas deste processo, reconhecendo-as enquanto dimensões que nos ajudam a definir como levamos a termo as intenções de produzir a partir da operação dos procedimentos de fuga e do programa de insurreição. Essas três etapas são organizadas pelos eventos que consideramos fundamentais nesta investigação. São três nós, potências de viragem, conjuntos de ações, algumas com objetivos bem determinados e outras que são uma relação de intuição, de tato, mas tão importantes quanto aquelas mais objetivas, pois nestas o que está essencialmente em funcionamento são as potências de afetos e as intensidades. Na primeira etapa nos concentramos em desmontar e colecionar, partindo de uma pesquisa de imagens e soluções com as quais construímos um repertório de referência; na segunda, descrevemos principalmente a experimentação da relação do corpo com a luz; e na terceira descrevemos nossos dispositivos de luz e sua operação.

### 2.3.2.1 ALIMENTAR POR IMPREGNAÇÃO

Todo trabalho teatral que fazemos é precedido de uma ampla pesquisa que tenta criar a partilha de um universo comum. A troca de ideias puxa imagens e referências das quais nos apropriamos e com as quais nos impregnamos mutuamente. Estas impregnações perpassam toda a construção do espetáculo. Estão contidos, nessa etapa, os conjuntos que vão alimentando a fabulação; que vão desde as buscas de elementos visuais agregadores, passando pelas histórias de vida e até mesmo grupos de discussão que pretendem levantar questões sobre como, onde, quando e por que fazer deste ou daquele jeito, com esta ou aquela dimensão. Deixar-se impregnar é permitir a abertura de uma espécie de terceiro olho que faz com que, de um determinado ponto de impregnação, tudo gire em torno 'daquilo'. A impregnação não está apenas nos momentos de partilha entre os participantes, porém se derrama sobre todo o processo. Tudo que olhamos passa

a olhar de volta para nós, carregado de um sentido que não se mostra ainda completamente decifrável. No mundo, as coisas ficam sublinhadas.

No *Opus Lux*, uma das formas de impregnação que escolhemos foi a utilização de referências em vídeos na internet. Rastreamos os conteúdos pelas seguintes palavras-chave: performance luz; performance *laser*; performance iluminação; performance *led*; performance noite; performance lâmpada. Como resultado, conseguimos perceber os novos usos dados por outros indivíduos aos objetos e fontes luminosas que pretendíamos experimentar, bem como as formas de construção e de apropriação com as quais eles agiam.

Procedemos então à desmontagem dos vídeos; de cada conjunto de vídeos que aparecem ligados a cada palavra-chave extraímos principalmente as sensações que eles nos provocavam. Podemos então descrever as palavras-chave segundo os retornos que obtivemos, da seguinte forma:

Performance *Led* – Apareceram performances onde os figurinos são bordados com *led* ou então fazem linhas que contornam o corpo e o redesenham (fig. 03). Possuem um ritmo acelerado e pulsante. Neles há uma fragmentação da narrativa e do corpo, que aparece e desaparece conforme a luz acende e apaga. Em alguns, a única coisa visível são as linhas de contorno, a densidade do corpo desaparece nas sombras.



Figura 3 - Imagem do vídeo Phantom. Fonte: El Squad "Phantom", 2012.

Performance Luz – Encontramos trechos de espetáculos de dança que usam todos os recursos disponíveis de luz profissional e constroem uma visualidade na qual a luz maquia os corpos, como se fosse uma tatuagem. Ela também redesenha os figurinos na cena (Figura 4). O palco está sempre preenchido por projeções de imagens, texturas e cores. Há uma organicidade que envolve todos os elementos da cena. Há uma aura de encantamento e a transformação promovida pela luz é em grande parte responsável por esse clima. O ritmo das cenas é cadenciado, um tanto melancólico, há uma circularidade nos movimentos de deslocamento, enquanto que o corpo é sinuoso.



Figura 4 - Companhia MOMIX Alchemy. Fonte: MOMIX Alchemy: Horizon, 2012.

Performance Fogo – Encontramos ainda trabalhos de pirofagia, individuais e em grupo (Figura 5 e 6), apresentados principalmente em praças e ruas. Na maioria das vezes, o fogo é a única iluminação existente. A manipulação é feita através de bastões ou cordas, geralmente uma estopa e palha de aço presa à ponta e embebida com combustível. Os movimentos são harmoniosos, fluidos e circulares.



Figura 5 - Performance Biolumini. Fonte: Performance Biolumini, 2012.



Figura 6 - Sparkle Poi: Fire Show. Fonte: Sparkle Poi 2: Fire Show at EJC, 2012.

Performance *Laser* – Foram encontrados trabalhos nos quais o performer manipula e contracenava com objetos projetados por aparelhos de *laser* (Figura 7 e 8). São linhas, formas tridimensionais desenhadas nos espaços pelo *laser* e que ganham definição com o uso da fumaça.



Figura 7 - Laserman Electronica. Fonte: Laserman Eletronica 2011: Laser Show Disney California, 2013.

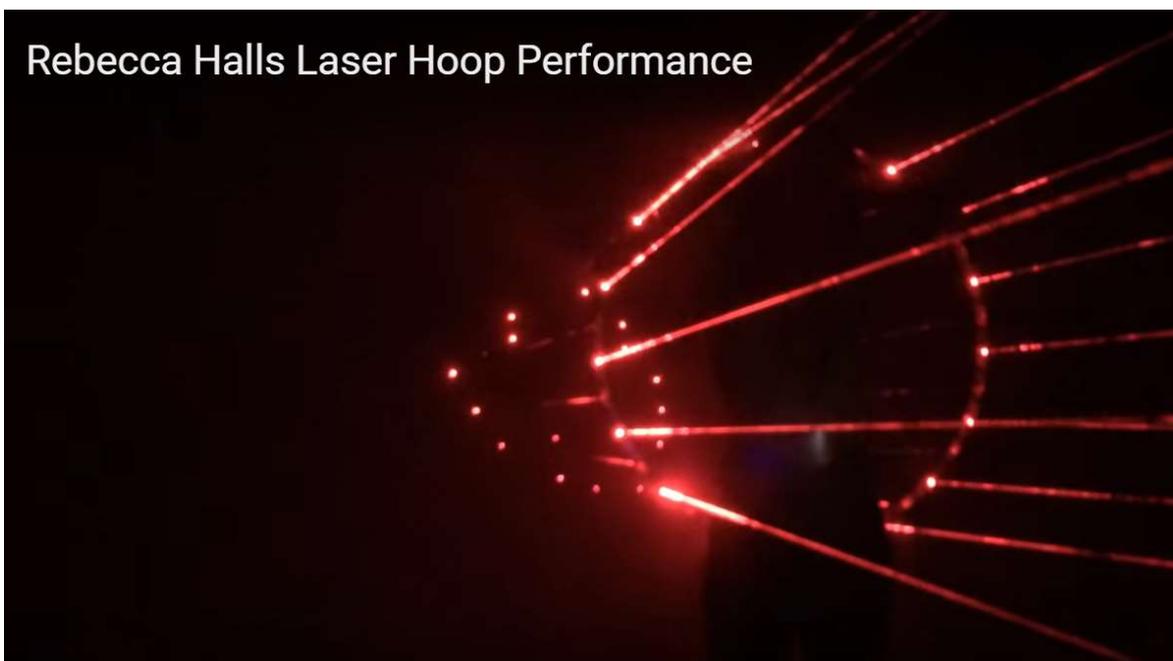


Figura 8 -Laser Hoop Performance. Fonte: Rebecca Halls Laser Hoop Performance, 2014.

*Performance Sombra* – Ao buscarmos o termo performance sombra, encontramos vídeos nos quais a sombra é animada e manipulada. Basicamente são compostos em que podemos ver o corpo do *performer* a contracenar com a sombra (Figura 9). Em outro vídeo aparece apenas a sombra do próprio corpo, que é manipulada e se transforma na interação com a luz, gerando outras imagens (Figura 10) e uma narrativa próxima a do cinema, com começo, meio e fim, podendo, por vezes, ser fragmentária.



Figura 9 - Sequência da coreografia Kagemu, performer Sakakura Katsumi, Paris. Fonte: Kagemu, 2011.



Figura 10 - Companhia Pilobolus Dance Theatre. Espetáculo Shadowland. Fonte: Pilobolus Dance Theatre - Shadowland, 2012.

Pretendemos ainda aqui retomar o vídeo da bailarina Diana Vishneva (*Beauty in Motion*) (Figura 11). A desmontagem que fizemos implicou em uma tarefa comum: olhar pra ele e deixar que nos olhe de volta e que nos faça um objeto. Isso mesmo, quando nos olhou de volta foi em forma de pergunta. A própria pergunta que nos fez o desmontou. O objeto com o qual Diana Vishneva contracena é uma espécie de chapéu do qual pendem fios até a altura do chão. Quando ela se desloca no espaço a luz vai mudando e com ela o objeto; ela o controla por uma linha de força que liga nitidamente a cabeça aos pés, é com eles que se desloca. A pergunta que a imagem de Vishneva nos colocou foi: e se a luz estivesse no objeto? Isso implica o local por onde a imagem do objeto manipulado pela bailarina nos afeta e como, a partir dele, criamos um campo de percepção referente com base no qual podemos nos mover.



Figura 11 - Diana Vishneva: *Beauty in motion*, F.L.O.W by Moses Pendleton, Part III. Fonte: Vishneva, 2010.

### 2.3.2.2 DERIVAR POR INTUIÇÃO

Derivar por intuição significa deixar fluir as impregnações marcadas pelo rascunho de um trajeto e por estratégias que põem em funcionamento as referências, as afetações e as percepções, e começar a imprimir em todos nós o estado físico inerente ao processo. Nessa etapa estão localizados os treinamentos para desterritorializar as disciplinas no corpo dos atuantes, enfrentar as técnicas pré-impressas, vindas do universo circense, da dança, da prática musical, da manipulação de objetos etc. O importante aqui é a maneira como isso se dá, sempre atendendo à busca por um caminho, com uma lógica interna, no mapear de estados de corporeidade. A *Oficina de Iluminação para Intérpretes* foi fundamental para que isso acontecesse.

O objetivo da oficina era agenciar o corpo e a luz, desenvolvendo condições para que a atuante conseguisse efetivamente disponibilizar o corpo para a luz, e com isso aprendesse a manipular a luz e a sombra, nas variadas formas como elas se conectam em cena.

Visando o desenvolvimento das competências necessárias, a fim de que o agenciamento deste acontecimento se efetivasse, foi necessário um mergulho na percepção de si através da conexão com os objetos. Trabalhamos, então, a atenção em cena, focando dois sistemas sensoriais: o sistema háptico e a visão.

A percepção háptica se dá na combinação da percepção tátil e sinestésica, e é através deste processo que nos relacionamos com as coisas do mundo. Ao descrever o sistema háptico, Gibson (1966) considera que os receptores desta sensibilidade tátil estão espalhados por todo o corpo, não somente na superfície da pele, mas também em torno dos ossos e nas articulações, ligando músculos e ossos.

As extremidades do corpo, mãos, pés, boca, são órgãos sensoriais, exploratórios, nos quais a sensibilidade tátil se concentra, e também órgãos motores performativos: “o tato é uma modalidade sensorial cujos receptores estão

espalhados por todo o corpo e que possui a qualidade de ser uma próximo-recepção, sendo seu campo perceptivo equivalente à zona de contato” (Kastrup, 2007, p. 18). Assim, o tato exploratório ativo permite tanto agir sobre os objetos quanto captar os seus significados.

Para carregar de presença ou de intenção um objeto na cena, é preciso recorrer a esta função exploratória do tato, é preciso agir sobre o objeto. Este agir às vezes implica emprestar, ao objeto cenográfico, densidades guardadas em objetos que foram vividos e só podem ser acionados pela memória, ou provocar essas memórias através da imersão tátil exploratória. Deste modo, podemos impregnar de sentido ‘casca ocas’ que se traduzem numa forma. São no mínimo três camadas imersivas: a dada por quem constrói o objeto, a de quem o manipula, e a terceira por aquele que vê. Este laboratório esteve focado na segunda camada, despertar quem manipula o objeto, provocando a memória e o contato exploratório com as coisas do mundo.

Apesar de a luz estar estreitamente ligada ao processo de visão, dentro dos procedimentos para o treinamento do atuante é preciso tomar conhecimento da luz como um elemento que também se percebe através do tato. Ver só é possível na relação entre determinados comprimentos de onda e a superfície onde ela incide. É a pele que absorve e reflete a luz, captada pelo olho e processada como imagem pelo cérebro. De dentro do palco, ver ganha outra dimensão, é preciso tomar conhecimento da luz e explorá-la pelo tato. A fim de perceber os efeitos da luz nos corpos é necessário enxergar no outro a dinâmica entre a luz e as sombras.

Para isso trabalhamos as seguintes fontes de luz e seus respectivos campos de afetação: a chama como manipulação da luz emitida pelo palito de fósforo; o *led* como manipulação da luz emitida por objetos tais como lanternas, chaveiros, brinquedos luminosos; a lâmpada halógena como apropriação dos ângulos de incidência. Em todos eles foram priorizadas as relações da luz e da sombra com o corpo.

Para re-inventarmos os exercícios realizados na oficina, usamos o diário de bordo de Virginia Abasto, composto por estas duas formas gráficas: a escrita e o

desenho. Estas são utilizadas para narrar a experiência no processo de montagem do espetáculo *Opus Lux*. A escrita localiza os eventos, e com os desenhos tem-se a complexidade dos movimentos. Tornou-se, então, um documento fundamental para nós, pois é o único registro da oficina. Não está datado, há apenas duas datas aleatórias e vários saltos no tempo, o que se compreende tanto em função da própria dinâmica do processo de construção do espetáculo quanto pela ausência de apontamentos. Partimos, com isso, para a descrição dos exercícios.

Estes exercícios apresentados a seguir são apropriações de uma série de exercícios que colecionamos no decorrer dos vinte anos de trabalho com teatro. São ferramentas que temos experimentado em sala de aula. Não nos interessa aqui fazer um resgate deste percurso, mas precisamos apontar que as densidades alcançadas vêm também dessa experimentação e ressaltar que elas são flexionadas, e cada vez que as reutilizamos, são inseridas numa rede complexa. Alteramos pequenos detalhes ou, por vezes, o próprio exercício nos leva para outro lugar. A descrição apresentada aqui se refere à atualização que fazemos deles na *Oficina para Intérpretes*.

Exercício nº 1 - *O palito de fósforo*. Para realizá-lo foi preciso uma sala escura - quanto mais baixa a luminosidade melhor. Trabalhamos na sala de interpretação da Escola de Teatro e Dança da UFPA, cujas paredes são pintadas de preto e o piso de tábua corrida. Isso facilita a concentração da luz e uma rápida adaptação do olho à baixa luminosidade. A cada participante foi entregue uma caixa de fósforos. Sentamo-nos no chão de um lado da sala, criando assim um lugar, com a intenção de estabelecer uma relação palco/plateia à italiana. Cada um deveria se apresentar no espaço reservado ao palco. Tentar chegar ao centro em meio à escuridão, acender o fósforo e dizer o nome, como teve conhecimento da oficina, as expectativas sobre o treinamento. Tudo isso antes da chama apagar; caso isso acontecesse, deveria retomar o seu lugar e esperar a próxima rodada para concluir a apresentação. Os outros que estavam sentados deveriam observar atentamente. Ao mergulhar todos na escuridão, fazemos assim um deslocamento importante, pois temos o apagamento dos corpos e estabelecemos apenas a sensação da presença deles. No seu diário de bordo Virginia Abasto aponta:

(...) impressão de entrar na sala escura é de exposição ao perigo; sensação de nudez. Quem está comigo? Que há na minha frente?  
(...) A luz é um outro agente, ela é um espaço físico e emocional; um tempo, uma atmosfera, escuro (Abasto, Diário de Bordo, 2012).

É justamente essa manifestação da presença que pretendemos aprofundar e inscrever no corpo, juntamente com a possibilidade de visualização do efeito e da manipulação num outro corpo.

Na segunda parte do exercício o trabalho passou a ser coletivo. A sala foi colocada no escuro e dividimos os sujeitos em equipes de quatro pessoas. Passamos a explicar como tirar melhor proveito da fonte de luz e começamos o exercício. O primeiro integrante do grupo ia ao centro, congelava em uma pose e acendia o fósforo; antes da chama apagar, o segundo devia se posicionar e fazer o mesmo, não podendo nunca ficar no escuro. Se houvesse um *blackout*, deveriam voltar aos seus lugares e aguardar a próxima rodada.

Até então, todo o trabalho se deu com base na improvisação. Os participantes eram literalmente empurrados às cegas para as ações. Fechando o exercício, conversamos sobre o que foi feito e visto. Falamos da luz como agente, clima, temperatura, tempo, atmosfera, lugar emocional. E propusemos a terceira parte. Deveriam reunir-se no mesmo grupo e criar uma cena na qual organizariam todo o conteúdo do dia.

Através da exploração da chama foi possível criar um estado de atenção que se demora no tempo da queima do palito; concentrar-se na mínima presença da luz e de seus efeitos sobre a escuridão, na projeção das sombras e nos efeitos desta no espaço/tempo da sala; perceber que cada tipo de fonte de luz e suporte tem um limite, e a melhor maneira de tirar o maior proveito dele é conhecê-lo muito bem e criar estratégias de apropriação, que vão desde a noção do momento em que eu abro a caixa, quando eu risco, se eu protejo ou não a fonte de luz no olhar de quem observa; e, finalmente, ampliar a relação com a luz, considerando que esta deixa de ser apenas um elemento cênico que cai sobre o corpo e passa a ser um objeto a ser manipulado. As sombras se contorcem, têm vida própria.

Exercício nº 2 – *Objetos ordinários de luz*. Os participantes foram incentivados a percorrer o comércio local à procura de pelo menos três pequenos objetos de luz de fácil manuseio. Depois de reunidos, os objetos foram colocados sobre uma mesa para que pudessem ser trocados, evitando assim um prévio manuseio do mesmo pelo participante que o levou. Cada um escolheu um objeto e começou a experimentá-lo, descobrindo como acende, que luz emite, em que quantidade, a cor e forma dos objetos, se são diferentes quando estão acesos ou apagados.

Divididos em três grupos, os sujeitos criaram uma pequena performance com os objetos escolhidos e depois a apresentaram. O problema foi que em nenhum deles a luz emitida foi operada, ou seja, os objetos foram manipulados pela forma e função, e não pela luz gerada. Paramos para experimentar a potência luminosa, descobrindo até onde o fluxo luminoso se deslocava; onde estava o ponto focal; como eu poderia perceber se estou sendo iluminado ou não. A ideia geral do exercício foi, gradativamente, ampliar a experiência de cada um, complementando o exercício anterior, visualmente mais focado nas sombras.

De tal maneira que dois aspectos foram ressaltados: o exercício de manipular a própria luz, ou seja, a luz torna-se o objeto, e a percepção de que existe uma relação não apenas entre a luz e a sombra, mas entre as sombras. Abasto aponta em seu Caderno de Montagem: 'sombras em diálogo', marcando o início de uma relação de troca com as sombras, que se torna fundamental no espetáculo para a apropriação da luz e da sombra pela atuante.

Como quase todos os objetos eram feitos de *led*, as sombras estavam mais estáveis, na sala a escuridão tornou-se mais densa e agora estávamos com uma luz pontualmente focada e os contornos mais definidos, fazendo com que o limite entre a luz e a escuridão fosse nítido, a sala já não bruxuleava. Aproveitamos esta característica para experimentarmos as sombras. Começamos projetando as sombras em uma cortina branca. Depois fomos desconstruindo as formas do corpo, e no processo aprendendo a manipulá-las a partir do deslocamento da fonte de luz, do suporte (cortina branca) e do atuante.

Exercício nº 3 – *Colocar-se no foco*. Foram montados na sala refletores em diferentes ângulos. Cada aluno vinha colocar-se no foco e tentava descrever como a luz estava incidindo sobre o seu corpo, descrevendo quais as partes e de que forma estavam iluminadas. A maioria não percebeu a diferença de angulação e consequentemente estava mal posicionada; fomos direcionando a movimentação deles e dando pistas sobre como poderiam explorar os ângulos de luz de maneira mais eficiente e principalmente de forma mais consciente, começando assim o trabalho de percepção da luz e da sombra sobre o próprio corpo e no espaço. Cada ângulo, cada tipo de refletor provocavam efeitos diferentes, com densidades diferentes de luz e de sombra: um foco de luz nunca é totalmente compacto e permite um jogo com inúmeras possibilidades dentro do seu raio de incidência. O exercício terminava com uma contracena de improvisação, onde todos se deslocavam no espaço e interagiam uns com os outros e também com os focos que iam acendendo e apagando aleatoriamente.

Este desenho (fig.12), retirado do Caderno de Montagem, mostra um pé dentro de um foco, o corpo apontado em direção contrária e, enquanto interage com outros membros da oficina, ela descobre os limites da luz, dos focos, do dentro e do fora, e aponta:

Descobri as beiras do círculo de luz ao colocar o corpo fora e lentamente revelar partes que são postas de maneira dissociada dentro da luz (Abasto, Diário de Bordo, 2012).

Este momento foi extremamente importante para o treinamento da atuante, pois ela descobre a luz como um lugar de trânsito, de onde se pode sair e entrar de múltiplas maneiras e as possibilidades de fragmentação do corpo.



Figura 12 - Exercício nº 3, A luz com lugar. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012)

Num outro desenho (fig. 13), ainda podemos notar a relação de descoberta e apropriação que vai sendo estabelecida pela atuante.

Ao observar um dos participantes da oficina realizando esse exercício, a atuante imagina um 'círculo beirado por rendas', e assim o descreve, como podemos ver na frase colocada logo abaixo do desenho (fig. 13): 'com mãos

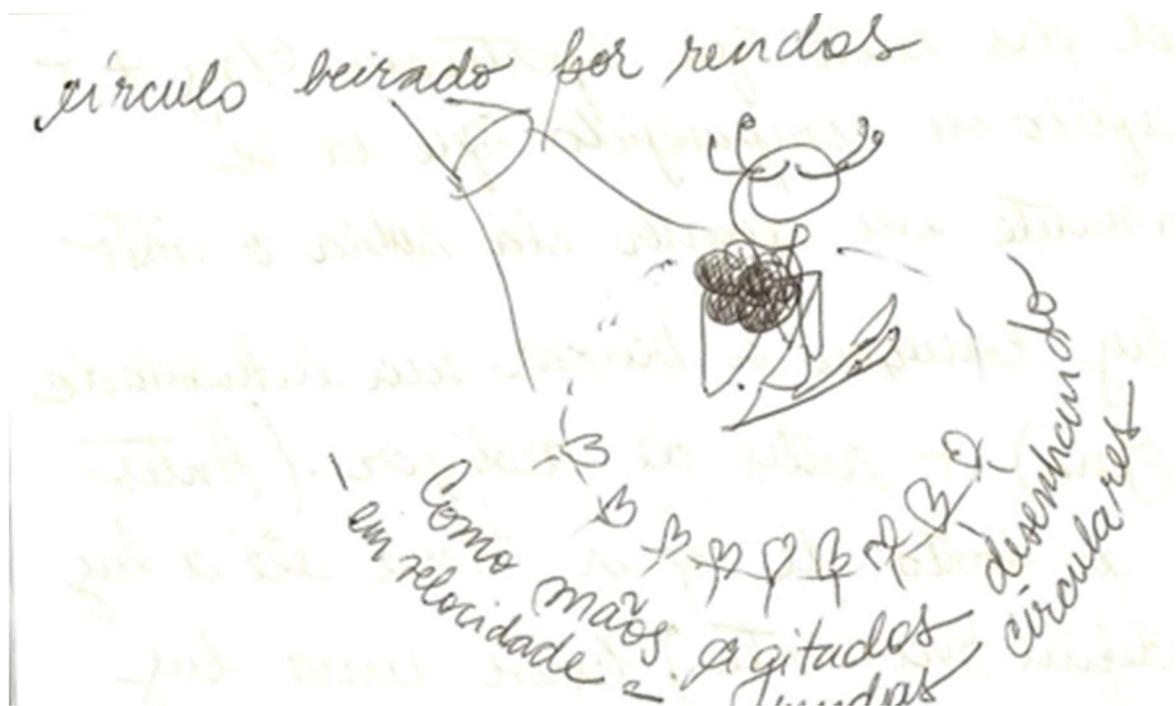


Figura 13 - Exercício nº 3, Beira de rendas. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).

agitadas desenhando, em velocidade, rendas circulares'. O que dispara nela essa sensação é o desvanecimento da luz quando colocada em resistência, ou seja, quando diminuimos gradativamente a luz, pouco antes de ela apagar completamente, é possível perceber um rastro no ar deixado pelo movimento.

Exercício nº 4 – *Colocar-se em focos duplos ou cruzados*. Mantinha-se a dinâmica do exercício anterior, acrescentando-se um grau de dificuldade: haveria sempre focos duplos a se cruzarem, às vezes no chão e às vezes no ar (Figura 14)

Quando começamos a trabalhar com os refletores, a maior dificuldade encontrada foi a falta de orientação dentro do foco. Os indivíduos procuravam um determinado desenho do foco no chão para se orientar.

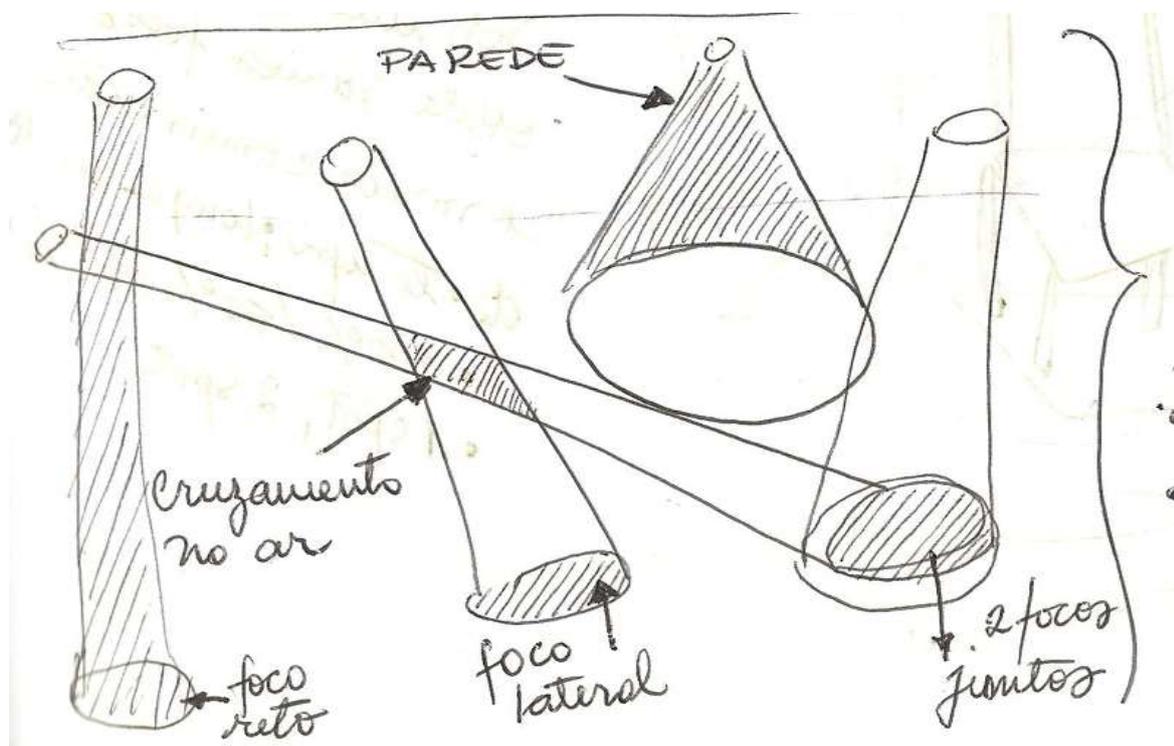


Figura 14 - Exercício nº 4, Focos cruzados. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).

Na figura 14 temos os diferentes ângulos experimentados na oficina, nos quais a atuante descobre os ângulos, os cruzamentos e as formas que se transfiguram. Cada círculo de luz no chão provoca diferentes efeitos, conforme o ângulo de incidência e os cruzamentos no ar.

Senti a luz, percebi o espaço, os planos médio, baixo e alto. Brinquei com uma colega de um foco para outro como se fossemos algum tipo de animal quadrúpede e transformável que desce, corre, olha, pula e reage aos estímulos da luz no corpo todo, em partes do corpo, no rosto, no gesto, na expressão facial (idem).

O corpo, que no exercício anterior encontrava-se fragmentado, agora devém outra coisa, um ‘animal transformável’, esse corpo que reage aos estímulos de luz, potencializa uma relação háptica, faz uma interface tátil e se realimenta da luz.

Exercício nº 5 – *Dinâmica de movimentação de luz*. Uma cadeira (Figura 15) foi colocada no centro da sala e sobre ela afinados focos de diferentes ângulos. A intenção era demonstrar as transformações possíveis de provocar num objeto através da manipulação da mesa de luz, movimentando luz e sombras e alternando as velocidades (lentamente em resistência, depois mais rápido, contraluz e luz lateral, sequencial de piscadas, acender e apagar muito rapidamente). São

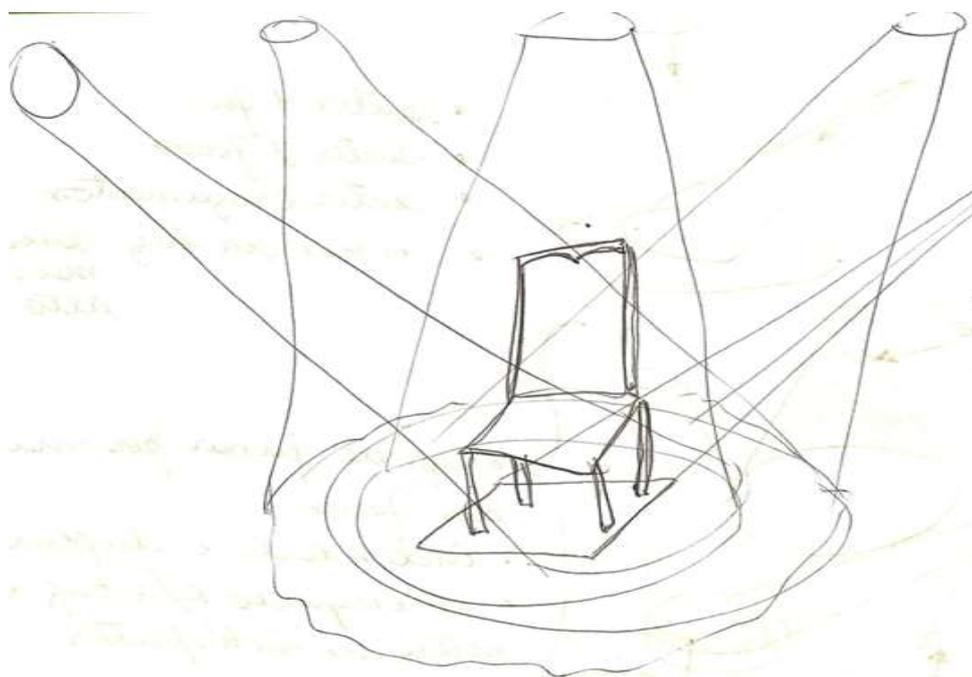


Figura 15 - Exercício nº 5, Cadeira no foco. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).

variadas as combinações que, redefinindo a perspectiva do campo visual, redefinem a forma como está sendo observada. Nesta sequência, os sujeitos voltam a fazer o jogo de experimentação da luz e da sombra. Desta vez puderam

manipular a mesa de luz e usar uma música para acompanhá-los. A música não deveria ser o indutor da movimentação, mas sim um elemento que complementaria o clima da cena.

Exercício nº 6 – *Manipulando luz através de superfícies espelhadas*. Neste exercício utilizamos CDs para refletir a luz (Figura 16), redirecionando os focos para os corpos dos sujeitos. Na experimentação, descobriu-se que os CDs produziam uma aura de luz colorida em torno do foco; também era possível controlar a intensidade da luz refletida, tapando com a mão a superfície espelhada, conseguindo assim acender e apagar o foco. Quando direcionados para a parede, as fontes reflexivas permitiam também fazer malabares com os focos, desenhando mandalas de luz.

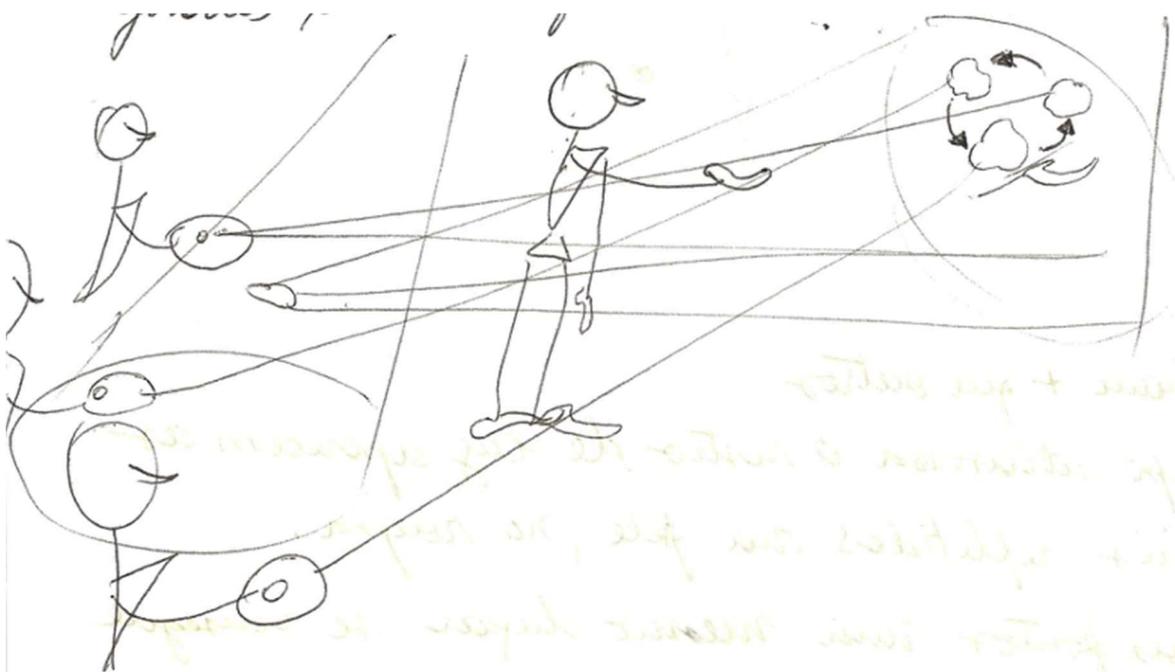


Figura 16 - Exercício nº 6, Superfícies espelhadas. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).

### 2.3.2.3 CONECTAR POR INVENTIVIDADE

Por em funcionamento as soluções que vão sendo encontradas, a busca de objetos que correspondam às primeiras imagens que começaram a habitar os processos, ensaios, construção de objetos e elementos cênicos. E com essa matéria ir urdindo os sentidos. A ação imaginante opera nas conexões das subjetividades formadas pela participação de vários criadores que foram inventando uma realidade transitória. A inventividade é imaginação criadora, no sentido em que Bachelard considera o imaginário como ação imaginante, já que as relações estabelecidas com os espaços e as coisas são imagens.

Quando começamos efetivamente os ensaios do *Opus Lux*, éramos apenas esta investigadora e a atuante Virginia Abasto. Nós conversamos sobre algumas sensações resultantes dos exercícios realizados na oficina, e enquanto conversávamos passamos a montar os primeiros objetos. Fizemos um trabalho de atelier, que consistiu em ir trocando expectativas sobre o processo ao mesmo tempo em que fazíamos a soldagem dos fios e *leds*. Estávamos na sala dos professores e lá fizemos nossas primeiras experimentações com os *leds*. Neste momento, com a chegada do primeiro objeto, os outros integrantes da equipe foram definitivamente cooptados para o processo. Mesmo que um deles já estivesse nos acompanhando na oficina, foi na experimentação com o objeto que eles se envolveram completamente.

Esses objetos - nossos dispositivos de luz - foram ajustados conforme os usos e os efeitos que buscávamos alcançar. Às vezes os procedimentos são muito simples, mas requerem uma atenção focada, que só existe no encontro dentro do campo de experiência, quando cada um arreda a sua própria experiência e começa, dentro do seu repertório, a construir novas referências que constroem o próprio plano. Este arredar, uma espécie de limpeza do território de referência anterior à construção do plano, só tem sentido porque produz linhas de fugas que se enredam. Em outras palavras, é preciso que um certo grau de incerteza e dúvida

se instale, que se coloque em causa a própria experiência. E por este caminho entramos em um agenciamento coletivo (Deleuze e Guattari, 1977, p. 118).

Em um primeiro momento, tínhamos a atuante Virginia Abasto no centro da sala de ensaios. Ela se conectava aos objetos que estava aprendendo a manipular; os outros participantes ainda estavam de fora, dando espaço para Virginia. Aqueles que haviam construído os objetos a observavam, focados na descoberta de imagens, movimentos ou dinâmicas entre luz e sombras que poderiam nos trazer melhores resultados. Nos intervalos da manipulação discutíamos maneiras de aprimorar os objetos a fim de facilitar a manipulação: a retirada de algum elemento ou outro ajuste qualquer. Cada um entrava agenciando e construindo a sua própria maneira de estar no processo. Um exemplo disso é o agenciamento de Anibal Pacha com a máquina fotográfica . Ele e a máquina compunham uma espécie de ciclope, a capturar as imagens da experimentação feita por Virginia; enquanto fotografava, girava em torno dela, desenhando um emaranhado de linhas de força. Eram as linhas sobre as quais Pacha se colocava e de onde dirigia a cena. É possível enxergá-las, e vê-lo, como excelente bonequeiro, puxá-las e provocar leves deslocamentos no corpo, nas sombras e na luz. “Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 15).

Essas linhas do rizoma, essas fibras nervosas estavam sendo construídas por todos nós. Enquanto experimentava os objetos, Virginia não tinha ideia das imagens provocadas por eles. Sua preocupação partia da ideia de fazer os objetos ‘entrarem’ no seu corpo. Os que estavam de fora emprestavam o olho.

Conforme os objetos entravam no jogo, novos agenciamentos eram feitos, Virginia já não estava mais só em cena. A mesa de luz e a operadora já estavam dentro também. O mesmo objeto e focos de luz eram agora experimentados por dois indivíduos. Enquanto Virginia se deslocava no espaço, os focos eram manipulados da mesa de luz. Os movimentos improvisados iam criando um repertório. Todos íamos nos apropriando da experimentação, colecionando cada

uma, invadindo o lugar uns dos outros; nos desmontamos para nos conectar dentro deste plano comum de experiências.

Os objetos luminosos são de duas naturezas: uns são bioconstrutos - bricolam tecidos, fios, *leds* e uma série de sombras. São precários, frágeis, feitos de emendas e amarrações; os segundos são “técnicos” - aparelhos de trabalho circense, construídos de forma industrial, meticulosamente equilibrados, que operam dentro de uma técnica de malabares. Claves e bastões feitos para cair são atirados para o alto e aparados.

Os dispositivos de luz bioconstrutos e os dispositivos de luz técnicos foram exaustivamente experimentados e colocados em estado de enfrentamento com o corpo. Os fios, tecidos (pele e trama), luz, músculos, bateria, sombra, atuante, controle remoto, iluminador, músicos, mesa de luz, refletores, gelatinas, técnicas, máquinas de fumaça, som, olhares, desejos se desterritorializam para fazer no palco uma máquina nômade.

Dos bioconstrutos confeccionados, o primeiro foi uma gambiarra de luz que chamávamos de *Vestido de Led*, inspirado no trabalho de *Loïe Fuller* (Figura 17), principalmente no *Serpentine Dance*. A dançarina e coreógrafa manipula por duas hastes um figurino com uma grande quantidade de tecido, com movimentos



Figura 17 - Loïe Fuller – Foto: Frederick Glasier – 1902

ondulatórios. Fuller trabalhou intensamente com efeitos de luz, inclusive na criação de alguns filtros de cores.

A ideia do *Vestido de Led* (figura 18) era construir uma indumentária que pudesse receber a luz tão bem quanto no trabalho de Loïe Fuller, mas que não fosse dependente de fontes luminosas externas. Assim, optamos por aplicar a fita de *led* num mosquiteiro de rede (figura 18 e 19).



Figura 19 - Vestido de Led em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha.



Figura 18 - Vestido de Led. Foto: Arquivo pessoal

A segunda gambiarra tem como inspiração o trabalho da bailarina Diana Vishneva em *Beauty in Motion*. Emprestamos deste trabalho a movimentação circular, e construímos uma gambiarra que chamamos *Cortina de Led*, com a estrutura toda à mostra. De um aro feito com um bambolê pendem fios muito finos que têm nas pontas *leds* vermelhos, de alturas diferentes (Figura 20 e 21).



Figura 20 - Cortina de Led. Foto: Anibal Pacha.



Figura 21 - Cortina de Led. Foto: Arquivo Pessoal.

A terceira gambiarra (Figura 22 e 23) foi construída para funcionar como um jogo malabarístico com fitas ou, como é mais conhecido, um *swing poi*. São um par de fios torcidos com pontos de *led* coloridos, operados um em cada mão. Ele faz uma ligação entre os objetos circenses industrializados e os bioconstrutos.

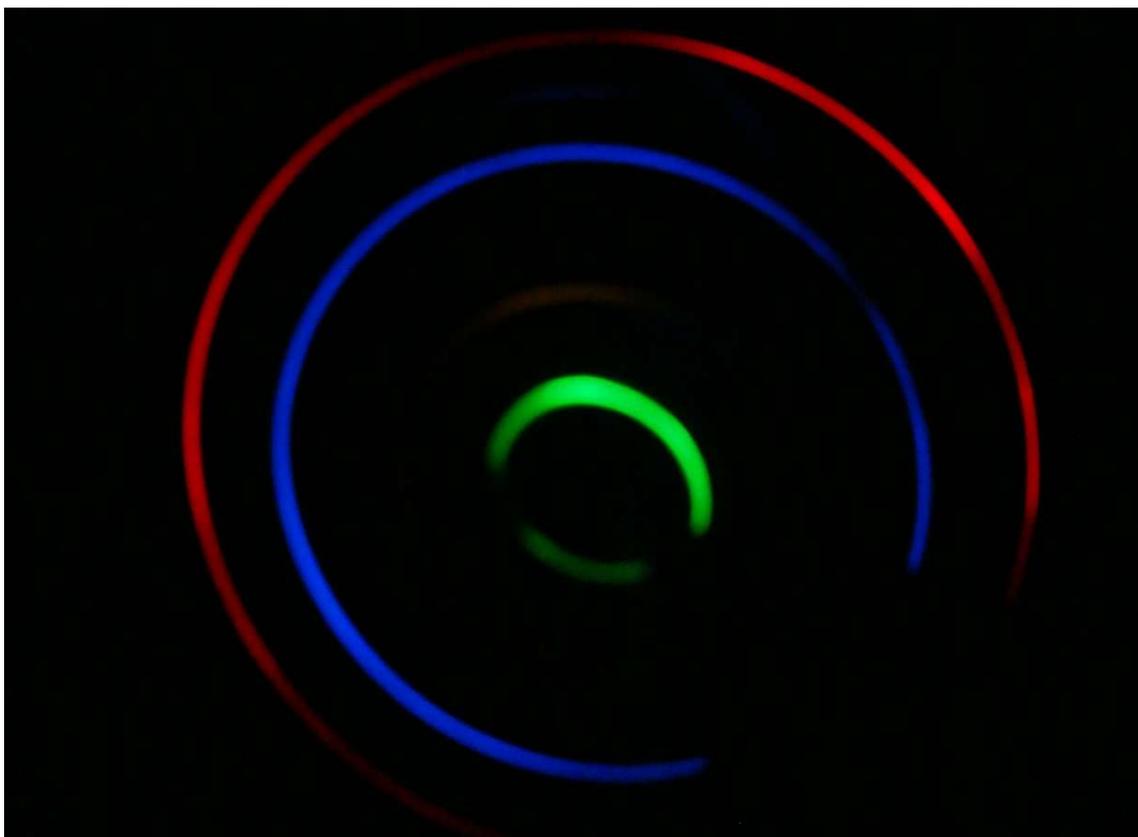


Figura 22 - Efeito do swing poi em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha.



Figura 23 - Swing Poi de Led. Foto: Arquivo Pessoal

A *Manopla de Luz* (Figura 24 e 25), última gambiarra a ser construída, foi pensada dentro de uma cena completa. Ela nasce junto com a cena, nem antes nem depois, mas uma coisa vai puxando a outra; quando levamos a cena e a gambiarra para o ensaio fazemos pequenas afinações de intenções e a cena fica pronta.

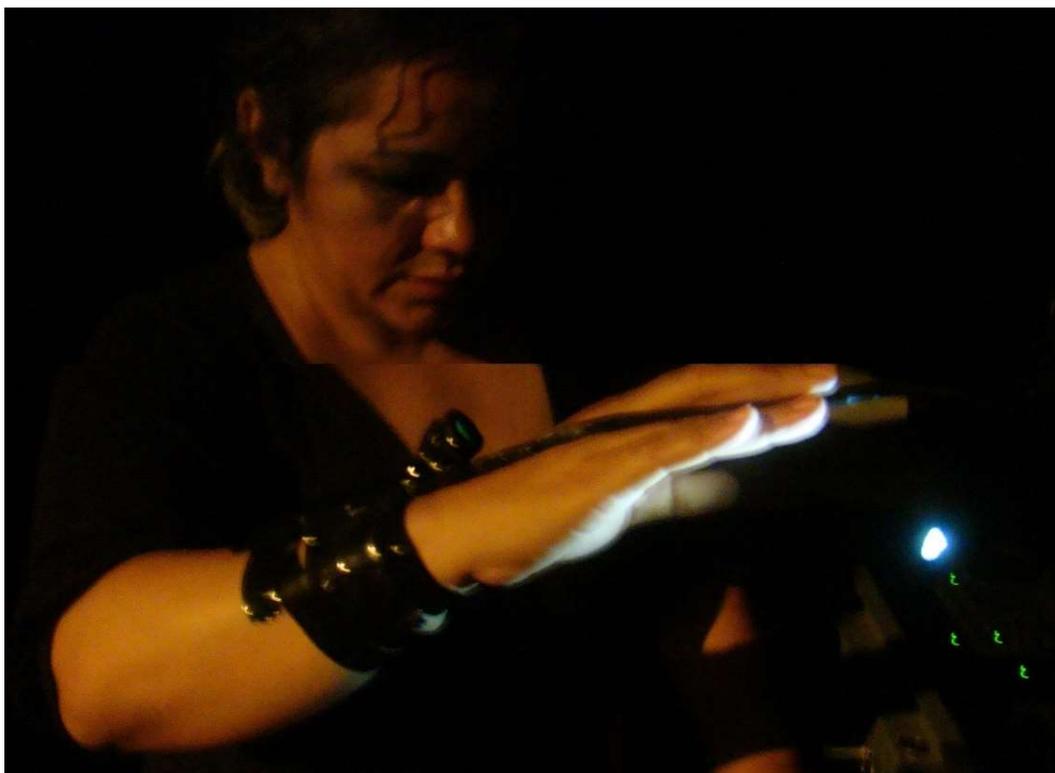


Figura 24 - Manopla de Luz em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha



Figura 25 - Manopla de Luz acompanhada da caixa de fósforo usada na cena. Foto: Arquivo Pessoal.

O ato de tirar o fósforo de dentro da caixa e acendê-lo usando apenas uma das mãos, recebe uma camada de intenção dada por outro, neste caso Anibal, com uma simples indicação: 'tem que criar uma relação'. Ele consegue intervir no movimento, a solicitação é prontamente atendida, e na repetição do movimento uma nova imagem surge. O gesto carregado de intenção só prolifera no transbordamento do campo de experiência comum. Entenda-se que quando Anibal faz o pedido, ele não sabe como resolver o problema, apenas o identifica e depois, quando a solução é encontrada pela atuante, acena: 'é isso'.

Este movimento pode também ser doado, quando manipulamos os objetos e encontramos formas de pegar, de balançar ou de rodar; quem manipula o objeto na cena leva o movimento junto. Assim, a imagem-movimento que nasce tem o corpo de todos os indivíduos implicados, um corpo coletivo. Um único gesto às vezes é fruto de múltiplas intervenções.

Quando o músico Armando de Mendonça integrou-se aos ensaios, o campo de experiência comum estava plenamente ativo. Explicamos em aspectos gerais o que estávamos experimentando, depois fizemos o primeiro ensaio da cena com a presença dele. No final, colocamos o item do nosso programa que lhe dizia respeito: usar a luz como indutor da música.

Nos acontecimentos que se sucedem durante a construção do plano comum, o corpo, claro, como materialidade do mundo, é deslocado de uma possível conceituação como suporte - um suporte de personagem, suporte de cena ou, no caso de uma dramaturgia da luz, um lugar onde a sombra e a luz simplesmente se projetariam - para o lugar onde se dá o encontro. O corpo faz rizoma, conecta todas as impregnações, próteses de um corpo nômade desterritorializado pelo jogo de luz e sombras por eles mesmos provocados. Não existe fora e dentro do plano, porque ele transborda e faz proliferar, ele é a conexão de uma multiplicidade de corpos.

## 2.4 UMA PRESENÇA IMPREVISTA

Tornar-se itinerante, nômade, precário, desejo de fala, procedimentos de fuga. Devir uma dramaturgia da luz minoritária. Deleuze usa três características para definir um devir menor: a primeira é um forte grau de desterritorialização; a segunda é que nelas tudo é político, porque nelas todas as questões pessoais estão ligadas à política, ao microcosmo que engendram e constroem; a terceira característica é que tudo toma um valor coletivo (Deleuze & Guattari, 2003, pp. 41-42). Devir minoritário imprevisto, que não pode ser capturado duas vezes da mesma maneira - singular, aberto, um encontro no qual os acontecimentos geram um campo de imprevisibilidade que assenta o espectador como o grande fabulador, cujo imaginário é convocado para construir as histórias invocadas pelas imagens e o jogo da cena. O imprevisto tem o sentido daquilo que não pode ser pré-visualizado.

O imprevisto é inerente ao processo de criação artística. No trabalho de Cecília Salles (2006), ele é apontado como indissociável desse processo e fundamental para uma investigação que se dispõe a se debruçar sobre este tema. O imprevisto é aquilo que atravessa o caminho, uma fenda, um buraco que se abre e com o qual temos que lidar. Ele provoca um movimento de reordenação das dinâmicas. Muitas vezes implode com parte do processo. O imprevisto é sempre obra do acaso, e este tem sido incorporado às obras de arte de diferentes maneiras.

Assim, a incorporação da contingência ao processo é inevitável, não há como desviá-la, a única maneira de resolvê-la é por meio do enfrentamento. No teatro, o imprevisto sempre esteve presente não apenas no processo, mas na própria apresentação da obra, seja na tradição e estrutura do teatro de rua, ou mesmo dentro do refinamento da caixa preta. Toda técnica se faz em relação ao controle do acaso. Minimizar o imprevisto é aproximar-se da perfeição. O domínio da técnica é habilidade de controle do imprevisto. Há nisso uma contradição, pois “o acaso não se submete à habilidade e, reciprocamente, a habilidade é

exatamente a arma que se pode ter contra o acaso para garantir o alcance de um objetivo qualquer” (Entler, 2000, p. 9).

Considero imprevistos os instantes em que, na operação daquilo que se faz, uma “coisa” adoça os olhos. Por exemplo, refiro-me a acontecimentos nos quais a luz da cena torna-se mais do que aquilo o que é projetado. Não são improvisos, mas imprevistos que se condensam numa resposta. A luz e a sombra olham de volta. *Opus Lux* é um exercício de construção de uma ambiência de fluxo que potencializa o imprevisto. Produzir imprevistos significa estabelecer uma rede composta de linhas de forças que pretendem enredar o público. O imprevisto é também um novo ponto de vista sobre o trabalho, e dele emergem as poéticas que não só o assumem, como o transformam num método de trabalho.

No *Opus Lux*, o imprevisto é a esfera do que deve ser lido pelo parceiro na construção de sentido. Sim, aquele que antes era o espectador é agora um parceiro de jogo. Ele é o elemento final da ambiência de fluxo, o jogador e ao mesmo tempo a última peça ou, melhor dizendo, aquilo que ele percebe do mundo, a maneira como ele interage constrói o sentido, como ele faz o pacto.

É nítido que o nosso “dar a ver” alcança o que descreve Didi-Huberman. Nós inquietamos “o ver, em seu ato, e no seu sujeito [...] ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta [...] todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor”. Para o autor, não há um binarismo entre o que vemos e o que nos olha. Mas há a fenda entre o que vemos e o que nos olha, este é o lugar importante da arte. E é este o lugar ocupado pelo *Opus Lux*, “é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

Enquanto obra aberta, *Opus Lux* se apresenta como uma forte construção das “coisas de luz”, alcançada a partir da intensificação do impacto dos objetos presentes sobre os corpos humanos (Gumbrecht, 2010, p. 13).

Para Josette Féral (2012), pensar presença significa falar de efeitos de presença, conceito sobre o qual ela distingue diferentes pontos de vista e campos

epistêmicos. Dentro de um campo existencial, a presença significa ‘estar lá’, estar presente. Ela se pergunta o que realmente significa essa expressão, cara aos diretores na abordagem feita aos atores. Nesse caso, a autora nos esclarece que há um segundo nível de significado que é aplicado à presença, provocado pela substituição do verbo estar pelo ter. No palco, é preciso mais do que ‘estar presente’, é preciso ‘ter presença’. Um terceiro significado atribuído por Féral ao termo é a ‘impressão de presença’, ou seja, o ‘efeito de presença’, caracterizado por uma impressão de que um objeto está lá, quando na verdade não está. Isso ocorre porque as mesmas sensações e percepções que ocorrem na presença da pessoa (ou objeto) são invocadas. Essas três manifestações diferentes da presença têm em comum a ideia de que o corpo está presente, que o sujeito realmente existe (ibidem, p. 03). Neste trabalho, intitulado *How to Define Presence Effects: The work of Janet Cardiff*<sup>4</sup> (Féral, 2012), como o próprio subtítulo indica, Féral analisa as condições que tornam possível este efeito de presença na obra de Janet Cardiff, partindo de uma premissa que declara o efeito de presença como a sensação que o público tem de que os corpos e objetos que eles percebem estão realmente no mesmo espaço e período de tempo que eles se encontram, mesmo que saibam que verdadeiramente não estão. Trata-se da percepção de uma presença física que coloca em jogo as percepções do sujeito e suas representações.

Féral escolhe a obra de Cardiff porque considera que ela detém as condições ideais para experimentar e analisar os efeitos de presença, pois se inscreve no ponto de encontro entre o ‘eu’ e o ‘mundo’. É neste lugar que a sensação de tempo e espaço é ficcionada. Segundo a autora, o que ela inventa são sensações de tempo e espaço, ela desdobra a realidade tornando a paisagem sonora e o próprio som palpável, e os espectadores cientes das diferentes camadas que normalmente compõem a realidade. O que emerge é uma outra realidade, considerada híbrida por Féral. A autora nos aponta ainda que toda a arte contemporânea joga com isso, a presença como uma forma de pergunta. A arte contemporânea atua sobre os

---

<sup>4</sup> Janet Cardiff é uma artista canadense, que pesquisa o universo das paisagens sonoras (Féral, 2012).

distúrbios, os efeitos e as rupturas, operando no caos que é nossa realidade. Os artistas nos chamam para experimentar formas específicas de percepção, nas quais os espectadores são justamente os questionadores.

No nosso caso o significado que emprestamos ao termo é o da construção da presença. Esta investigação não trata dos 'efeitos da presença', mas da sua produção. Nossos procedimentos de fuga estão em jogo para que possamos abandonar o sentido pré-existente e intensificar a presença, numa espécie de função antirrepresentativa descrita por Deleuze da seguinte maneira:

Essa função antirrepresentativa seria traçar, constituir de algum modo uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um. Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito (Deleuze, 2010, p. 60).

Para Deleuze, em sua análise sobre a obra de Carmelo Bene<sup>5</sup>, essa função antirrepresentativa é aquilo que potencializa e é potencializado por um devir menor. Esse tornar-se menor, ou como diz Silvia Balestreri Nunes (2004, p. 125), esses 'atos' ou 'práticas de minoração', essa minoria tem para o autor dois sentidos: o primeiro é a situação de um grupo, independentemente do seu número, que está fora da maioria; em segundo lugar, é um devir no qual um indivíduo se engaja. Nos minoramos por conexão com as coisas do mundo. Assim:

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto. E, sob a ambição das fórmulas, há a mais modesta apreciação do que poderia ser um teatro revolucionário, uma simples potencialidade amorosa, um elemento para um novo devir da consciência (idem, p. 64).

Quando afirmamos o corpo como o lugar da força no teatro, é sobre ele que nos colocamos: corpo iluminadora, corpo iluminado, corpo iluminante. É ele que movemos e é com ele que resistimos aos lugares de poder, aos lugares de fala. Os

---

<sup>5</sup> Carmelo Bene: ator, encenador e cineasta italiano (Deleuze, 2010).

procedimentos de fuga criam este lugar de resistência, construído através das incessantes tentativas de responder às questões colocadas. A resistência é incorporada ao procedimento poético como peça fundamental do jogo, como caminho de encantamento que se desenha enquanto se percorre, no embate com a materialidade do mundo e, principalmente, como um ato de inter-relação feito em platôs: o corpo que manipula dispositivos de luz, os quais manipulam sombras, que por sua vez manipulam o corpo. Um resistindo ao outro, ou sobre o outro, criando uma multiplicidade que já não é nem um nem o outro. A iluminadora está vendada (Figura 26) e opera a mesa de luz de dentro do palco, faz movimentos de luz aleatórios, ao mesmo tempo em que a atuante segue na busca por disponibilizar o corpo para a luz e a sombra. Neste caso, a atuante não conhece de antemão a localização dos ângulos de luz. O músico toca e improvisa uma escala na medida em que ele é afetado pelo jogo entre a luz e sombra, percebido por ele de um ângulo diferente daquele da plateia. Essa construção da cena não se faz simplesmente pela presença das coisas, dos dispositivos luminosos, mas pela forma como se dá a conexão com o corpo do atuante e do espectador e de como provoca estados provisórios, de fluxo. A presença se constrói nesse enlace, nesse movimento infinito.



Figura 26 - Momento em que a iluminadora é vendada

## **CAPÍTULO III – CORREDEIRAS PROFUNDAS**

Desinventar os objetos. O pente, por exemplo. É preciso dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. (Barros M. , 2000)

Este capítulo trata da análise de conteúdo feita sobre o discurso dos sujeitos produzido nas entrevistas individuais e no grupo focal, ambos realizados em Belém do Pará. Primeiramente analisaremos as entrevistas individuais, cuja finalidade era entender a forma como cada sujeito se colocava em relação ao processo de montagem do espetáculo *Opus Lux*. Elas são um espaço de mapeamento das singularidades aqui envolvidas. Sem compreendermos o processo de inventividade de cada um através de suas redes de afetações, seria impossível compreendermos mais profundamente os lugares de fala de cada um dentro do grupo focal. O ponto de vista meramente técnico ou uma análise baseada apenas nas funções dentro da cena não seria eficaz, pois um dos nossos objetivos era colocar em questão o rigor das funções. E finalmente, é importante lembrar que um coletivo é um encontro de processos de individuação singulares, conectados por uma relação de potências de afetar e ser afetado.

Na segunda parte da análise de conteúdo operamos sobre os dados do grupo focal. Lembramos que este método tem como característica uma certa dispersão dos temas, visto que obedece, se é que podemos dizer isso, a uma lógica interna que se processa enquanto decorre a seção. Isto implica numa construção própria de sentidos conforme a conversa flui. Assim, os indivíduos usam da liberdade para retomar ou inserir temas, mesmo que sejam aparentemente periféricos ou apenas à guisa de exemplo. O que ocorre é que durante a análise crítica esses temas tornam-se potências conceituais.

Nos dois casos, tanto nas entrevistas individuais quanto no grupo focal, fizemos várias rodadas de análise, buscando compreender em profundidade os sentidos que ali estavam expressos.

### 3.1 SONHADORES DAS SOMBRAS

O exercício de compreensão que fazemos ao desenvolver esta tese é um também um exercício de tradução. Nessa tentativa de pensar nossas práticas, inscritas como micropolítica dos corpos, tentamos apenas desenhar o mapa das afetações que ocorrem entre os corpos heterogêneos, potencializados no encontro proporcionado por esta nossa experimentação, o *Opus Lux*. Tal tarefa não é fácil, principalmente quando o nosso próprio corpo está implicado.

Segundo a leitura que Pelbart (2010) faz da obra de Deleuze-Guattari, somos como um grau de potência, definidos por nosso poder de afetar e ser afetado. A questão é que esta dimensão de afetação não pode ser mensurada, é sempre uma questão de experimentação. Assim, um corpo coletivo pode ser pensado como uma variação contínua entre o que pode somar numa composição com o corpo e o que pode simplesmente decompô-lo. Implica numa experimentação do encontro enquanto forma de descoberta das potências individuais, “o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir” (Idem, p. 1). Então, elementos heterogêneos de potências singulares em variação contínua, em estado de afetação recíproca, traduzem um acontecimento coletivo.

*Opus Lux* foi, e ainda é, resultado de uma rede colaborativa envolvendo cinco processos de subjetivação entrelaçados de tal maneira que, no programa do espetáculo, constam apenas os nomes das pessoas sem mencionar suas funções. Assumimos um “não limite entre” que respeitou e potencializou as diferenças. No teatro, é comum separar as funções entre dentro e fora da cena, entre o palco e o bastidor. Não é o nosso caso. Um dos principais movimentos de ruptura propostos pela encenação de *Opus Lux* foi a diluição dessas fronteiras. Neste coletivo, atravessamo-nos uns nos outros e escolhemos o que fizemos e quando fizemos. Um corpo-sem-órgãos “que se inscreve num plano de composição como acontecimentos, transformações incorporais, essências nômades, variações intensivas, devires, espaços lisos” (Pelbart, 2010, p. 2).

As casas formam um mapa movente. Como o Rizoma que aqui se constrói, cada indivíduo está conectado à sua casa e ao mesmo tempo às outras. As casas são territórios de onde nos desterritorializamos e nos conectamos com o outro. Cada casa e cada indivíduo são território e desterritorialização. *Opus Lux* é o nó a partir do qual produzimos nossas linhas de fuga, nossos fluxos, nosso agenciamento coletivo de enunciação, e com isso damos continuidade à nossa micropolítica de resistência.

### 3.1.1 ANIBAL PACHA - A CASA DAS COISAS DO MUNDO

A entrevista individual sobre a qual trataremos neste tópico foi feita no dia 28 de outubro de 2014, em Belém do Pará. Anibal Pacha começa a responder a entrevista afirmando sua condição de artista, de quem nasceu artista e foi se individuando enquanto produzia, nas ligações que estabeleceu com outros, um olhar refinado, um temperamento e uma temperatura de artista.

Ele se diz implantado numa família de imigrantes, árabes e portugueses e tem, através da figura do pai, seu primeiro encontro com a imagem. O pai, que era pintor, incentivava o encontro de Pacha com as imagens, levando-o a descobrir logo cedo a sua ligação com elas. O reconhecimento desta interface com a imagem se dá no sentido em que se inventa ao acumular relações com ela. Ele se vê como um 'artista das imagens':

(...) me descubro hoje com uma dificuldade imensa com a literatura, porque não tinha livros na minha casa, eu não lia, mas o meu pai me levava para as imagens, por isso que as imagens são a minha base de leitura. Nisso eu me vejo inteiramente como um artista das imagens, meu pai não me comprava livros, ele me levava para o cinema (...) (Pacha, 2014).

Quando reinventa suas memórias de infância, descobre uma impossibilidade de ser alfabetizado, um afastamento das letras as quais só consegue entender como imagens, como desenhos no papel. Quanto mais a palmatória é usada contra ele, na tentativa de aproximá-lo das palavras, mais ele desenha as letras e mais se aproxima das imagens. Ser artista nato é não ter outra saída. Nato não é nascido de outro, mas parido por si mesmo e implantado em outro lugar. No decorrer da entrevista ele insiste em usar a proposição 'eu me descubro', se referindo a este processo de se reinventar na busca por uma relação entre a palavra e a imagem. Reflete também uma felicidade de quem olha para trás e se reencontra. A palavra nunca foi a sua primeira relação de expressão, ele não a reconhece. Quando fala 'imagem' faz sempre uma pequena pausa, suspende o ar, como se fosse pousar entre nós algo muito delicado.

(...) porque eu descobro que eu entendia as letras como imagens, porque eu adorava fazer cartilha, caligrafia, eu desenhava as letras; elas nunca fizeram sentido pra mim enquanto linguagem. Eu apanhei muito, apanhei de palmatória, porque eu não conseguia conjugar verbo, então a minha educação foi toda uma privação da imagem, mas eu sempre tive uma vida paralela que foi uma vida de imagem e, aí eu me descobro na minha trajetória como esse artista nato, que vem construindo e vivendo a imagem em várias dimensões e em várias linguagens (...) (Pacha, 2014).

Ao perseguir a imagem como forma de expressão, passa por todos os lugares onde ela se encontra. Fotografia, artes plásticas, desenho, pintura, cinema e, finalmente, o teatro. Sua identificação com o teatro é pela via da pluralidade: ele se 'estabelece' no teatro, justamente onde pode sossegar as confluências de sua multiplicidade. Pode, assim, ser 'artista do teatro de bonecos', bonequeiro.

Não que eu diga que o teatro não tenha imagem, mas a imagem a partir das artes plásticas da construção do elemento plástico, que é o objeto, o boneco ou qualquer coisa que for que eu possa juntar essas coisas (Pacha, 2014).

No teatro de animação, onde a imagem e o teatro se encontram, ele fala em imagem como um processo de construção plástica do objeto. Ele se 'estabelece'. Se estabelecer não é se fixar. No entanto, o que o motiva é sempre o contato com as pessoas, constrói coisas como uma possibilidade de encontro, de aprimorar o jogo do teatro e de jogar com elas. Encontra afetações felizes que lhe provocam um estado intensivo.

(...) porque eu era uma criança isolada, era um adolescente arredio, um semiadulto com medo das pessoas, eu vejo no teatro o lugar mais confortável de estar com elas. Minha arte é estar com as pessoas e a maneira mais bacana de estar com elas é a partir do que eu posso proporcionar, enquanto ludicidade, enquanto brincadeira, enquanto sorriso, enquanto divertimento, que é o teatro de animação. Que é muito bacana, que eu amo assim... (Pacha, 2014).

Pacha se estabelece no teatro, mas ele é um viajante, deslocado e implantado, que está sempre se vendo fora, que se reconhece como uma multiplicidade adaptável às condições impostas por seu fazer teatral.

Quando fala do próprio processo de criação, ele o divide em dois círculos: um é o 'anti-horário' e o outro é o 'horário'. Os dois passam um por cima do outro e estão carregados de um sentido de tempo. O primeiro é um anti-tempo, não há cronologia, mas uma força contrária, 'um vento' que sopra em contra círculo. Pacha explica o sentido anti-horário como uma imagem do pensamento a acompanhá-lo desde a infância. Ele acreditava que se andasse muito rápido e com muita força conseguiria voltar no tempo.

Dentro de seu processo criativo, o anti-horário é o momento da aproximação das coisas, da experimentação, da vivência com o material, de descobrir o que é. O ser da coisa não é uma operação racional, ela é sentida, intuída. A experimentação do material marca o corpo, perfura-o, corta-o. Em contrapartida o corpo o absorve:

(...) não sei se eu domino, mas quando eu consigo me casar com esse material, me disponibilizar pra esse material, esse material, às vezes, muito me penetra, me fere, me corta, mutila meu corpo. E aí, esse material está tranquilo pra eu poder fazer a criação, esse é meu processo de criação no teatro de animação (Pacha, 2014).

O domínio do material é feito por meio de absorção mútua, ao mesmo tempo em que apreende peso, maleabilidade e força, é impregnado pelas sensações das experimentações mediadas pela percepção háptica; o material atravessa, fere, penetra o corpo. Das deambulações em busca do material à sua experimentação, abrimos a intuição e o caminho para o segundo círculo, o horário, ceder ao vento e deixar-se arrastar.

Na tradução da metáfora do vento podemos inferir a presença de uma força que se faz sobre o corpo. No livro *Francis Bacon: A lógica da Sensação*, Deleuze lembra que na arte não se trata de inventar formas, mas de capturar forças. Estas forças estariam diretamente ligadas às sensações: "é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação" (Deleuze, 2007, p. 62). São essas sensações que vão construir o que Pacha hesita ao chamar de intuição, ou *insight*, como se de algum modo esses dois termos estivessem carregados de algum tipo de facilidade ou simplificação. Se ampliarmos a percepção háptica para uma percepção háptica-visual, como Deleuze propõe,

vamos perceber que as atividades desenvolvidas no sentido anti-horário enchem o corpo de sensações, que vão empurrando para fora, vão esvaziando o corpo do caos onde ele se encontra, o caos de todas as possibilidades infinitas que se abrem quando começamos um processo teatral. Esse silêncio provocado pela impregnação do corpo pela percepção háptica traduz-se como um fazer o tempo jorrar e nos reinventarmos. Mudar a relação com o tempo é alterar passado, presente e futuro. Fazer jorrar o tempo significa ouvir o silêncio e deixar emergir dele uma memória suscitada pelo material. Entramos então numa atualização do plano virtual:

(...) quando eu volto desse círculo e vou começar o círculo da construção, da aplicação, que a coisa vai se materializar, tem um momento que é um momento intuitivo, que eu não sei de onde vem essa coisa, acho que vem disso, de como eu fui ferido, como eu fui absorvido, abduzido por essas coisas, mas vêm uns *insights*, vêm umas coisas que eu não domino, mas eu consigo ser bem claro pra encaminhar processos de construção (Pacha, 2014).

Quando começa a construção dos objetos, deixa-se levar para que possa sentar-se e tecer-se lentamente. Até o momento em que o círculo anti-horário se fecha temos dois elementos em cena: um é o próprio criador e o outro é o material ou a coisa que se enfrenta. No segundo círculo, o horário, aparece um terceiro elemento, chamado por Pacha de receptor:

(...) o receptor não sou eu, mas para quem eu trabalho e com quem eu trabalho, o receptor pode ser uma pessoa ou o receptor pode ser o projeto, o que vai acontecer. Então, se esse diálogo não é bem claro, não é bem focado, isso não acontece (Pacha, 2014).

Como podemos constatar no texto acima, o receptor pode ser o projeto ou uma pessoa, por exemplo, um ator, um diretor ou alguém da equipe de trabalho. O processo de trabalho se transforma num exercício de tradução, definida por Spivak (2005, p. 58) como um ato de transferir de um a outro, e que “é um ouvir atentamente, com afeto e paciência, a partir da normalidade do outro, o suficiente para perceber que o outro, silenciosamente, já fez esse esforço”. A tradução é o elemento difícil neste processo de comunicação, principalmente quando se tem o corpo marcado e em efervescência intuitiva.

O intuitivo em si deixa de ser o problema e a tradução (trasvestida de comunicação) se coloca em seu lugar. Note-se que o teatro é coletivo, e conseguir encaminhar processos criativos a partir das impressões e impregnações das coisas não é tarefa fácil. Nos termos de Anibal:

Nesse momento em que eu volto desse círculo, que eu vi/olhei, e aí eu tenho o pegar, o olhar e o sentir muito forte no processo de criação. Eu digo que a minha intuição é a minha base desse outro momento, a base intuitiva, que aí eu consigo trabalhar essa base intuitiva sem crise, sem achar que essa intuição vai levar a nada, muito pelo contrário, eu acredito muito, e ela dá em alguma coisa (Pacha, 2014).

Podemos chamar de ‘fé cênica’ a segurança de Pacha ao lançar mão da intuição que frui na relação com os materiais. Ela difere da ‘fé ou verdade cênica’ que Stanislavski (1999, p. 169) utiliza para explicar na ação do ator a sua capacidade de começar o ‘trabalho por dentro’, não importando a materialidade à sua volta, mas as circunstâncias e condições em que ocorrem, e “a realidade da vida interior de um espírito humano em um papel e a fé nessa realidade”, para com isso “satisfazer plenamente o seu senso de verdade e até terem despertado um sentimento de crença na realidade das suas sensações”. No nosso caso, importa sim do que é feito o punhal de Otelo; na perspectiva de Pacha, é tudo que importa, pois é pela conexão com as coisas de fora que começa a conexão com o “dentro”.

O que chamamos de ‘fé cênica intuitiva’ é esse ‘entre’ o ir e vir, entre aquilo que marca o corpo, acionado pela memória tátil e visual, ou melhor dizendo, que se faz pelos afetos e perceptos. Para Deleuze & Guattari (1997, pp. 216-217), é difícil dizer onde começa um e acaba o outro: “o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível”. A sensação não está diretamente ligada ao material, mesmo que ela se conserve nele. Para que a sensação perdure, o material deve entrar no plano de composição das sensações, tornando-se indiscernível dele, constituindo uma rede de afetos e perceptos que deve ser traduzida. Esclarecemos que não se trata apenas da dificuldade de enunciar estados de impregnação, mas de transpô-los para qualquer tipo de suporte. O sentido anti-horário é completamente

experimental, uma provocação ao caos que tenta provocar novos encontros, extrair sempre novas potências, mesmo que seja do mesmo material.

Eu digo que esse anti-horário, ele desconstrói a minha lógica, que eu não posso ter no processo criativo, desconstrói esse cartesiano, o engenheiro. Eu preciso dessa doideira, de mergulhar em coisa, pegar, sair, andar, ver, ir para o Ver-o-Peso. Sem me desplugar nunca do fio que está me conduzindo a isso (Pacha, 2014).

Observamos então a provocação feita pela experimentação, de como ela desconstrói a lógica das relações com o material, mesmo aquelas anteriormente construídas e assim poderemos encontrar o diagrama de cada artista em sua obra. Em decorrência, a tradução é sempre um esforço, porque a primeira coisa que precisa ser traduzida são todas as formas de percepção e afetação que aconteceram no encontro do material com o corpo.

### 3.1.2 ARMANDO DE MENDONÇA - A CASA DO IMPROVISO

Armando de Mendonça vem de uma família de músicos, o pai, os tios, o irmão, são todos músicos. Foi aluno de conservatório, escolheu o violino e nunca mais parou, fazendo também a graduação em Música. Logo no início do curso começou a tocar em espetáculos de teatro. Contagiado pela “forma como o teatro se articula e com a energia das trocas”, sente-se muito mais confortável trabalhando com o teatro e a música ao invés de trabalhar apenas com a música. Desde os 18 anos trabalha com os dois, mas só agora, aos 24, descobre o corpo. Segundo Armando, é importante misturar as funções de ator e músico num ponto muito específico, no encontro entre o próprio corpo e a trilha sonora. Neste aspecto, o espetáculo *Opus Lux* é uma primeira experiência:

É super improvisado; eu nunca tinha feito um trabalho assim tão...que estivesse que ser assim, ficar improvisando durante tanto tempo, sozinho com uma dançarina e a iluminação e a iluminadora. Então foi uma coisa bem... inesquecível (Mendonça, 2014).

Ao dizer que está sozinho, Armando se refere à ligação da música com a luz, e ao fato dele tocar diretamente as relações que a luz lhe propõe. Ele improvisa contagiado pelos estímulos da luz. Esse estado de improvisação não lhe é estranho, já que sempre foi o seu principal caminho de criação. A improvisação resolve o problema de lidar com um processo criativo que ele considera caótico, oriundo de uma dificuldade de ‘programar’ as coisas:

(...) essa coisa da improvisação sempre foi o principal caminho de criação. Eu tenho dificuldade em programar as coisas, em compor em casa, trazer alguma coisa pronta, geralmente, nesses fluxos assim, tenho um processo criativo um pouco caótico, eu sou um pouco caótico em algum sentido, apesar de parecer calmo, centrado, minha cabeça, ela dança muito assim (Mendonça, 2014).

É no improviso como processo de experimentação que Armando sente-se confortável, pois por meio dele consegue dar seguimento àquilo que ele denomina de ‘fluxos’, que incluem uma espécie de convulsão do corpo enquanto ele toca. É isso que ele descobre através dos seus exercícios no teatro, poder tocar de forma

inversa àquela pela qual ele buscava um virtuosismo. Ele pode tocar os fluxos, tocar suas afetações e percepções. O corpo não precisa ser controlado, mas fluido.

A cada processo do qual participa vai aprofundando essa relação do corpo com a música, até começar uma relação do corpo em cena com os sons. Esta é a pesquisa na qual ele se encontra mergulhado. Para sobreviver ao caos, Armando constrói um território existencial onde o principal desejo é desenvolver e aprimorar técnicas. A forma como ele faz isso, a improvisação, é ao mesmo tempo o lugar por onde ele foge. Quanto mais ele improvisa, mais amplia o seu plano de imanência. Ao mesmo tempo, o improvisado não consolida nenhum território, ele só remete a si mesmo, só existe como território de experimentação.

Eu fico pensando o tempo todo nisso, eu gosto dessa coisa da técnica, da gente desenvolver técnicas, de desenvolver processos, participar de processos criativos. Eu gosto de estar nessa correria o tempo todo, fazendo cursos, fazendo coisas, tentando sempre estar com generosidade e presença, acho que é o que me alegra, o que me faz feliz, me bota para frente (Mendonça, 2014).

Armando tem um processo criativo que classifica como caótico, "do caos nascem os meios e os ritmos" (Deleuze & Guattari, 1997, p.103), um caos que se aprofunda o tempo todo, pela vida, pelo violino, na música, e agora com um trabalho de ator que o coloca diante do corpo. A improvisação é a porta de fuga criada dentro de um determinado círculo e que através de um acúmulo de forças o impulsionam para fora.

O conceito de Deleuze e Guattari que dá conta dos movimentos de territorialização e desterritorialização é o ritornelo. O ritornelo é como uma heterogênese, que se organiza pelas suas zonas de vizinhança dentro de um plano de composição: "o ritornelo inteiro é o ser de sensação" (Deleuze & Guattari, 1997, p. 238). Nele, o território é traçado pelo conjunto de matérias de expressão. O plano de composição possibilita a existência de um território, e esse mesmo plano também tem como consistência os fluxos que fogem, que sempre retornam e são recapturados e reterritorializados. O ritornelo é a imagem do pensamento que descreve a diferença, pois esse retorno nunca é feito pela semelhança, o que retorna nunca é o mesmo.

São três os aspectos do ritornelo:

[...] o ritornelo tem três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora ora ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um "em casa". Ora enxergamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro (Deleuze & Guattari, 1997, p. 102).

No excerto acima podemos ler as dimensões como as relações estabelecidas dentro de um plano de composição: territorialização, desterritorialização, reterritorialização. Quando Armando descreve seu próprio processo de criação e as conexões estéticas que constrói partindo dele próprio, é bem mais simples perceber o jogo do ritornelo como o jogo das misturas ao qual se referem os autores. O território sobre o qual Armando improvisa (Figura 27), e com o qual cria sua casa é aquele do encontro do som e do corpo. Para isso, capta constantemente os sons dos ambientes onde está e com eles compõe seus trabalhos. A vontade de potência está no cruzamento destes dois lugares: o corpo como um impulso e o som como paisagem. É por isso que quando descreve sua participação no espetáculo *Opus Lux*, ele começa pela triangulação corpo, luz e



Figura 27 - Armando de Mendonça em Cena. Foto: Anibal Pacha.

som, no qual a luz dita as regras do jogo e estabelece a conversa entre o corpo e os sons. São os perceptos emanados pela luz que provocam a escala musical.

A sua primeira descrição do som produzido por ele é a do silêncio que marca o início do espetáculo. Segundo o seu ponto de vista, o silêncio cai sobre a sala e dá passagem para a luz. Deixa que o primeiro contato com a luz seja em silêncio, o que faz com que o primeiro som emitido preencha a sala de forma mais densa. É a ausência do som que o prepara para aquilo que ele considera a sua primeira entrada.

É exatamente para esse momento que Armando se conecta à luz. A base da sua improvisação é uma escala musical na qual cada cor-luz, cada foco corresponde a uma sensação. Conforme eles acendem e apagam, o som e os três corpos em cena proliferam juntos e vão desenhando fluxos de espaço e de tempo. Então, neste momento, o *leitmotiv* são essas intensidades e fluxos que provocam e são provocados por cada passagem de luz.

Quando a intermitência entre um foco e outro ganha velocidade, o caos se instala. Mesmo não conseguindo acompanhar o movimento de luz, ele prossegue na tentativa de alcançá-lo, e é esse o movimento que ouvimos no final da cena, até a sua interrupção.

No segundo momento de silêncio, Armando descreve a forma como ele se impregna da cena enquanto espera para voltar a tocar. É a manipulação do objeto luminoso, a sua movimentação, que “desperta o som do seu descanso”. Há quase um descompasso, pois na volta tem que “correr atrás” dos movimentos giratórios produzidos pelas luzes ao percorrer o espaço. Ele explica que isso faz com que o som seja diferente do momento anterior, quando ele tocava a escala conforme os refletores acendiam e apagavam. Considera então o som mais aleatório, mas “ao mesmo tempo é mais diluído, mais humano”. Tecnicamente, o que ele faz é tentar girar o arco sobre as cordas, buscando acompanhar o movimento das luzes, então o que ouvimos no final é a sensação provocada nele pelo improvisado, é como se ele corresse atrás da luz: “me divirto com o pira-pega”.

Na sua próxima interferência, o que dispara a sua atuação é a volta a um estado primitivo; reconduz o instrumento à percussão, vira o violino e o transforma em tambor. É este o som que toma a cena na qual os palitos de fósforos são usados.

E de volta ao fogo, pólvora, madeira, de volta ao primitivo. Antes da luz ser refletor ela era um palito de fósforo aceso, antes da viola ser um instrumento de cordas que emite som a partir da fricção com o arco, ela era um pedaço de tronco de madeira de uma árvore, percussiva, sem melodia. E juntos, na brincadeira de volta aos tempos idos, acabamos com o apagar sorridente e sacana de um palito. Espasmo de ruído de som, de luz e movimento e fim (Mendonça, 2014).

O trabalho que Armando desenvolve é sem dúvida muito preciso no sentido de construir um jogo com a luz de um ponto de vista completamente diferente daquele que o resto da equipe fez. Ele não é submetido ao treinamento pelo qual todos passamos e que descrevemos no capítulo anterior. O campo de experiência comum que estávamos construindo já estava em funcionamento, o que nos leva a supor que este seja o motivo pelo qual por várias vezes no decorrer da descrição que faz do processo, Armando, se refere a “correr atrás”, chegando mesmo a afirmar: “já estava tudo pronto, quando eu entrei” para logo corrigir: “pronto no sentido de que já tinha começado”. A sensação com que ficamos ao analisarmos a sua entrevista é que ele descreve uma corrida que começa pelas bordas de algo em movimento e que só consegue se conectar se mantendo em fluxo. Esse algo é justamente o campo de experiência comum em funcionamento, do qual ele se apropria imediatamente, entrando num estado de fluxo focado no improvisado.

### 3.1.3 JORGE TORRES - A CASA DA TÉCNICA

Jorge, assim como os outros, atua em múltiplas funções no teatro: entra pela mesma porta, vai se formando na cena, e para completar a formação faz cursos e oficinas nas diversas linguagens que compõem a cena.

Para Torres, a palavra faz falta ao espetáculo. Ele atribui essa impressão ao fato de ter sempre trabalhado como ator. Não sente falta de texto, mas da palavra, mesmo que sejam palavras soltas. O silêncio no espetáculo o incomoda, assim como a falta da palavra e a relação que construímos com a sonoplastia. No seu ponto de vista não era suficiente, a música precisaria entrar mais. No decorrer do processo, Torres sempre insistia na presença do som, mesmo entendendo que estávamos desenvolvendo uma dramaturgia da luz.

Para ele, no trabalho da atuante de construir um corpo com a luz, esta vai esculpindo o corpo, e com isso torna-se a 'protagonista' da cena. E essa foi, no entendimento dele, a dimensão fundamental da rede de resistências enfrentadas por nós na produção de um corpo atuante que se colocava em agenciamento com a luz. Tudo o que se cria vem desse enfrentamento com a falta de uma tecnologia de ponta, com os limites impostos pelos objetos, com as limitações espaço-temporais, com os limites do próprio corpo.

A casa da técnica é fundamental para discutirmos a nossa poética, e fazemos isso aqui porque julgamos que, na forma como Jorge se coloca dentro do espetáculo, está implícita uma preocupação com a técnica. Queremos, a princípio, deixar claro que nosso agenciamento é sempre técnico, nossos fluxos são técnicos em maior ou menor medida. Escolhemos dar a Jorge essa casa porque no nosso entendimento ele é, dentro do processo, quem sempre demonstrava em maior grau uma preocupação com esse aspecto. Podemos dar como exemplo as suas intervenções, ao auxiliar os que estavam em cena, emprestando alguns movimentos que conseguia extrair dos objetos que experimentava. E assim, vai deixando sua impressão, ou seja, construindo uma dimensão de movimentos que

agencia tecnicamente. Ele experimenta junto com Virginia os objetos e a luz. Para que isso aconteça, sua experiência como iluminador é muito importante.

Sua ajuda foi fundamental para aqueles que estavam em cena, porque nós não trabalhamos com uma preparação corporal como é de praxe. A luz como indutor nos colocava algumas questões: como posso tirar maior proveito da luz? Como posso usar meu corpo para manipular a luz e a sombra? Como eu posso manipular a luz emitida pelos objetos? O fato dele estar dentro da oficina e ter um olhar de iluminador contaminou de forma positiva as experimentações, pois conhecia todas as possibilidades de entrada e saída dos focos, por exemplo. Nos ensaios do espetáculo *Opus Lux*, dirigiu os atuantes, ajudou na confecção dos elementos luminosos e manteve sempre o apoio técnico na montagem dos equipamentos.

Ele nos acompanhou desde a oficina, sua experiência de palco foi fundamental, principalmente quando questionava o método aplicado. Sempre ajudava na resolução dos impasses, pois conseguia colocar as soluções no nível do corpo muito rapidamente. Percebe-se isso nas frequentes referências de Virginia sobre suas intervenções. Jorge é o raciocínio da técnica proporcionada pela experiência. Como ator, bailarino, cenógrafo e iluminador, consegue juntar num só corpo o palco e os bastidores, produzindo um gesto criador ágil e eficaz.

Jorge se concentrava na limpeza do movimento e da manipulação, e em pedir: “segura essa”. Virginia atendia e guardava no repertório de movimentos aqueles que iriam gerar a imagem que havia sido ‘segura’. Jorge interferia várias vezes, testando os objetos, sugerindo algumas correções, tanto no objeto quanto na técnica, criando movimentos e manipulando os objetos, ajudando Virginia a descobrir novas formas de manipular. As ações inscreveram no corpo suas marcas e adensaram cada gesto.

(...) eu acho que a gente pode experimentar mais coisas ali, sabe? Essa dos malabares é uma. Mas pensar nessa luminosidade dos malabares, como eu trabalho com eles, mas de uma outra forma, que eles podem ser uns malabares, mas eles também podem ser outra coisa, que é o que tu conseguiste muito bem, que eu acho perfeito, na saia, sabe? (Torres, 2014)

Jorge considera que a apropriação e experimentação dos objetos foram prejudicados pelo pouco tempo que tivemos. Com o aprofundamento da experimentação ele imaginava que seria possível acessar outras possibilidades de uso da luz, subvertendo principalmente a utilização dos malabares.

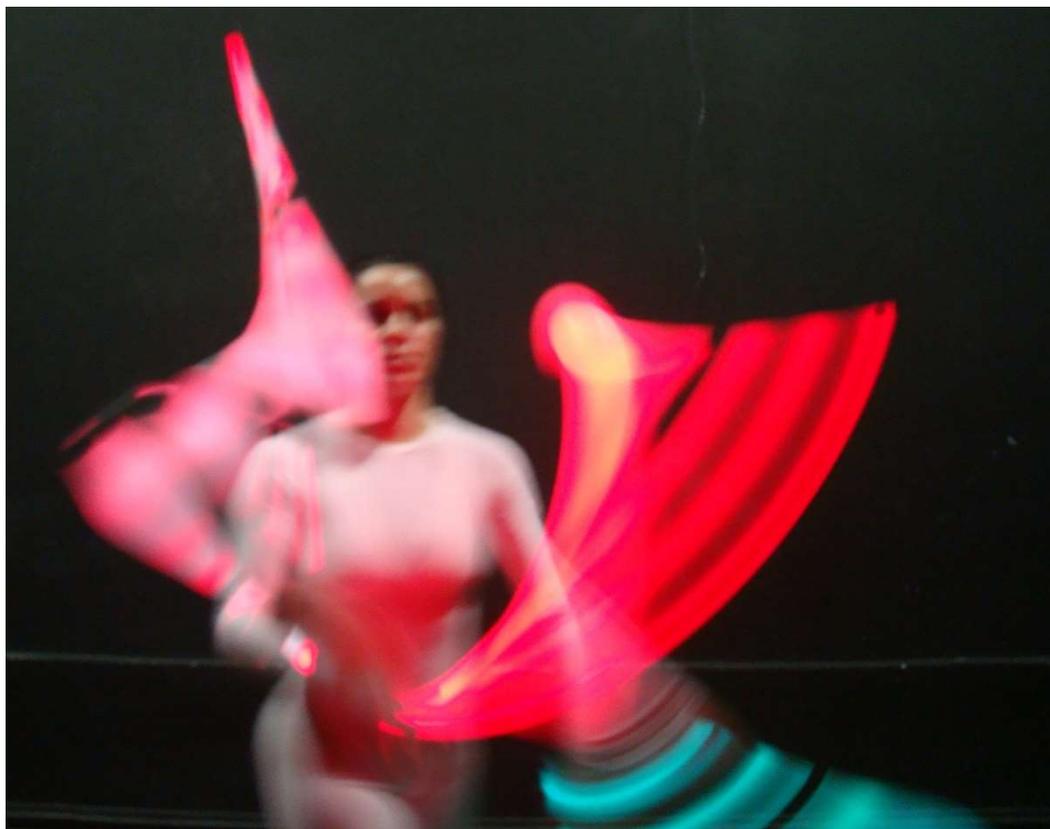


Figura 28 - Jogo de Malabares. Foto Anibal Pacha

Nem sempre a apropriação é bem-sucedida. Podemos até afirmar que ela remete a um certo grau de erro, desconforto, ou pelo menos um certo grau de adaptação, que por sua vez, remete a uma resistência provocada pela subversão. Essa resistência à apropriação tem vários graus de proximidade que se desloca do corpo para o objeto, conforme o maior ou menor grau de formatação do objeto, ou ainda, dependendo da proximidade entre a sua função e seu funcionamento dentro do espetáculo *Opus Lux*. Colocando de forma mais simples, podemos dizer que quanto mais industrializados e envoltos numa máquina técnica específica de manipulação e de produção, mais tempo é necessário para nos apropriarmos delas. Por outro lado, quanto mais precários eles são, mais é preciso inventar uma manipulação e uma produção de presença, pois a possibilidade de falha vai

aparecer mais marcadamente. Em ambos os casos ela também precisa ser apropriada.

### 3.1.4 VIRGINIA ABASTO - A CASA DO CORPO NÔMADE

Virginia se define como artista. Como alguém que trabalha, produz e sobrevive do que faz. Virginia é uma andarilha. Saiu muito cedo de casa, na Argentina, e foi correr o mundo. Na estrada foi virando artista, aprendeu a fazer bijuterias, depois *body painting* e acabou aprendendo malabares. Hoje ela se reconhece como circense.

(...) o meu coração tem uma estrela no meio, ele é picadeiro, e eu tenho time do picadeiro, eu busco o corpo do circo, um corpo mais rápido dos circos tradicionais, das lonas itinerantes. Por isso, dentro de todas essas linguagens, eu me sinto mais circense, porém nem menos bailarina, que eu já fui, e nem menos atriz, que também já fui ou ainda sou, vai lá saber (Abasto, 2014).

Para Virginia, o processo de construção do espetáculo *Opus Lux* se coloca como uma experimentação sob a forma de uma pergunta aberta. Para a atuante isso fica marcado desde o começo; na Oficina para Intérprete, o processo de experimentação era um procedimento que ia abrindo possibilidades. Essas possibilidades não estavam fechadas ou ancoradas em qualquer outro lugar que não fosse na própria luz que manipulávamos. Essa maneira de trabalhar, que vai abrindo tudo, acaba por contaminar a própria 'identidade' do espetáculo *Opus Lux* como algo que não se define e que é igualmente aberto.

Virginia empresta ao espetáculo *Opus Lux* o corpo circense e leva com ele o que chama de 'lado autoral', além de todas as técnicas que o corpo carrega. Afinal, o que podemos entender como um 'corpo circense'? Ora, nada marca mais o circo do que a intolerância e o sentido do coletivo.

Sim, empresto o meu corpo, mas como performance, com todo o circense que ele tem, com todo o lado autoral que ele tem, e com toda a dança (Abasto, 2014).

O corpo itinerante, que chamamos nômade, se deixa guiar dentro de um processo de experimentação aberto, focado nas trocas entre nós. Para isso, o próprio corpo precisa estar aberto às possibilidades, às intervenções.

Para mim, o *Opus Lux* é um processo em que eu me deixei guiar, e muito porque eu queria conhecer. Eu sempre tive muita curiosidade sobre a parte de luz, quando eu ia fazer um trabalho que fosse fora da rua, onde a luz pudesse intervir no sentido mais direto (Abasto, 2014).

É o corpo que dispara o processo de criação de Virginia, mais precisamente numa construção desse treinamento para a liberação do movimento. A prática do teatro físico lhe dá um repertório de movimentos que desmontam a formatação que a dança lhe trouxe.

Talvez isso venha muito do treinamento do teatro físico, que ele me deu uma sustentação no meu histórico de formação, uma base para a liberação dos movimentos, que eu trazia muito quadradinhos da dança, por exemplo, da dança tem os movimentos certinhos do balé, jazz, e quando eu entrei no teatro físico, eu fiz muito aqueles trabalhos com o Lume (Abasto, Entrevista Individual sobre o Espetáculo *Opus Lux*, 2014).

No *Opus Lux*, o corpo não era o principal elemento da encenação, mas sim a luz. Entretanto, podemos compreender que era com o corpo o principal diálogo que a luz precisava fazer, como nos afirma Virginia; era da destreza do corpo, da sua habilidade de manipular a luz, e de se deixar manipular por ela, que nós precisávamos.

Para cada elemento que acopla ao corpo, Virginia precisa inventar uma técnica. Na primeira cena, com o *Vestido de led*, o que dispara o seu movimento é o jogo de aproximar e afastar a luz do corpo, na tentativa de enxergar o campo de luz que o objeto irradiava:

Às vezes eu tentava me afastar para enxergar qual era o campo que irradiava aquela luz, eu imaginava como se fossem ondas, como se fossem uma nebulosa, mas, ao mesmo tempo, aquela área de áurea, da nebulosa, e isso trazia sensações ao corpo. Na verdade, é uma conversa, isso me falava e o corpo me falava, isso era uma conversa, não era apenas um e outro (Abasto, 2014).

É como se esse movimento afetasse a imaginação e povoasse o corpo de sensações que inscrevem no espaço e no tempo a dinâmica do diálogo travado entre o corpo e a luz. Para completar, e disparar definitivamente o corpo, há a respiração, acrescentada como movimento fundamental. O ritmo da respiração de

Virginia é que marca as mudanças de luz; cada mudança de plano ou de pulsação era marcada pela respiração. Isso cria, por meio de um circuito, um bloco de sensações: ao dilatar as costas para respirar, antes do ar tocar o tecido, a luz já havia mudado. A luz é operada de dentro da cena por um controle remoto, ela desloca o pé direito, respira de novo e a luz vai junto com ela.

Quando passa a falar sobre os malabares, a atuante aponta uma mudança significativa entre as primeiras e as últimas apresentações, uma evolução na forma como nos apropriamos deles. Conforme nos lembrou Jorge, eles são um hiato no espetáculo *Opus Lux*, pois ainda estão em processo de apropriação. A mudança a qual ela se refere diz respeito a um rompimento do ritmo imposto pelos aparelhos de malabares, mesmo quanto à velocidade com que eles deveriam ser girados ou atirados. O processo de apropriação, ainda em andamento, interfere no ritmo deles, pois está novamente associado a uma provocação da luz. Ao tentar operar a luz do objeto imprimimos outro ritmo.

Virginia tem um disparador para cada objeto. Na cortina de *led*, ela precisou adaptar o giro, que parte normalmente da cabeça, invertendo-o e fazendo o giro com o pé:

O meu disparador era o giro, e aí tem uma coisa com os meus pés, com relação ao chão. Quando eu giro, para eu não ficar tonta, tanto que a Ana Flavia [professora de dança], quando foi ver, ela dizia: “põe a cabeça, põe a cabeça”, e eu entendo porque as bailarinas, quando giram, usam a cabeça; só que meu referencial é pé, é chão. É contato e tirar, e aí eu vejo eles flutuarem; quando eu vou rodando, e subo e desço, aí eles flutuam e aí a gente conversa (Abasto, 2014).

O giro marcado pelo pé transfere a energia do chão que é pisado para os *leds* que estão na ponta da cortina, fazendo com que eles flutuem. Não é apenas aqui que ela descreve o giro; ele também provoca uma sonoridade quando os *leds* cortam o ar, os objetos de luz têm uma musicalidade.

Contudo, a melhor música é o zom-zom-zom dos aparelhos/gambiarras quando rodam e me deixam tonta. Eu gosto dessa sensação de girar e girar em todos os sentidos, eu giro as claves e o bastão, mais eles também me giram e me gira a roda de vagalumes e gira meu corpo espiralado (Abasto, 2014).

Na oficina, Virginia considera que houve um contato diferente com a luz. A luz foi experimentada como objeto, sobre os objetos e com os objetos. Ela entende a luz como algo que abre os espaços, desvenda sombras e define figuras (Figura 29). Ela descobre todas as formas com as quais a luz se apresenta e, principalmente, que a apropriação da luz só pode ser feita coletivamente, quando cada um se disponibiliza à experimentação, ao explorar as inquietações provocadas pela luz, mesmo sem ter ideia de como o *Opus Lux* é do ponto de vista da plateia, já que só é possível senti-lo de dentro.

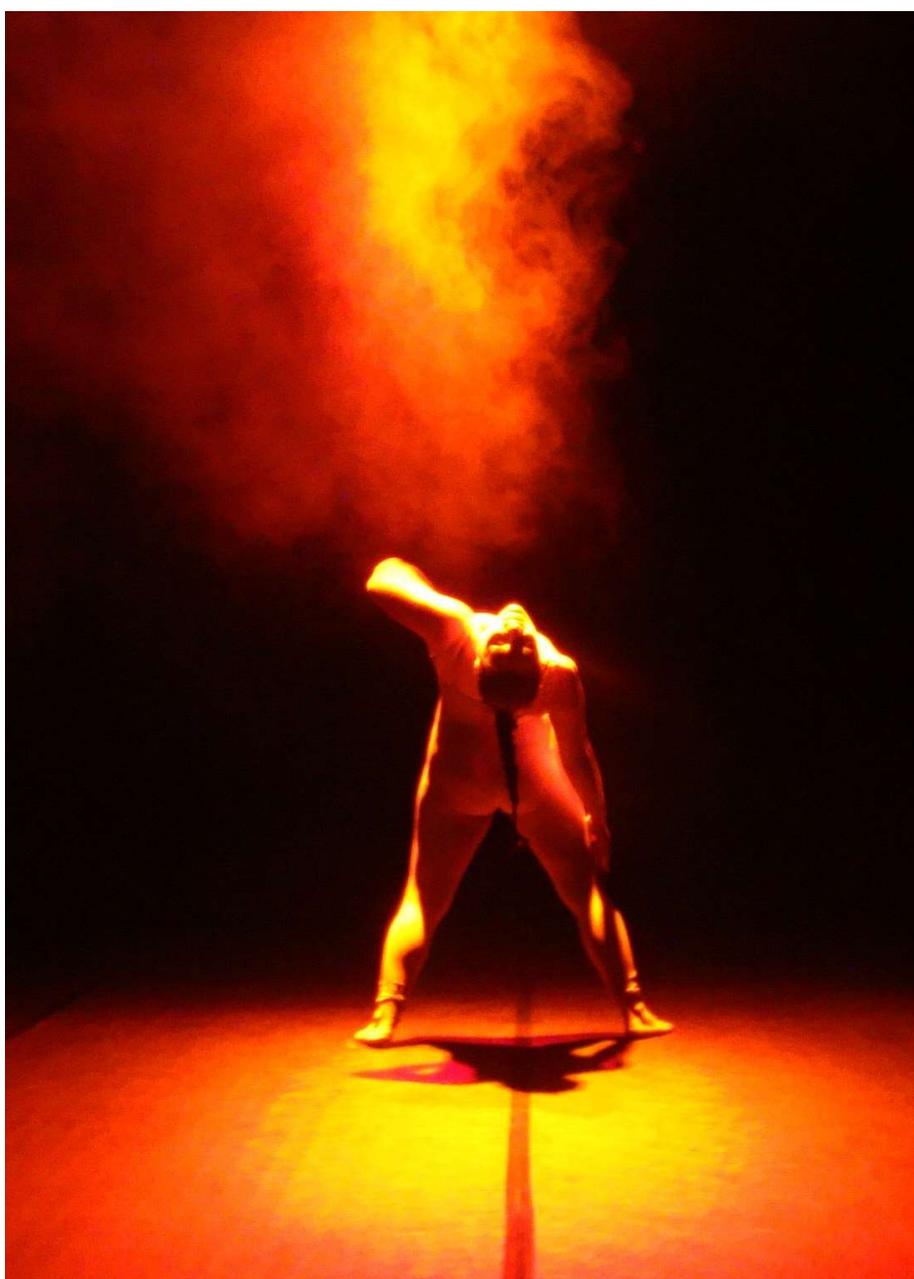


Figura 29 - Virginia Abasto em cena no *Opus Lux*. Foto: Anibal Pacha

## 3.2 DISPOSITIVO DE ASSOMBRAMENTO PARA UMA NOMADOLOGIA CÊNICA

O que chamamos de *nomadologia cênica* é a nossa proposta de leitura de uma poética por seus próprios 'fazedores', o estudo dos movimentos de captura dos blocos de sensação de uma determinada produção cênica e o posterior desenho de seu diagrama de funcionamento. A fim de ajudarmos no caminho da leitura aqui proposta, vamos rastrear o nosso percurso, e para introduzir começaremos pelo grupo focal.

A forma de abordagem escolhida para conduzir a nossa análise dos dados é definida por Bardin (2002, p. 119) como exploratória, pois não partimos de um conjunto de categorias pré-definidas dentro do nosso escopo teórico, mas fizemos frequentes idas e vindas entre o texto transcrito do grupo focal e a teoria com a qual operamos, dando prioridade aos temas que emergiram do próprio texto.

Em função da dinâmica própria do grupo focal, ou seja, do quanto os sujeitos podem movimentar os temas enquanto constroem sua reflexão, o primeiro procedimento adotado por nós na análise crítica, depois de finalizada a transcrição, foi dividir o texto em núcleos de sentidos, primeiramente obedecendo à sequência da fala. Com isso, percorremos o texto em busca de garimpar os temas no emaranhado formado, para logo em seguida reagrupá-los. Ao fazermos isso, desfizemos as sequências de fala, estabelecendo uma organização em tabelas amplas, que continham os segmentos identificados como pertencentes ao tema de cada tabela. Em seguida, fizemos uma nova rodada de análise, e neste caso reagrupamos dentro de cada tabela/tema e encontramos os subtemas. Assim, para aprofundarmos a análise de cada tema, aplicamos a teoria correspondente e construímos nossas categorias. Feito isto, reagrupamos os subtemas a fim de encontrarmos nossas categorias finais, resultantes do cruzamento das subcategorias e do campo teórico.

No *Opus Lux* há uma rede desenhada a partir de cada multiplicidade singular. Somos devires que se conectam com as perguntas propostas pela desmontagem dos temas: quais são nossas capacidades de deslocamento? Quais nossos afetos? Nossos limites de dilatação? Com quais conexões nos reinventamos? Quais as potências das linhas que se desenharam entre as coisas e os corpos? Como e por quais dimensões os temas são colocados pelos sujeitos? Uma cartografia implica encontrar boas perguntas, por isso nos abraçamos a estas e mergulhamos de volta na análise, para com elas levantarmos nossas categorias, possibilitando que os dois temas levados ao grupo focal - luz e resistência - se desdobrassem e construíssem o segundo diagrama de criação do *Opus Lux* de acordo com a conversa ocorrida no grupo focal.

Neste momento, é importante descrever em linhas gerais o material que nos propusemos a analisar, e para isso podemos começar retomando o guião com os assuntos levados aos indivíduos participantes do grupo focal. A nossa problemática foi colocada nos seguintes termos: 1) Você concorda que no *Opus Lux* existia uma “função de iluminar”? Se sim, como você a definiria em relação: ao corpo? Ao espaço? Ao artefato luminoso manipulado? 2) Esses elementos (corpo, espaço, artefato) resistem a se deixar dançar pela luz? 3) Procuramos sempre solucionar essa resistência? De que maneira? 4) Onde falhamos? Onde nos perdemos? Onde o material venceu?

Nesta análise, fabulamos uma possível rede de sentido percorrida pelos indivíduos, seguindo os temas propostos como disparadores da conversa estabelecida dentro do grupo focal.

O nosso guião teve dois grandes eixos: um diz respeito à luz e outro à resistência. Na relação entre esses termos, pretendíamos compreender e interrogar a função da iluminação cênica dentro do espetáculo e quais as suas micropolíticas de resistência, entendendo a resistência como a relação das interrupções, das subversões, dos impedimentos, das intensidades e dos afetos que criaram *Opus Lux*. Interpõem-se três grandes temas: o corpo, o espaço e o objeto, produzidos como questões transversais aos dois eixos - luz e resistência, temas fundamentais

no grupo focal, porque foram eles que agenciamos para construir nosso plano de composição artística.

Ambos os temas – função de iluminar e resistência - vêm sendo teoricamente tratados nos capítulos anteriores. Agora nos cabe costurar a fala do grupo focal com as teorias articuladas, procurando um aprofundamento teórico prático. Para os temas considerados por nós transversais – o corpo e o objeto luz, levantamos em cada tópico a teoria que vamos articular.

### 3.2.1 DA FUNÇÃO DE ILUMINAR A RESISTÊNCIA

Como já vimos, a máquina abstrata aqui agenciada coletivamente é aquela que concebe a iluminação cênica como “técnica” e define referencialmente os seus procedimentos, e por consequência, os seus “regimes de luz” ou seu “diagrama de funcionamento”. Em outras palavras, tudo o que diz “como” e “com o que” deve ser feita a iluminação cênica, quais são as suas adequações, suas regras, seus comportamentos e suas funções na relação com a cena. No *Opus Lux*, quando as outras questões (o corpo, o espaço, o objeto) atravessam a iluminação cênica, é com elas que experimentamos e agimos diretamente na desmontagem das relações formais daquilo que usualmente podemos chamar de “bom funcionamento da iluminação cênica”. Assim, a primeira coisa que colocamos em causa é a nossa própria forma de definir a iluminação cênica que, como vimos no capítulo anterior, emprestamos dos seis fundamentos de Abulafia, mais especificamente o sexto, que trata do *significado aberto*.

Tratamos então de como se processa essa relação entre o programa de construção do *Opus Lux* e o que é derivado do discurso feito pelos integrantes da equipe participante do grupo focal sobre a função de iluminar. Surgem, assim, quatro subcategorias que apresentam a função de iluminar como: tensão do movimento, revelação da forma, subversão e revelação do escuro.

Todo o processo de construção do espetáculo *Opus Lux* tem como foco a luz. Portanto, é esperado que a função de iluminar apareça no grupo focal como imanente ao jogo que foi proposto: para operar os objetos luminosos, a atuante precisa considerar o fator de iluminação de cada um dos objetos e suas operações. Assim, o ponto por onde se estabelece a conexão com o objeto é pela sua capacidade de emissão de luz. Justamente quando trabalhamos para mudar o foco de atenção do objeto para a emissão de luz é que começamos a desenhar um caminho para o movimento. A experimentação dessa eminência e a inerência da função de iluminar dentro do processo criam um ponto de suspensão e mudança de foco da ação. Em consequência disso, há uma alteração, que empresta ao movimento, um grau de tensão, tornando-o mais potente. Quando os atuantes

escolhem por onde vão se apropriar do objeto, ou seja, quando há um deslocamento do grau de importância do objeto em si, da sua forma, e o foco passa para a emissão de luz do objeto (Figura 30), o campo de afetação muda, fazendo da luz um dispositivo de ação, de impacto, que atravessa a leitura do corpo e o decompõe em múltiplas dimensões.



Figura 30 - Objetos luminosos no *Opus Lux*. Foto: Anibal Pacha.

Além da emissão de luz dos objetos, outro ponto colocado como um aspecto da função de iluminar é a capacidade da luz de ‘revelar’. A revelação, enquanto propriedade específica da luz, implica um encontro metafórico e pode ser traduzida como trazer à luz, aquilo que está recoberto pelas sombras, colocar a luz, dar à ‘verdadeira forma a possibilidade de ser apreciada’.

...porque ela tem a função de revelar, eu me sinto revelado quando liga o meu *spot* (Armando de Mendonça).

Aquilo que denominamos *dramaturgia da luz* não se instala neste lugar da “revelação da forma”, mas pelo contrário, ela é a sua desconstrução. É de se

estranhar a existência de uma movimentação da luz que revela a forma, pois somente podemos compreender esse aparecimento quando percebemos que a 'revelação' é usada para interromper um fluxo de desconstrução e abrir outro. Por várias vezes, no espetáculo, é isso que fazemos, "abrimos a luz", mas a cada volta dada, aprofundamos a desconstrução do tempo e do espaço. A 'revelação' ou o "grau de visibilidade perfeito" funciona como uma tomada de fôlego para irmos cada vez mais fundo, curvando o espaço/tempo até ao final.

Isso nos leva à terceira característica da função de iluminar apontada pelos sujeitos, a subversão - trocar as coisas de lugar, mudar os lugares de poder, refazer a rede de relações usuais dentro da cena. Estar em torno da luz significa também subverter o jogo dentro da cena, subvertendo as funções da luz. Passamos a revelar a forma no escuro, a esculpir as sombras e com as sombras. Encontramos nossa potência em cena, quando esculpimos as sombras:

Eu acredito nisso, que a luz revela e tal, mas mesmo assim, eu acho que a proposta do espetáculo é revelar o escuro, a forma no escuro (...). (Anibal Pacha).

O que significa revelar a forma no escuro? Pacha é quem levanta essa questão no grupo. Ao trabalharmos com uma luz muito tênue num espaço de negro absoluto e deslocarmos essa fonte de luz, o espaço entra em contração e expansão, o espaço todo se move como se fosse água, o limite entre a forma e não-forma se desfaz. A luz é uma prótese com o corpo, conforme o corpo se move a luz avança sobre o escuro e o escuro se dobra sobre o corpo. A luz perde o seu princípio filosófico-metafórico de revelação da forma perfeita e, revelando o escuro, faz do que o afeta a sua potência. O espaço se desfaz e arrasta e com ele o seu duplo, o tempo.

Estas quatro características da função de iluminar apontadas pelos sujeitos no grupo focal - tensão do movimento, revelação da forma, subversão e revelação do escuro - salientam o caráter das nossas experimentações com os princípios da iluminação cênica, da própria dificuldade enfrentada na sua desmontagem, da ação de nos apropriarmos e de reescrever os princípios. Ao mesmo tempo em que a revelação da forma se apresenta, ela também é subvertida.

Nesse exercício de subverter não apenas as formas, mas também outros elementos da cena, como, por exemplo, o lugar dos corpos, é possível criar um fluxo que leva de uma ação à outra; mais do que dar um sentido ao movimento, conseguimos imprimir uma intensividade. Isso significa experimentar um movimento que amplia a capacidade de sentir o mundo, ou melhor dizendo, que questiona o 'ver' e faz com que se questione a própria capacidade de perceber o mundo. Quando dilatamos e diluímos as formas dentro da cena, dando ao escuro uma capacidade plástica líquida que impregna a forma e a desfaz, o efeito não é meramente ótico. Ele também é uma intensificação da sensibilidade corpórea que força o pensamento, pois estabelece uma necessidade de tradução das sensações que atravessam o corpo e são provocadas pelas nossas imagens desconstruídas. Isso acontece tanto dentro da cena como fora dela.

O segundo tema, a resistência, se inscreve justamente sobre os diagramas de funcionamento: não apenas sobre o diagrama da iluminação, mas também sobre o diagrama que cada sujeito carrega e enfrenta quando um novo processo de criação começa. Não se trata apenas de uma resistência do material como matéria bruta (peso, balanço, maleabilidade, equilíbrio, força), ela é também uma resistência técnica e de significação. É justamente sobre essa dinâmica das resistências que construímos o nosso plano de experiência comum. Como vimos no anteriormente o plano comum pode ser tomando como um plano da e na imanência que se desenha enquanto cada um se move dentro dos seus processos de subjetivação e na relação com os outros, a partir daquilo que processa, enquanto experiência em relação a todos os elementos que compõem a cena e, fundamentalmente, de como isso se processa no corpo, pois a resistência engendrada pela experimentação desses territórios incide diretamente sobre as questões carregadas pelo corpo.

A resistência é incorporada ao processo de criação como peça fundamental do jogo, como caminho de encantamento, como materialidade do mundo e, principalmente, como um ato de inter-relação feito em ondas: o corpo que manipula dispositivos de luz, os quais manipulam sombras, que por sua vez manipulam o corpo. Um resistindo ao outro, ou sobre o outro, do atrito emerge a criação.

Nosso agenciamento coletivo procura novas saídas, como por exemplo, novas maneiras de usar os objetos de luz circenses, entendendo que esta desapropriação cria uma resistência, a qual implica uma reinvenção da forma como o corpo se relaciona com eles, buscando, com isso, desterritorializar todos os atuantes. Apresentamos aqui três categorias que dizem respeito ao tema resistência: inversão de função, desterritorialização e provocação. Descrevemos assim uma 'inversão da função': não são apenas os objetos os envolvidos neste processo de inversão, pois há em cada integrante uma resistência à sua própria função. Um atuante que resiste à dança, outro que resiste a iluminar, outro que resiste a tocar. Cada pequena partícula compõe microrresistências que desterritorializam a própria função. Os objetos foram feitos para resistir e, como tal, provocam uma reação de superação pela conexão. É somente quando estamos conectados, devidamente acoplados, que podemos agir.

### 3.2.2 O CORPO E OS OBJETOS DE LUZ

Para falarmos do corpo começaremos por recorrer à pergunta feita reiteradamente por Deleuze: O que pode o corpo? Essa questão é formulada e debatida pelo autor nos seus escritos sobre Spinoza e Nietzsche, nos quais aponta uma derivação de Nietzsche em relação a Spinoza. Então, é por Spinoza que entramos, pois o corpo é uma questão que inquieta os seus escritos: “não sabemos o que pode o corpo (...) nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo” (Spinoza apud Deleuze, 2002, pp. 23-25).

Segundo Deleuze, é possível localizar três grandes questões na obra de Spinoza que denunciam a “consciência”, os “valores” e as “paixões tristes”. Elas estão ancoradas na seguinte tese: “há uma única substância que possui uma infinidade de atributos, *Deus Sive Natura*, sendo todas as “criaturas” apenas modos desses atributos ou modificações dessa substância” (Idem, p. 23). Essa unidade infinita, que coloca tudo no mesmo plano e não separa Deus, natureza, nem substância, mas que os considera como modos de manifestação da própria unidade, também considera corpo e alma, da mesma maneira, como modos.

Dentro desta perspectiva de unidade infinita, para Spinoza, o corpo e a alma estão no mesmo plano (paralelismo), segundo Deleuze. Assim, não há superioridade de um sobre o outro, embora não se trate apenas disso, mas principalmente da tentativa de inverter um princípio da tradição moral onde uma consciência fortalecida tornava o corpo passível de controle, colocando corpo e alma em relação direta e proporcional. Esse pensamento que coloca o exterior em pé de igualdade com o interior demonstra que devemos nos mover na direção “a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência” (Idem, p. 25). E é esse grau de potência que vai definir cada singularidade. A cada grau de potência corresponderá um poder de ser afetado (Idem, p. 33).

Ao enumerar os afetos de um corpo, Deleuze e Guattari afastam as classificações que partem dos seus órgãos e funções, bem como de seus gêneros

e espécies. Para localizar um corpo é preciso saber quais as suas latitudes e longitudes de afetação:

Chama-se latitude de um corpo os afetos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação (1997, p. 36).

Para Deleuze, em Spinoza, a realidade é conceituada como um encontro de corpos e suas potências de agir ou de sofrer, ou seja, duas formas de afecções, uma passiva e a outra ativa. As afecções passivas reduzem o poder de ser afetado ao mínimo, apenas as afecções ativas podem preencher o poder de ser afetado.

A potência de agir, por si só, é idêntica ao poder de ser totalmente afetado; a potência de agir, por si só, exprime a essência, e as afecções ativas, por si só, afirmam a essência. No modo existente, a essência e a potência de agir são uma só coisa, a potência de agir e o poder de ser afetado são também uma só coisa” (Deleuze, 1968, p. 152).

Em princípio, Deleuze afirma que a vontade de potência em Nietzsche é tributária justamente das afirmações de Spinoza sobre as afecções ativas. Então, “toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político” (Deleuze, 1976, p. 28). Essa relação de forças faz do corpo uma multiplicidade que é produzida por esta mesma relação de forças. A vontade de potência se traduz como um poder de ser afetado:

Por um lado, esse poder não era uma simples possibilidade lógica, era a cada instante efetuado pelos corpos com os quais estava em relação. Por outro lado, esse poder não era uma passividade física, só eram passivas as afecções das quais o corpo considerado não era causa adequada (Deleuze, 1976, p. 42).

Em *Opus Lux* ele, o corpo atuante, é afetado pelos objetos: gambiarras, objetos técnicos, luz e sombras. Estes objetos resistem, uma resistência configurada principalmente pela possibilidade de falha, em função de uma precariedade ou de uma fragilidade, feito para não acender, feito para cair, feito para desequilibrar, feito para não definir a forma e o volume, insinuando-os e construindo novas articulações, que instauram um estado de tensão que remete ao

circo. Ao mesmo tempo são próteses que ampliam as nossas potências de ação no mundo.

A questão colocada, quando envolvemos numa discussão o corpo e os objetos, tangencia uma imbricada rede teórica que passa por todos os campos do conhecimento. Essa rede trata das relações dos corpos nas suas configurações como humano, animal e máquina. Das muitas dimensões do corpo possíveis de acessar, escolhemos três que neste momento nos parecem dar conta daquilo que pode o corpo no espetáculo *Opus Lux* (Figura 31): um corpo pode fugir, não ser capturado e por isso se ‘desfazer’ como nômade; um corpo pode ser sem organização e por isso se cria sem-órgãos, e finalmente, um corpo são infinitas possibilidades de conexões engendradas pelos usos das coisas, na experimentação das próteses, enquanto dispositivo político que entende o corpo como uma fronteira movente, um devir, uma multiplicidade onde se encontram o humano, o animal e a máquina: “desligar as próteses redutoras e ampliar as conexões com as próteses que penetram, misturam e transmitem afetos alegres, e assim inventar novos gestos, novas formas de estar no mundo” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 84).

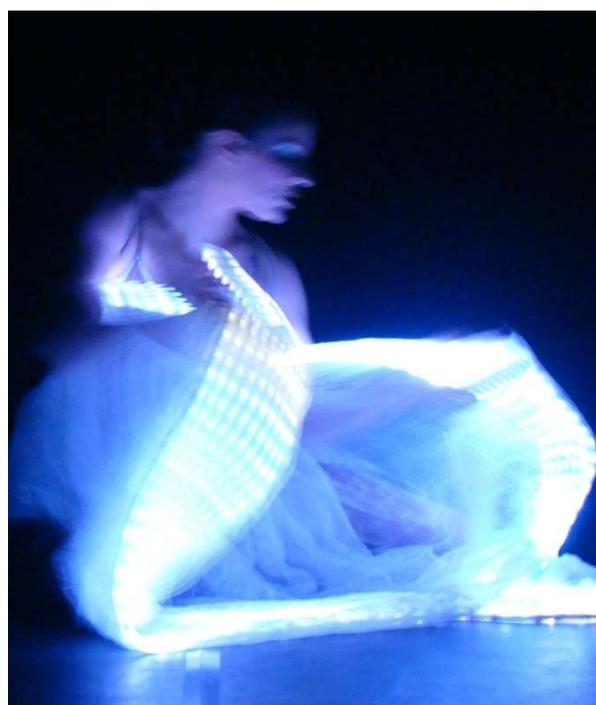
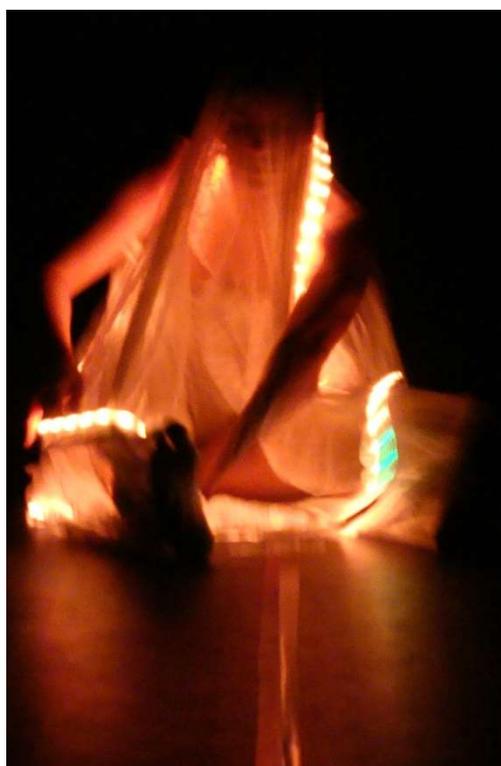


Figura 31 - Virginia Abasto em cena. Foto: Anibal Pacha.

Como já vimos em Deleuze e Guattari (1997a), o corpo nômade é aquele que, mesmo tendo um território, se põe em movimento e com isso muda o próprio território. Para um corpo nômade é preciso um 'território liso', onde se pode deslizar sem interrupções, a não ser aquelas que são uma pura vontade de potência, um desejo de potência. Assim, potencializador e gerador do próprio território do qual se desterritorializa, um corpo nômade não pode ser capturado; ele se mantém em devir, incorporando tudo que o afeta e o atravessa. Para este corpo não há organização possível, não há forma, não há órgãos, no sentido de que não é um corpo organizado.

A segunda potência experimentada por nós no *Opus Lux* é justamente essa noção de corpo-sem-órgãos em Deleuze e Guattari (emprestada de Artaud), que fortalece e se conecta ao corpo nômade. O corpo-sem-órgãos está para além de um corpo vivido. O corpo nunca é um organismo, é sim intensivo, marcado pelos limites ou níveis de sua própria amplitude (Deleuze, 2007, pp. 51-52). Assim, o corpo é pensado a partir de suas conexões. Quando o corpo e a luz se acoplam deixamos de falar de unidades distintas e passamos a falar da complexidade de ações envolvidas neste encontro. A complexidade das ações é plena e reverberada pelas ligações carregadas pelos objetos para dentro da cena.

Para tratarmos dessa complexidade da conexão entre a luz e o corpo vamos fazer um diálogo com alguns pensadores da cena que, cada um a sua maneira, tem no objeto uma potência poética.

Para começarmos podemos dizer que há pelo menos duas maneiras de incorporação dos objetos à cena. São dois exemplos de extremidade. Na verdade, são dois princípios estéticos e poéticos que norteiam a forma como os objetos são pensados no processo de criação. No primeiro, o objeto é 'apenas' a paisagem, figura como preenchimento do espaço e como 'adereço', mero adorno, na maioria das vezes colocado em cena apenas para cumprir alguma função (por exemplo, o punhal na mão do assassino ou uma jarra com características específicas de uma época).

Sob um segundo ponto de vista, ele é o centro do processo criativo; neste caso se enquadram os espetáculos contemporâneos de construção de dramaturgias do objeto. É este segundo que nos interessa.

Jean-Luc Mattéoli (Apud Ebel 2012, p. 2) situa essa nova aproximação do objeto, notadamente o objeto 'pobre', na década de 70. Essa nova postura em relação ao objeto é evidente no trabalho de encenadores como Meyerhold (Figura 33), Brecht (Figura 32) e consagrado no trabalho de Kantor (Figuras 34,35 e 36), que o coloca no centro da representação, elevando-o ao mesmo status do ator, inscrito dentro de um quadro de memória que vem contaminar a representação. Para Kantor, o objeto carrega uma ambiguidade, pois ele é titular de uma memória e de um tempo cotidianos (Ebel, 2012, pp. 1-17). Qualquer que seja o princípio de criação ou apropriação dos objetos, há uma dimensão do objeto como mediador entre a cena e o espectador que age diretamente sobre a percepção do espaço e tempo.



Figura 32 - Helene Weigel as Mother Courage, Pulling the Wagon by Herself In Iconic, 1949, Berliner Ensemble Production of Brecht's Play.

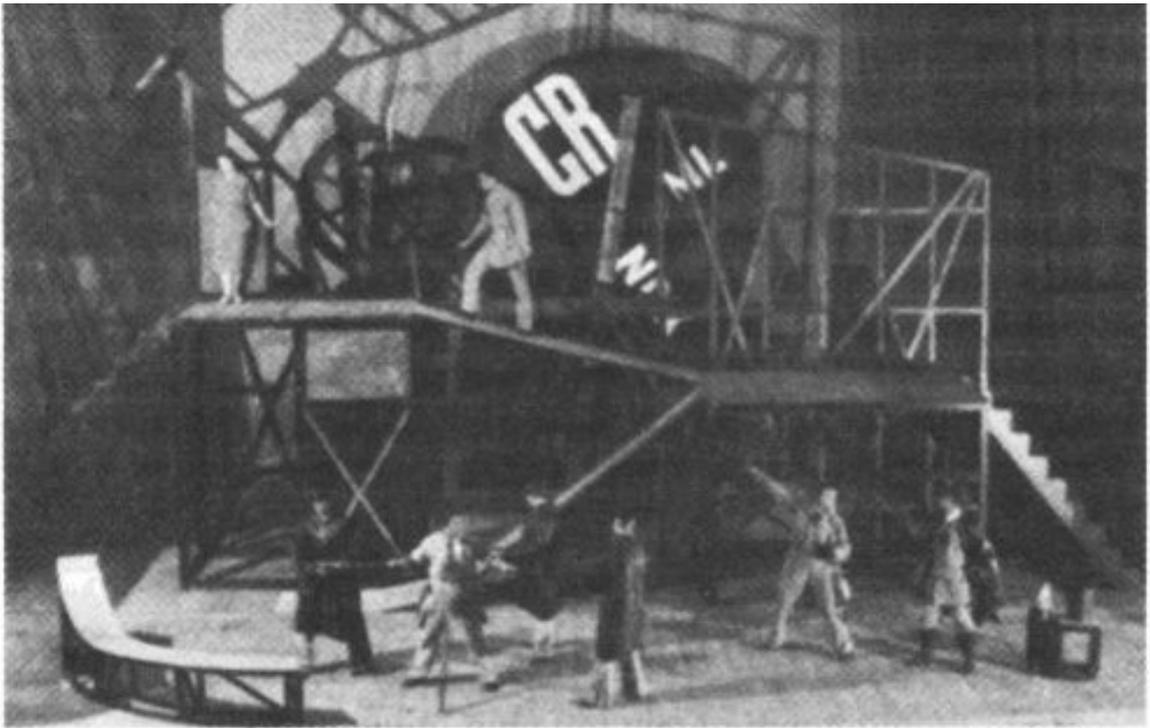


Figura 33 -Vsevolod Meyerhold - The Magnanimous Cuckold.



Figura 34 - Tadeusz Kantor - The Rubbish Cart (from the play "In a Little Manor House" by S.I. Witkiewicz) (1961).



Figura 35 - Tadeusz Kantor - The Sink (from the play "Let the Artists Die") (1985).



Figura 36 - Tadeusz Kantor- *Where Are the Snows of Yesteryear*, the student club Stodoła, Warsaw, 2-4 May 1984. Sequence 9. *The Trumpet of the Last Judgement*. Foto: Jerzy Borowski (1984).

Ao nos apropriarmos de um objeto para 'produzi-lo' em cena, nos apropriamos também do seu contexto. Salientamos que este contexto não é apenas espaço/temporal, histórico. Essa ação implica também a apropriação, mais precisamente de seus regimes de visibilidade e de enunciação, ou seja, dos seus agenciamentos e diagramas de funcionamento. Executando certas operações, nós podemos transpô-lo para a cena tal e qual ele se encontra na 'vida real', podemos também nos apropriar apenas das suas redes de sentidos e aplicá-los a outros corpos, podemos ainda usá-lo para provocar alterações no corpo, e finalmente, podemos apreender suas redes de produção, as maneiras como são produzidos.

Este último caso acima, é o que se aplica à construção dos objetos no espetáculo *Opus Lux*: as gambiarras construídas especificamente para o espetáculo não existem fora dele. Nos apropriamos do procedimento de construção da gambiarra, porque é isso que a gambiarra é, mais do que uma coisa ou uma materialidade específica, ela é um procedimento, uma forma de produzir, uma forma criativa de estabelecer relações entre os corpos. Mesmo que de forma intuitiva,

manipulamos as afecções sofridas e agidas, selecionando afetos alegres, que potencializam todas as ações. No caso sobre o qual estamos tratando nesta tese, a relação de mediação é fortemente marcada pela conexão. A luz é esse elemento, esse objeto de conexão, uma prótese. E é nesse sentido de prótese, de acoplamento, que o corpo se compõe no *Opus Lux*.

A atuante Virginia Abasto considera o corpo como um bloco de sombras cujas formas são reveladas pela luz, pois é na experimentação da luz que o movimento e a construção corporal acontecem. Esse processo de experimentação é descrito pela atuante como sendo de contágio mútuo, indo do objeto para o corpo e do corpo de volta para o objeto. Quanto mais experiência na manipulação do objeto, maior é o fluxo entre os dois. Segundo esse ponto de vista, os objetos atravessam o corpo. O corpo precisa se dispor a deixar os objetos entrarem. O mesmo acontece com os sons; cada refletor é uma escala musical; cada vez que ele muda, muda a escala e muda o universo, o tempo e a sensação, como nos descreve Armando. Os objetos luminosos exigem um estado de fluxo, de jogo e de conexão para que a música aconteça.

Segundo Anibal Pacha, há uma espécie de acordo, um trato feito sobre aquilo que ele chama de 'vida própria da coisa'. As coisas estão impregnadas pelas experiências e experimentações feitas com elas, mas não podemos esquecer que cada uma tem os seus regimes de visibilidade e enunciação, seus diagramas de funcionamento que os colocam em relação com o regime de luz que fazem delas existências. É isso que Pacha chama de "vida própria da coisa"; para cada diagrama, há um "tempo próprio" da coisa, que podemos compreender como o tempo que os corpos levam para se penetrarem, o tempo de apropriação, contágio e conexão.

Quando os objetos são o centro da encenação, eles alteram a noção de tempo e espaço, num tempo das coisas que muda a percepção do espaço, que ganha no *Opus Lux* características oníricas, determinadas pelo campo de luz de cada objeto.

Para construirmos o campo de experiência comum onde o corpo é um bloco de sombras as quais tornam-se fluxo de imagens e sensações, onde a dimensão

do aberto provoca uma constante necessidade de improvisação, é preciso abrir os corpos, estriá-los, sensibilizá-los uns aos outros. O corpo do atuante se abre para a entrada dos objetos luminosos. A fim de iniciar o processo de acoplamento é necessário colocar-se em fluxo. Todo esse jogo de contágios mútuos permite a entrada do imprevisto; ele só funciona porque operamos dentro do campo de experiência comum que vamos inventando. É preciso lembrar que construímos um programa insurreição e procedimentos de fuga – tratados no capítulo II - responsáveis pela criação do campo de experiência que possibilita a improvisação. Improvisar, então, é disponibilizar uma coleção de operações agenciadas coletivamente. A operação de imprevisto não é uma inspiração furtiva.

### 3.2.3 DISPOSITIVOS DE ASSOMBRAMENTO E DIMENSÕES DE RESISTÊNCIA

Neste tópico vamos nos debruçar sobre a questão que nos moveu até aqui: a construção de uma cartografia, de um rizoma, que nos empenhamos em traçar. A ação de tatear a própria poética, ouvindo atentamente aqueles que nos ajudaram a construí-la, possibilitou-nos a produção de um mapa que tenta dar conta do movimento disparado por uma produção teatral experimental que coloca a luz e a sombra como elementos fabuladores que se deslocam de suas funções, determinadas pelas convenções de teatro, para habitarem, sempre de passagem, outros territórios.

Pretendíamos apenas experimentar a luz e a sombra como indutores centrais, mas dentro dessa proposta de deslocar funções, sentidos, elementos e corpos, o que construímos foi um lugar para um encontro “fabulante”, onde o principal motor era uma experimentação da visibilidade, dando a ela uma abertura para um “trânsito de narrativas”, como a característica fundamental do conceito de lugar defendido por De Certeau (2001) e um “espaço tátil”, proposto por Deleuze como um espaço que “escapou de suas próprias coordenadas assim como de suas relações métricas” (Deleuze, 1985, p. 140). Um convite para nos envolvermos num jogo de luz e sombras que, ao invés de produzir uma visualidade que buscasse incessantemente a representação de um único e inegável sentido, experimentou a produção de um lugar visualmente tátil.

A partir de agora, pretendemos fazer uma leitura desse mapa que escavamos, lembrando que enquanto uma leitura ele é apenas um ponto de vista, um olhar ‘sobre’, um sobrevoo. Nosso maior desejo é introduzir à sua dinâmica e com isso deixar que outros olhares façam o seu percurso sobre este mesmo mapa ou que este sirva de disparador para aqueles que querem construir seu próprio rizoma.

Como uma cartografia passa necessariamente pelos processos de subjetivação, e neste caso não é outro, mas o nosso próprio que está no jogo, nada

mais fundamental do que dar aos nossos achados os nomes que são caros ao nosso plano de composição. Lembramos sempre que é de dentro do nosso plano de composição que propomos esta leitura. Assim, construímos nossos conceitos, nossos dispositivos de ver e de falar, nossa poética com termos retirados da nossa prática. Chamaremos nosso diagrama de *dispositivo de assombramento*.

Ao escolhermos a sombra como metáfora, a assumimos como a grande fabuladora, que rasgada pela luz torna-se a própria abertura. A sombra no *Opus Lux* não faz apenas um duo com a luz, ela é o espaço aberto, ou espaço tátil, onde a visão não se intromete, não avança; ao olho só resta tatear e se deixar levar pela corrente que o desbarranca.

Foi no aprofundar do exercício de tateio que fizemos emergir o desenho de nosso plano de composição, onde se conectam e proliferam *blocos e linhas de intensidades*. Os blocos de intensidades são justamente atos de forçar a abertura. São, assim, nossos procedimentos de fuga: *desmontagem, conexão, experimentação e apropriação*. Porém, a simples descrição do procedimento de fuga não era suficiente para ler a complexa rede de produção do *Opus Lux*. Então, recorreremos novamente aos discursos dos sujeitos destacando a seguinte pergunta: como agem os procedimentos de fuga e com que se conectam? Procuramos para cada um destes procedimentos um termo tomado da filosofia da diferença que, ao ser adicionado, consegue apontar aquilo que é disparado. Assim fomos construindo as ligações, somando-as, chegamos aos seguintes blocos de intensidades: *desmontagem e potência; experimentação e afetação; conexão e proliferação; apropriação e subversão*.

A escolha dos termos emprestados da teoria da diferença não se deu de forma aleatória, ela está diretamente ligada às dimensões de resistência, ou seja, daquilo que emerge quando eu instaurou um procedimento de fuga e que podemos reconhecer pelo grau de resistência que se instala junto.

### 3.2.3.1 BLOCOS E LINHAS DE INTENSIDADE

Para que fique mais claro, tomaremos primeiramente um dos blocos e sua rede de linhas de intensidades: *desmontagem* e *potência* (diagrama 1). Através dele podemos dar algumas pistas para uma possível leitura do mapa construído; lembramos sempre que esta é apenas uma das muitas leituras que podem ser empreendidas sobre o plano de composição do espetáculo *Opus Lux*.

A primeira rodada de análise consistiu em rastrear os textos e extrair deles excertos que nos ajudassem a ler o que cada ação, cada procedimento de fuga, estava colocando em movimento na construção do espetáculo. O que acabamos por descobrir foi uma rede de resistências que transformava cada deslocamento numa ação de intensidade. Atos que provocaram resistências e dispararam linhas de intensidades.

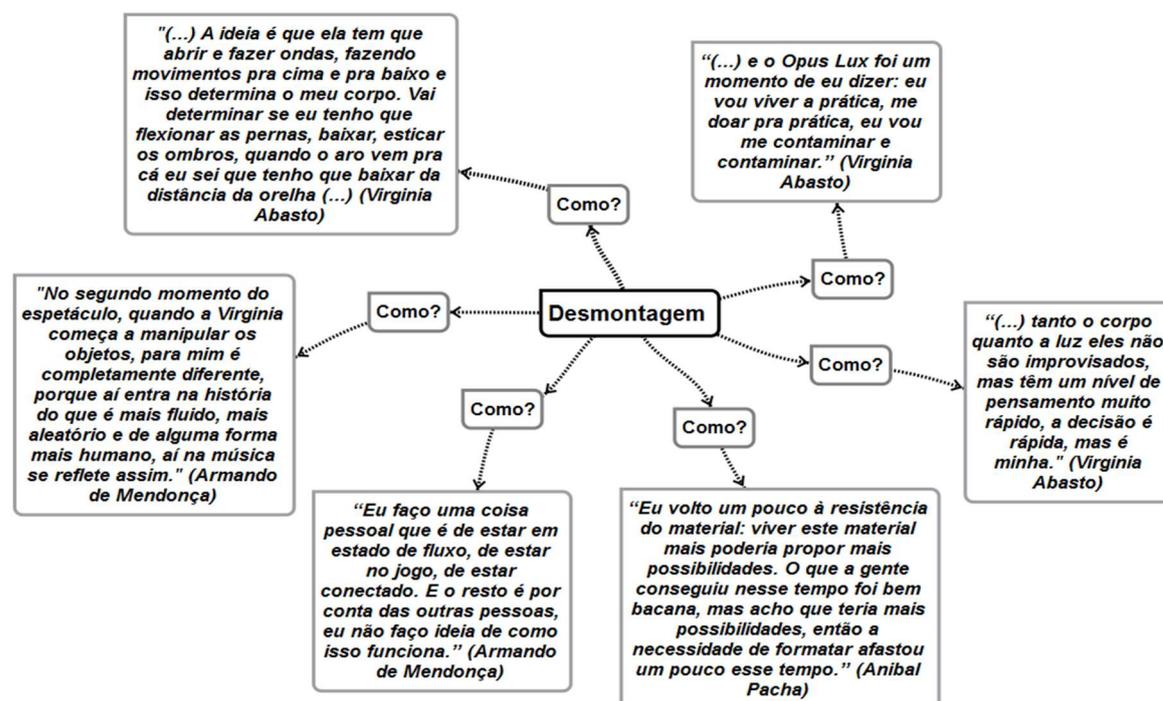


Diagrama 1 - Desmontagem e excertos extraídos do grupo focal

No diagrama 1 é possível ver o procedimento de fuga *desmontagem* e os excertos associados a ele ao colocarmos nossa pergunta, a qual refinamos e

chegamos à seguinte questão: como e com o que poderíamos ligar os procedimentos de fuga? Como o procedimento de fuga se conecta para produzir blocos e linhas de intensidades?

Ao fazermos o exercício de abstração temos como objetivo inventar nossa máquina abstrata *Opus Lux*. Sempre numa perspectiva Deleuze-Guattariana, fizemos a abstração de forma a encontrar os elementos de conexão e os elementos de passagem que colocam em movimento toda a rede.

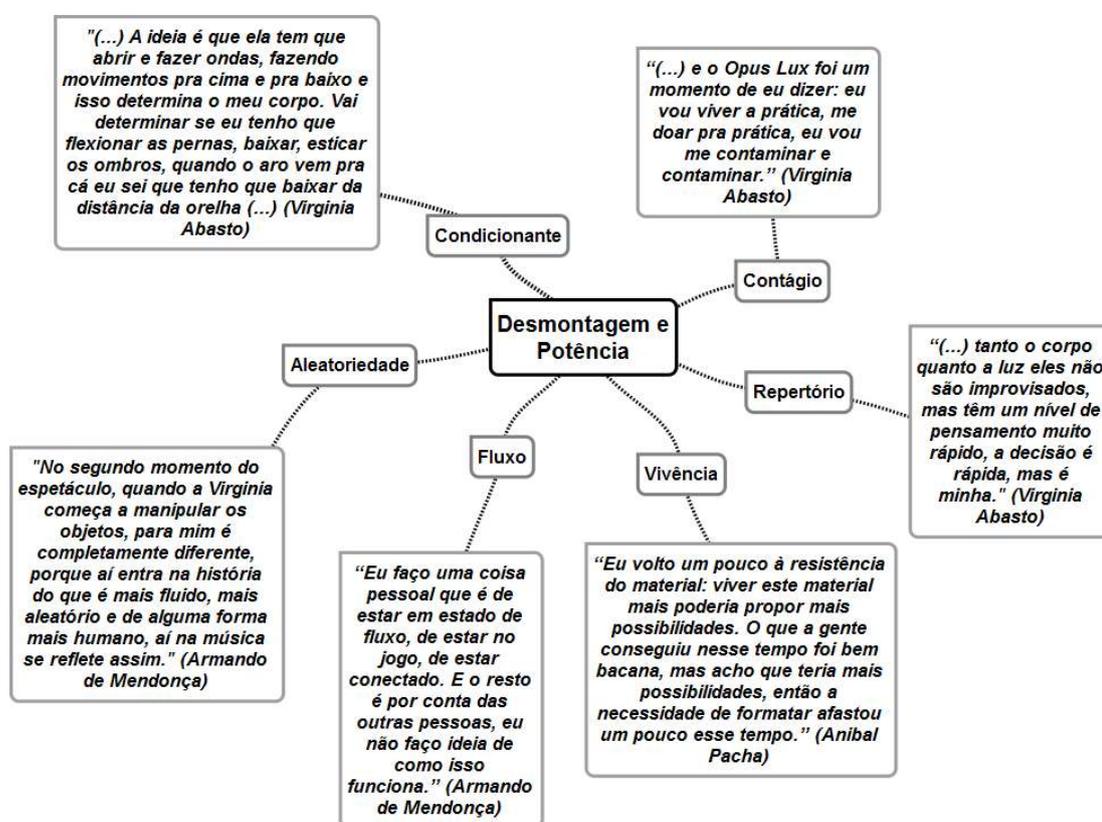


Diagrama 2 - Bloco e linhas de intensidades.

Como podemos ver no diagrama 2, não são termos essenciais isolados, mas os elementos de desterritorialização, as resistências que deixam emergir as intensidades pontuais desta leitura as quais chamamos de linhas de intensidade, e que no caso do bloco desmontagem e potência aparecem como: *condicionante*,

*contágio, aleatoriedade, fluxo, vivência e improvisação.* Explicada a forma como procedemos a construção dos nossos blocos e linhas de intensidades passaremos a leitura dos mesmos.

#### Bloco 1: Desmontagem e Potência

Deste modo, elencamos seis linhas de intensidade referentes ao bloco de intensidade desmontagem e potência (diagrama 3).

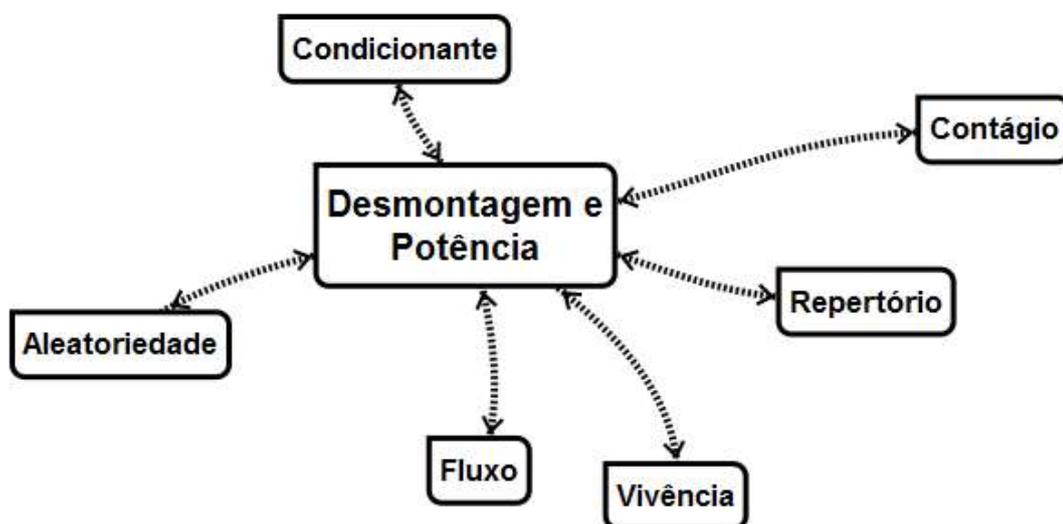


Diagrama 3 - Desmontagem e Potência: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

O objeto luminoso obriga a uma invenção de uma técnica de manipulação específica cujos limites são a própria forma e estrutura dos objetos, e principalmente sua precariedade. No momento da desmontagem, as novas potências tornam todos os objetos experimentados precários, pois eles vão ser desterritorializados de sua forma e função, deixando de existir e passando a pulsar como possibilidade. Isso vai *condicionar*, no sentido de influenciar, a forma como nos apropriamos dele quando buscamos colocar a luz em primeiro plano.

Para desmontar, há uma parte do trabalho que consiste em abrir rodadas de experimentações *aleatórias* até encontrar uma 'intimidade' com a luz, estar

conectado, vestido e armado. Quanto maior a *vivência* com os objetos, com a luz, mais possibilidades de uso se abrem, impedindo que formas e funções obstruam o estado de jogo de apropriação da luz, mantendo em *fluxo* a desterritorialização. Dentro deste movimento, um *repertório* técnico novo e exclusivo vai se construindo, e é esse repertório que vai ser a potência da improvisação.

Essa é uma operação de minorar, que implica em desmontar princípios estruturantes da iluminação cênica e assim devir menor. Lançar mão daquilo que nos minora e encontrar espaços para nossa biopotência. Desmontar é uma ação de deslocar, desmembrar, interromper, subtrair avançando sobre a convenção, sobre os acordos da cena. Ao desmontarmos, fendemos as partes, criamos estrias, reentrâncias e também fendemos, estriamos e reentramos no nosso próprio corpo. Ao partirmos, ao quebrarmos, transformamos a coisa numa impossibilidade, obstruímos a sua função, seu fluxo natural, e assim podemos colecionar materiais, sensações, sentidos, e reinventá-los, extraindo novas potências. Desmontamos para provocar novas potências.

## Bloco 2 – *Apropriação e Subversão*

Nosso segundo bloco de intensidade é *apropriação e subversão* (diagrama 4). Apropriar e subverter nos permitem tomar posse e habitar, de forma nômade, os espaços de uma rede de linhas sedimentares convencionadas no teatro e que desenham as várias técnicas por nós operadas. Ao fazermos isso, ao subvertê-la, colocamos em movimento um processo de apropriação e reapropriação. Em cada rodada, uma multiplicidade de possibilidades se abre.

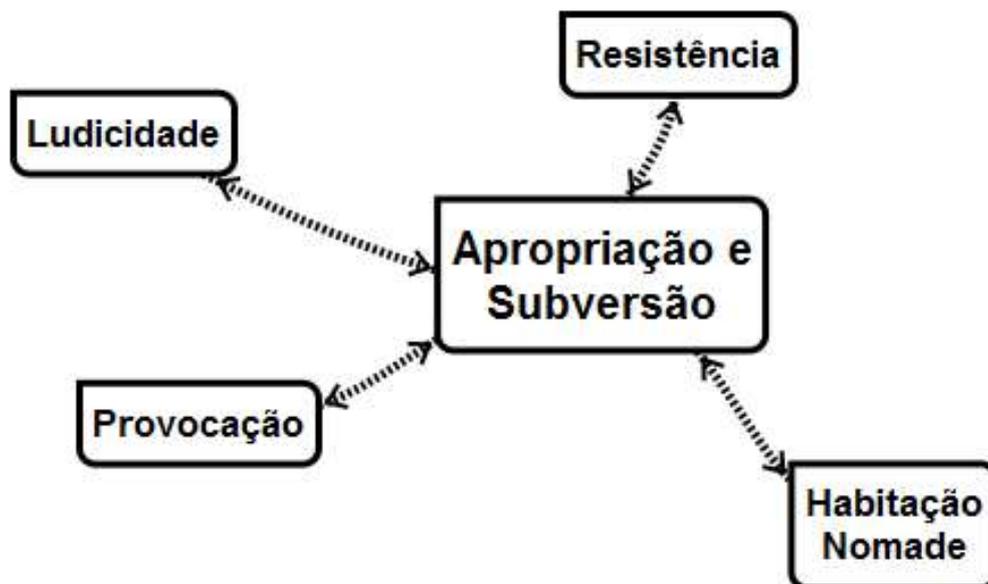


Diagrama 4 - Apropriação e Subversão: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

Neste procedimento de subverter todos os elementos da cena e os ‘regimes da luz’, o movimento torna-se intensivo, pois é tributário dessas subversões que submetem ao subtrair ou deslocar as forças e abrem o sentido do espectador.

Aqui encontramos quatro linhas de intensidade: *ludicidade*, *habitar nômade*, *resistência* e *provocação*. Uma das formas de subversão que aparece é a *ludicidade*; ao colocar o objeto sob uma perspectiva do brincar, o objeto como brinquedo, que experimentamos até subverter, conseguimos nos apropriar dele. Neste jogo lúdico de subversão – principalmente no que diz respeito às trocas de lugares de poder e de alteração dos usos dos objetos fora e dentro da cena, conseguimos deslocar a questão da luz para o lugar de destaque como disparador de novas potências e novas afetações. Ela pode ser lida como a subversão de algumas convenções mantidas até mesmo no teatro experimental e coletivo. As subversões das funções e do sentido dos objetos são feitas em favor das redes de relações criadas pelas novas formas de dizer e ver a luz, dentro do plano de experiência comum que partilhamos com o espectador e que está fora daquelas programadas, que as tornam possíveis de serem desejadas no teatro.

Ao nos apropriarmos do objeto dizemos que fazemos nele um habitar nômade, como aquele que usamos para percorrer o espaço tátil que abrimos, lido como um encontro e passagem de fluxos técnicos, semióticos, físicos, estéticos. Um território percorrido ininterruptamente, provocando a emergência de tensões e resistências. Estes dispositivos disparadores atravessam esses fluxos e ao atravessarem, deixam o seu rastro, marcando a maneira como operamos e dispusemos de tudo que encontramos, fazendo desses encontros acontecimentos. A subversão, na sua forma de corte e subtração, é que faz com que cada diferença seja estranhada, reconhecida e apropriada dentro do processo de construção da dramaturgia da luz desenvolvida por nós.

Quando a subversão abre caminho para a apropriação e a ela se conecta, nós começamos um processo de colecionar essas apropriações, desde aquela que é feita sobre a manipulação de um objeto até a que se relaciona com a técnica de um outro elemento da equipe. Nos apropriamos da experiência de cada um, o que vai criando vários tipos de repertórios, várias coleções de imagens, gestos, sensações e técnicas disponibilizadas.

### Bloco 3 – Conexão e Proliferação

O terceiro bloco de intensidade é aquele que une: **Conexão e proliferação** (diagrama 5). Nele a luz é o elemento de conexão. A condição de luminosidade dos objetos e da própria luz vai estabelecer a conexão com o corpo, na troca, no fluxo de uma nova atenção sobre a luz que é emitida por qualquer um dos objetos em cena, desde as gambiarras aos refletores profissionais. A técnica empregada não é de segmentação, mas de conexão. Interrompemos, subtraímos apenas para experimentar novas conexões. Ao fazermos proliferar novas conexões, deixamos passar outras intensidades. Para isso, é preciso fazer com que as estruturas mais formais percam a sua rigidez (Deleuze & Guattari, 2003, p. 24).

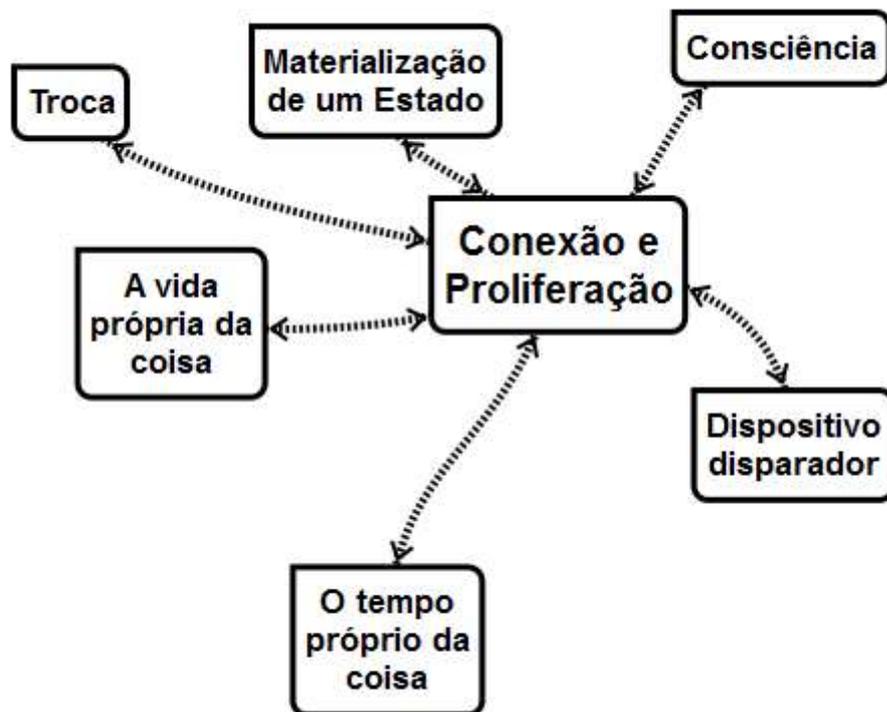


Diagrama 5 - Conexão e Proliferação: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

Neste bloco encontramos seis linhas de intensidades, são elas: *consciência*, *troca*, *materialização de um estado*, *dispositivo disparador*, *o tempo próprio da coisa* e *a vida própria da coisa*.

A conexão de materiais de naturezas diferentes só é possível nos movimentos de abertura que provocam encontros dos fluxos, como por exemplo, quando a atuante manipula conscientemente os objetos, determinando como vai pegar para que aconteça um melhor aproveitamento do pacote de luz que ele possui, isso implica que tudo, todos os exercícios feitos de desmontagem, de apropriação, de experimentação estão sendo acionados, em todos os gestos. É neste momento que a rede de afetação mapeada na experimentação é manipulada. Nessa rede estão envolvidas e absorvidas as afetações do atuante e a do dispositivo disparador. Este objeto disparado vem carregado dos seus próprios fluxos sedimentares, suas funções e formas, que chamamos de vida própria da coisa, e que vai implicar numa outra linha de intensidade - o tempo da coisa, onde

cada troca entre os elementos heterogêneos implica várias camadas de conexão. Isso consegue materializar um estado de atenção e tensão que transborda para o espectador.

É preciso apenas um único ponto de conexão para fazer proliferar as forças de domínios inesperados dentro do campo de experiência comum que partilhamos e construímos. Deleuze e Guattari chamam de conectores aos termos que vão ligar uma série extraordinária, que vai proliferar por conta própria e que atravessa e colide com outros segmentos e que age independente deles (Idem, p. 110).

No nosso caso, podemos dizer que esses conectores se apresentam sob várias formas, mas sempre ligados aos elementos que nos forçamos a proliferar. Ou seja, todos os elementos formais que desmontamos e dos quais nos apropriamos, desde os mais subjetivos, como 'a vida da coisa', até o mais concreto, como a técnica de manipulação dos malabares. O conector, neste caso, não é exatamente o termo em si, mas a forma como, partindo da experimentação, os desmontamos e desapropriamos. Nós podemos também apontar a luz como um 'conector geral', porque ela é o fio de condução aligar todo o nosso trabalho. Cada conexão feita compõe-se das microrresistências que desterritorializam a própria função. Nosso trabalho se transforma num conjunto de microrresistências que proliferam e se conectam, de forma a superar a função pela conexão. É por isso que consideramos todo agenciamento feito aqui um agenciamento coletivo, que agencia exatamente esses conectores. E por meio dessa atitude, desterritorializamos a iluminação cênica, operamos diretamente sobre a produção da máquina abstrata, fazendo proliferar as conexões.

É essa proliferação de conexões que vai nos dar espaço para colocar em funcionamento a improvisação, enquanto um procedimento que lida com o caos. É um acúmulo de forças; no nosso caso um acúmulo de experiências produzidas coletivamente, e pactuado na experimentação. Um jogo de contágio do qual participam agentes heterogêneos, que se adicionam pelas suas diferenças, só se atualizam por contágio. Contágio mútuo a possibilitar a improvisação. Uma ação que contagia a outra e a faz proliferar. Os regimes de verdade, os treinamentos, as técnicas, as relações singulares estabelecidas por cada um com cada coisa com a

qual se encontra no plano de composição. Cada um com o seu próprio tempo de apropriação, contágio e conexão.

#### Bloco 4 – Experimentação e Afetação

No quarto bloco de intensidade encontramos: *experimentação e afetação* (diagrama 6). A experimentação é um dos pontos pelos quais fugimos do diagrama do teatro contra o qual nos insurgimos. O teatro que vivenciamos tem como forte princípio a experimentação dos elementos da cena, por isso é possível considerar que foi justamente o exercício de experimentar que nos trouxe até aqui. Aprender a lidar com uma linguagem poética e estética por meio da experimentação muda a forma como nos relacionamos com as coisas do mundo. De “e se” em “e se” avançamos sobre as coisas do mundo, tornando a experimentação um procedimento de fuga que no processo de construção do *Opus Lux* pretende criar uma rede de singularidades. Esta rede de singularidades é mistura de afetos ativos e reativos (Deleuze & Guattari, 1997) que vão compor o campo de sensações que operamos. Então, ligamos a experimentação à afetação neste bloco de intensidade.

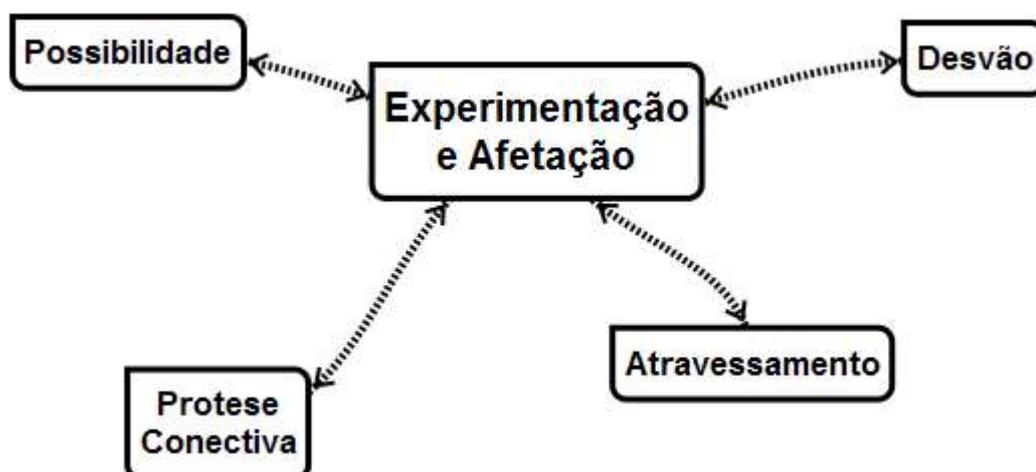


Diagrama 6 - Experimentação e Afetação: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

Conforme já reiteramos repetidas vezes nesta tese, esses afetos ativos e reativos ajudam a desenhar nosso diagrama a partir de um maior ou menor grau de 'entre' da luz e do corpo à cena, a experimentação como essa periferia que joga a presença de encontro à representação. Pensando sempre na dimensão de ruptura, de resistência e de experimentação que busca se atracar na diferença e com ela devir luz, sombra, luz-corpo-sombra. Nossas linhas de intensidade nesse bloco são: *possibilidade, prótese conectiva, atravessamento e desvão*.

A experimentação cria um desvão de linhas sedimentadas que só se refaz por novas conexões de afetos, como um devir escuridão, por exemplo, que expõe o corpo às potências da luz e da sombra. Os corpos em cena, e juntamente seus regimes de visibilidade e dizibilidade, sofrem uma multiplicidade de atravessamentos. A experimentação leva a um atravessamento dos corpos, a um novo afeto. Os corpos se relacionam como próteses dentro do fluxo de experimentação. Uma abertura para múltiplas possibilidades, para uma potência nômade.

Após fazermos a leitura dos blocos e linhas de intensidades, chegamos finalmente ao mapa desenhado nesta tese (diagrama 7), um mapa de blocos e linhas de intensidade.

### 3.2.3.2 DISPOSITIVO DE ASSOMBRAMENTO: LEITURAS E 'ATRAVESSARES'

Ao conectarmos todos os blocos e linhas num mesmo espaço produzimos novas leituras, desta vez fazendo uma travessia extrínseca aos blocos, fazendo proliferar outros caminhos que ajudam a ler algumas questões que permearam todo o trabalho desta tese.

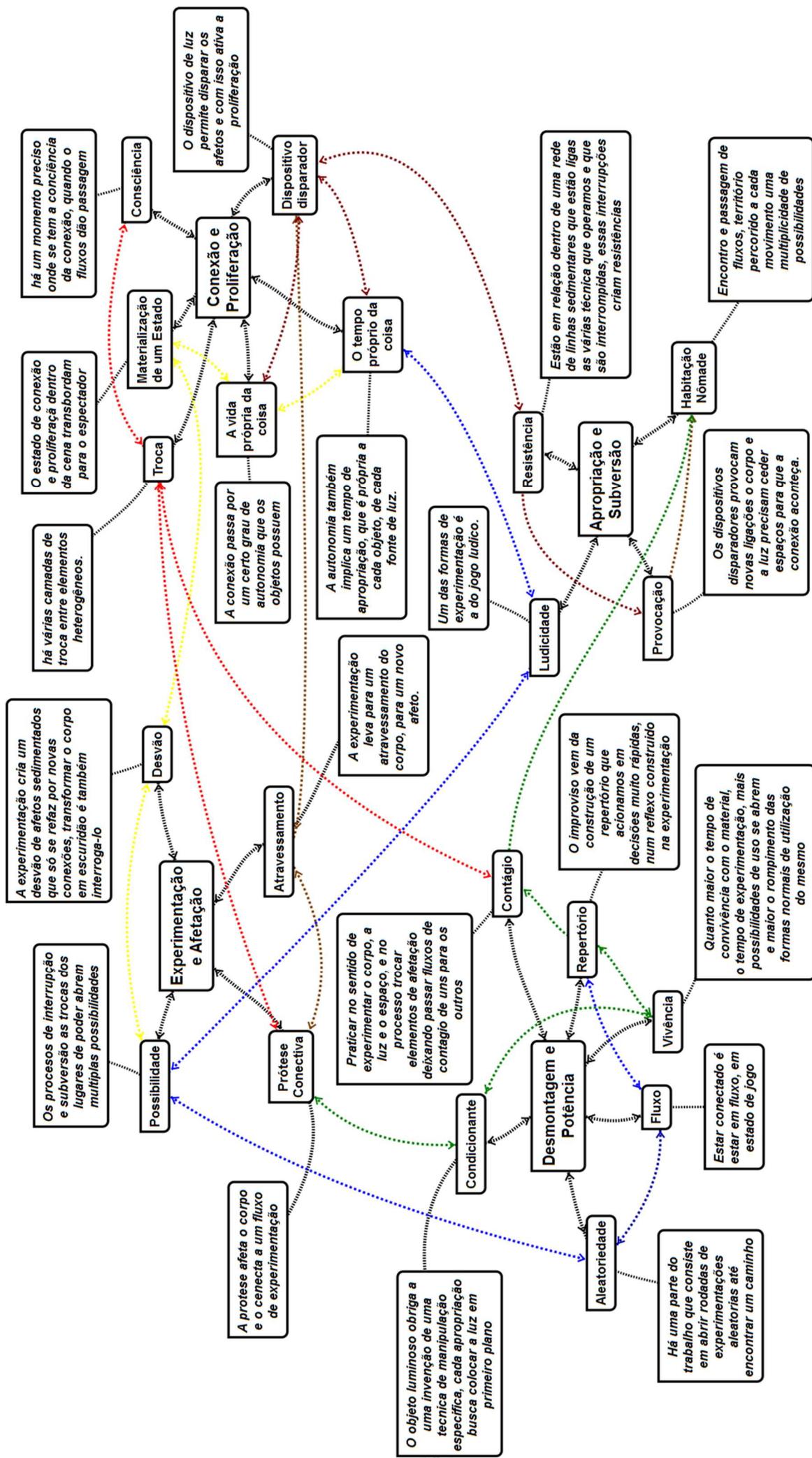


Diagrama 7 - Dispositivo de Assombramento para uma Nomadologia Cênica

Para uma melhor dinâmica de leitura do dispositivo de assombramento vamos fazer alguns cortes no nosso rizoma, sempre elegendo uma entrada por uma linha de intensidade que conseguimos seguir no exercício de abstração feito aqui. Desejamos que estes não sejam os únicos atravessamentos possíveis de encontrar neste mapa, ao qual chegamos até o momento de finalização desta tese.

#### Atravessamento I – Linha de Intensidade Prótese

A prótese (diagrama 8) afeta o corpo e a conecta a um fluxo de experimentação, que leva a um atravessamento do corpo por múltiplos afetos. O dispositivo de luz permite disparar os afetos e com isso ativar um grau de proliferação relacionado a uma imprevisibilidade, o que se reflete no tempo de apropriação de cada fonte de luz. Quando os dispositivos resistem às apropriações, feitas a partir das interrupções que estabelecemos, os dispositivos disparadores provocam novas ligações, e então, o corpo e a luz precisam ceder espaços para que a conexão aconteça. É isso que faz da apropriação um lugar de encontros e passagens de fluxos, território percorrido; a cada movimento uma multiplicidade de possibilidades se abre.

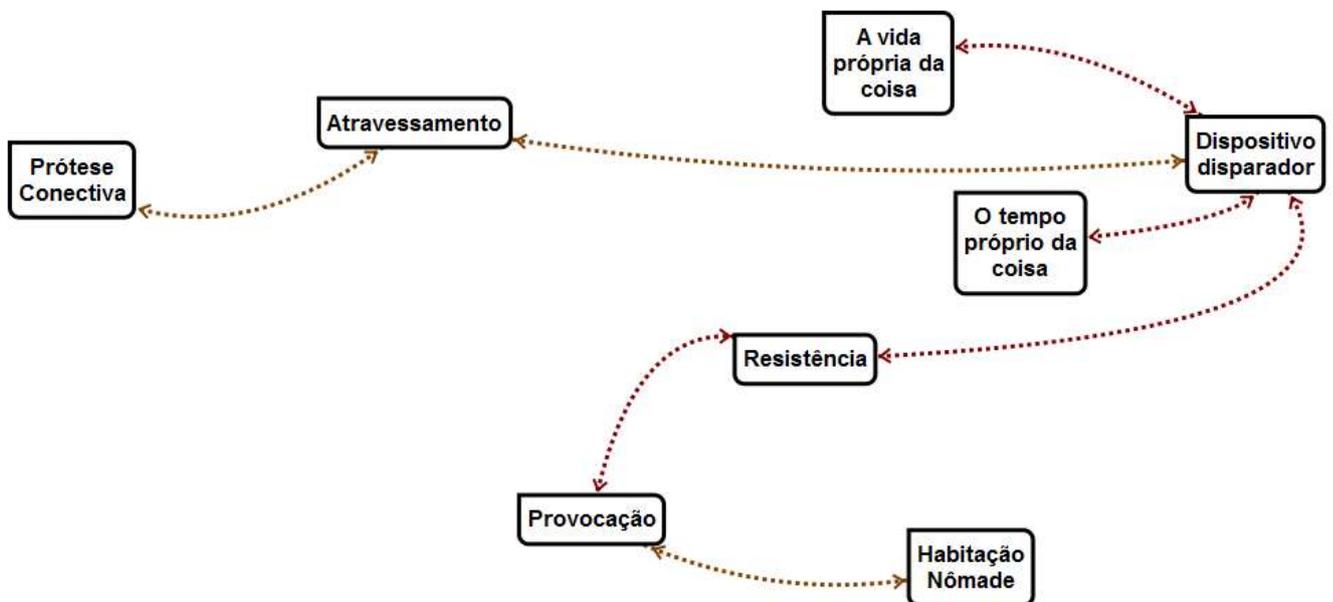


Diagrama 8 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: prótese conectiva.

## Atravessamento II – Linha de Intensidade Consciência

No diagrama 9 fazemos a leitura entrando pela linha de fuga consciência. Há um momento preciso no qual se tem consciência da conexão, é quando os fluxos dão passagem às várias camadas de troca entre os elementos heterogêneos, levando a um acoplamento da prótese, e isto acontece na prática ao experimentarmos o corpo, a luz e o espaço. Durante o processo vamos trocando os elementos de afetação que contagiam uns aos outros.

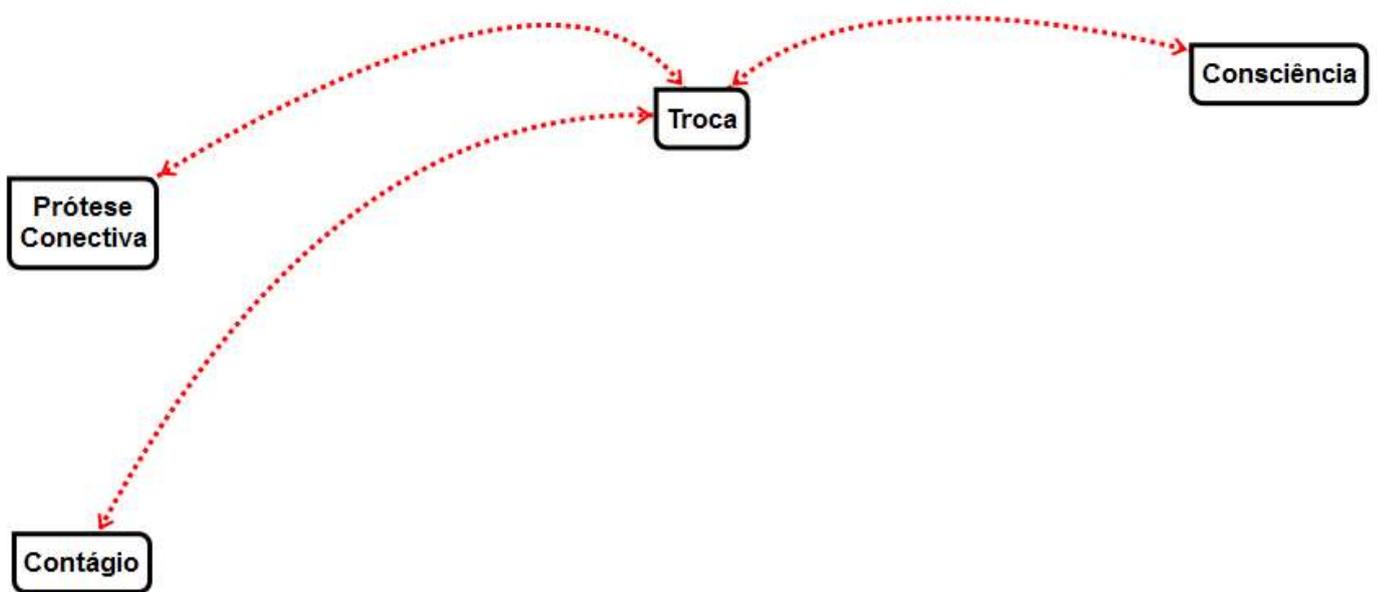


Diagrama 9 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: consciência.

## Atravessamento III – Linha de Intensidade *Possibilidade*

Os processos de interrupção e subversão, as trocas dos lugares de poder abrem múltiplas possibilidades (diagrama 10), a experimentação cria um desvão de afetos sedimentados que só se desfaz por novas conexões. Este estado de conexão e proliferação dentro da cena transborda para o espectador, a materialização deste estado só é possível ao levar em consideração o tempo que cada coisa leva para ser desterritorializada.

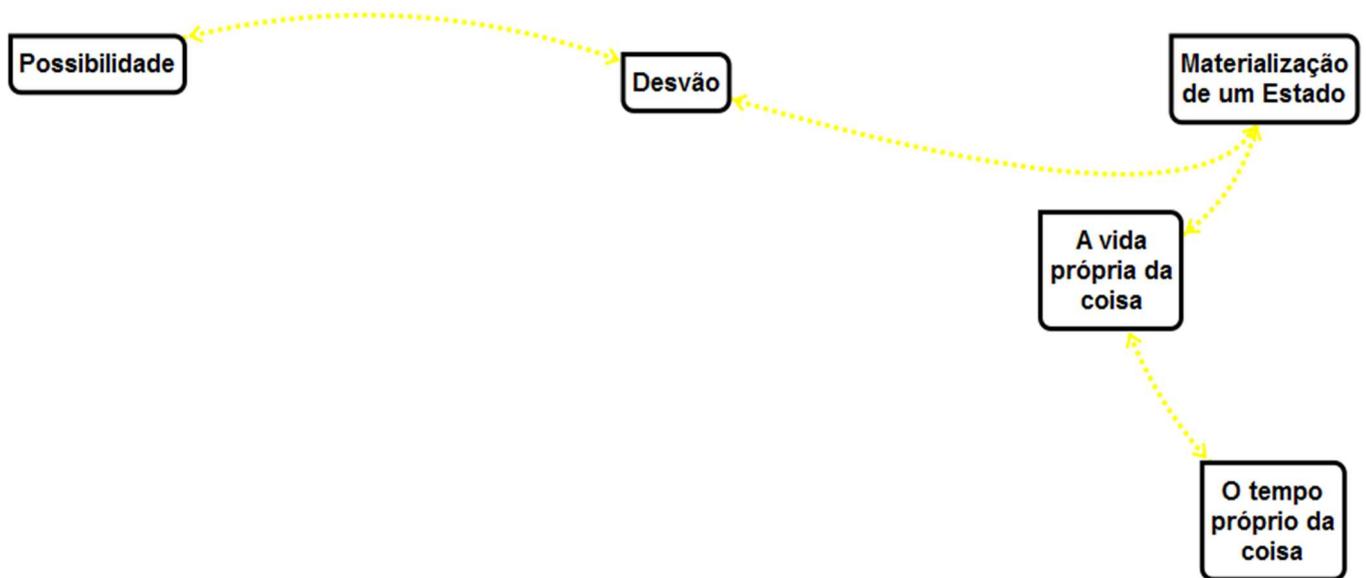


Diagrama 10 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: possibilidade.

#### Atravessamento IV – Linha de Intensidade *O Tempo Próprio da Coisa*

O tempo de apropriação de cada objeto está ligado ao regime de verdade a que cada um pertence (suas formas e funções) e como estão mais ou menos entrelaçados ao atuante (diagrama 11). Por isso o lúdico é tão importante, porque ele coloca em jogo especialmente os regimes de verdade, a brincadeira incide sobre eles. Os processos de interrupção e subversão são outra forma de interferir sobre eles conscientemente. E ainda as ações de experimentação aleatória que testam a dilatação dos mesmos e da entrada em estado de jogo. Todas estas ações constroem o repertório que faz com que as decisões sejam rapidamente tomadas na hora do imprevisto.

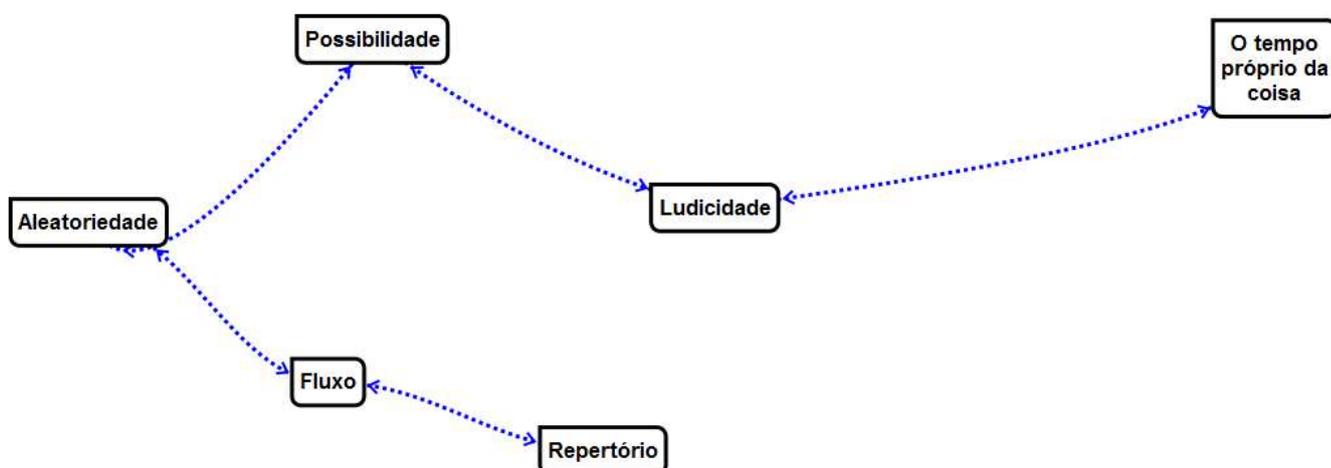


Diagrama 11 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: o tempo próprio da coisa.

#### Atravessamento V – Linha de Intensidade Habitação Nômade

Ao apropriarmos, habitamos de forma nômade (diagrama 12) um espaço onde as fronteiras estão diluídas. Nesse sentido, os encontros são de contágio, de troca de fluxos e de elementos de afetação, o que faz do improvisado uma construção de um repertório constituído pelas afetações e percepções que fizemos emergir. Isso torna fundamental um tempo dilatado de contato com os objetos para que possamos produzir mais e mais afetos e perceptos, e para que possamos acionar os dispositivos de ver e de falar de cada um deles, que por sua vez são condicionantes na emergência das afetações e das percepções..

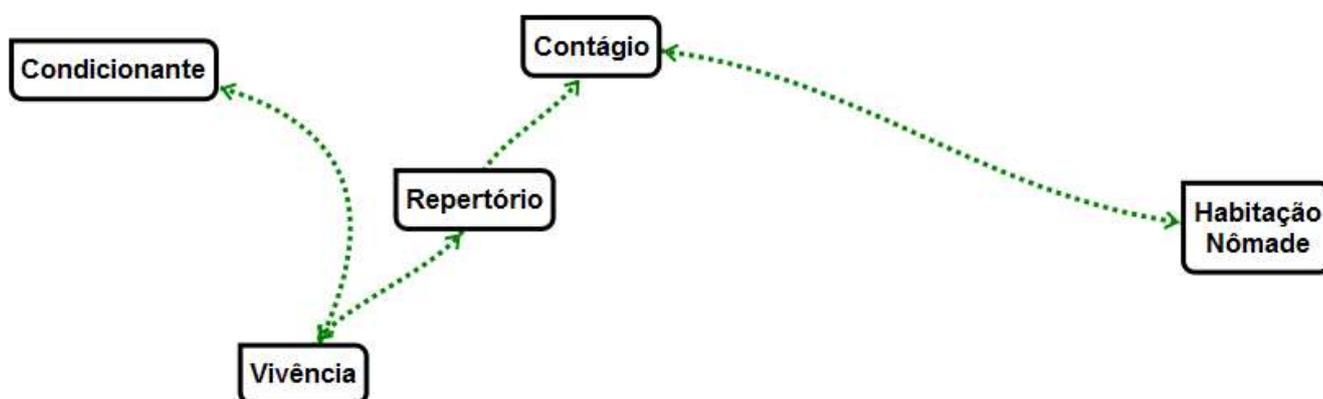


Diagrama 12 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: Habitação Nômade

A dramaturgia da luz que construímos pretendeu uma potência de fala que, entre outras coisas, incluía um princípio de desmontagem agenciado coletivamente. Este coletivo é compreendido como um encontro de processos de individuação singulares, conectados pelas potências de afetar e ser afetado, onde a experimentação e a apropriação provocam o encontro de novas forças, na tentativa de extrair novas potências inventivas. A precariedade contra a qual nos atiramos nos obriga a esse exercício de microextrações, que pretende colocar em ação uma multiplicidade de formas de ver e de fazer a se deslocar sem parar, proliferando de uma experimentação a uma apropriação, de uma apropriação a uma experimentação, sendo desmontada, e encontradas diferentes afetações que são novamente experimentadas, como se estivéssemos rodando sem parar sobre um anel de *Moebius*, elevando o movimento a uma potência nômade.

**DESEMBOCADURA**

Começamos esta investigação com uma tarefa aparentemente simples, que incluía um recorte muito específico: descrever os procedimentos de construção de uma poética de luz, uma cartografia de um processo que se pretendia pensar por dentro. Não como recepção, não do ponto de vista do espectador, mas de dentro da cena. Cartografamos a partir de um plano comum partilhado pelos criadores do espetáculo *Opus Lux*. Acreditamos ter avançado neste trabalho de forma contundente. Ao entrelaçarmos os três campos teóricos: Estudos Culturais, Teatro Experimental e Filosofia, encontramos um nó rizomático nas questões que envolvem as micropolíticas de resistências como ato de criação e de reinvenção baseado nas relações das forças que encontramos, ao decidirmos seguir uma inquietação que nos colocou uma pergunta.

A poética da luz que deu início a este projeto tem a experimentação da luz como um lugar extremamente importante para a cena e que possui a sua própria potência de fala. O que pretendemos nunca foi um experimento fora da cena, pelo contrário, foi o palco, com seu formato de caixa preta, que elegemos para fazermos nossos experimentos sobre a linguagem da luz. Nossa atitude foi apenas de colocar a luz como foco central dessa experimentação.

Para cedermos livremente às nossas inquietações precisávamos de um espaço de respiração onde pudéssemos fazer isso. Precisávamos construir um lugar de fala. Os sussurros que emitíamos a partir dos bastidores já não nos eram suficientes. Eles haviam se acumulado, enquanto fazíamos nosso trabalho de iluminação cênica muitas coisas que deveriam ter sido experimentadas iam ficando em segundo plano.

A luz, como lugar de fala, tem sido tratada nesta investigação pelos seus acoplamentos e conexões. Ao mergulharmos no exercício de compreensão dos procedimentos e da construção de uma dramaturgia da luz, fomos escolhendo e nos direcionando para as ligações que a luz fez dentro do *Opus Lux*.

Escrever uma dramaturgia da luz é a forma que encontramos para fazer fugir a iluminação cênica por dentro de um teatro experimental. Orbitar a luz significa fazer uma opção por extrair uma maior potência da presença da luz em oposição a

uma caracterização pautada na representação. Focar na produção da presença, partido da experimentação da luz, usando para isto os objetos luminosos, trocando os lugares dos corpos, lançando mão de procedimentos específicos para o treinamento do atuante e colocando a própria iluminadora para dentro da cena. A dramaturgia da luz pode ser traduzida aqui pela sua potência narrativa, que se compreende pela apropriação singular que fazemos da luz e seus processos criativos dentro do *Opus*. Esta é uma afirmação possível do que queremos dizer quando construímos este conceito de dramaturgia da luz.

Ao final de tudo, o que desenhamos nesta cartografia? A resposta mais ampla para esta questão é que o que temos desenhado é um plano comum, mais especificamente um campo de experiência comum que foi coletivamente agenciado no processo de criação do espetáculo *Opus Lux*. Podemos descrever este campo como um enredamento da experiência de cada criador, que ao se encontrarem produzem uma multiplicidade de referências que geram, conforme se avança, um campo específico deste processo em particular.

O campo de experiência comum é também um plano de composição, onde os acordos estéticos e técnicos são negociados e se estabelecem dentro dos objetivos comuns e que determinam as regras internas de funcionamento, com um grau maior o menor de flexibilidade, no nosso caso, flexibilizadas dentro dos pontos do nosso programa de insurreição. Esse campo permite que múltiplas camadas sejam dadas a um único gesto: desde todas as mãos pelas quais passaram os objetos quando da sua construção até àquelas que contribuiram para a manipulação e apropriação deles dentro da cena.

Estar neste agenciamento coletivo implica misturarmos nossos gestos uns com os dos outros, significa construir um lugar que nos possibilite operar um campo de experiência comum que não é apenas físico-temporal, mas se inscreve como rede de afetos e perceptos. Quando fechamos a porta e nos trancamos para produzir, colocamos no centro da roda os movimentos e ajustes que fazemos em relação às singularidades e aos encontros, numa espécie de reedição. Mesmo que tenhamos trabalhado uma infinidade de vezes juntos, o que procuramos é, sem dúvida nenhuma, as diferenças por onde vamos nos reencontrar.

Negociar e agenciar espaços de criação é uma tarefa que implica colocar em causa a sua própria maneira de estar no mundo, é abrir espaço para outrar-se. Ser atravessado pelas experiências dos outros, enquanto se constrói um plano de múltiplos sentidos. Conectar-se pela experiência partilhada. Deixar-se contagiar, habitar e ser habitado pela multiplicidade de possibilidades que apenas o trabalho coletivo pode suscitar.

Todo esse processo de construção do campo de experiência, que acabamos de retomar, não é isento de enfrentamentos. Pelo contrário, todo ele é uma emaranhada teia de enfrentamentos e resistência. Não é por outro motivo que as micropolíticas de resistência têm um papel tão importante nesta investigação. Suas dimensões são ressaltadas no grupo focal, e incluem desde aquelas que nos impelem a uma tomada de lugar de fala dentro da cena, até aquela da resistência dos materiais, passando pelas resistências técnicas e corporais. Não é por outro motivo também que nossa cartografia se apresenta em tripla camada, como programa de insurreição, procedimento de fuga, blocos e linhas de intensidade.

A primeira é o nosso programa de insurreição: dentro do nosso quadro de inquietações ele nasce das nossas certezas. Num processo de experimentação nós podemos estar completamente abertos às perspectivas que um determinado projeto pode trazer, e mesmo assim, podemos escolher o que nós não queremos, ou seja, aquilo que vamos interromper. E é a isto que chamamos de programa de insurreição. Forçamos interrupções e subversões para deslocar a iluminação dos bastidores para o centro da cena, fazer dela um dispositivo disparador. Para com isso, abrir suas possibilidades, pegando naquilo que é convencional e interromper. A maioria das nossas interrupções tinham como alvo os procedimentos usuais que demarcam a relação da luz com o corpo. Algumas eram bem específicas e tinha como intenção retirar um elemento muito forte para a construção corporal na cena, que foi o caso da música.

A interrupção aumenta a pressão, ela se torna um ponto de resistência, ela intensifica a tensão e faz desviar os fluxos. Isso faz outras saídas aparecerem, rompendo em lugares diferentes. O programa de insurreição tem esse objetivo:

ampliar as dinâmicas e abrir outras saídas. Interrompemos o corpo, a música. A própria luz é impedida quando retirada das suas funções usuais dentro da cena.

Para funcionarmos dentro do nosso programa de insurreição precisávamos desenvolver um conjunto de ações que nos ajudasse nas experimentações que pretendíamos fazer. As ações são nossos Procedimentos de Fuga. Assim, foi após a interrupção de determinadas convenções estabelecidas no território do teatro que construímos nosso próprio itinerário. Para fugir: procedimentos de fuga.

Os procedimentos de fuga são estas atitudes conceituais que pensamos ser fundamentais na hora de decidirmos por um processo aberto, experimental e que tem como característica a precariedade, fazendo aquilo que podemos com aquilo que temos. E para avançamos sobre nossa própria precariedade e a ela resistir, construímos nossos procedimentos de fuga sobre os procedimentos da gambiarra. Somando sobras e experiências, reinventando técnicas, usando a bricolagem como fundo. As quatro atitudes conceituais que escolhemos para investirmos na operação de produzir uma poética de luz aparecem neste trabalho como os procedimentos de fuga: *desmontagem*; *apropriação*; *experimentação* e *conexão*.

Elas compõem a nossa proposta de ação artística, nossos princípios de construção poética. São nossa ação de resistência e intervenção, que se processam ao colocarmos questões abertas, pontuadas de forma incisiva, em relação aos modos como a experimentação funciona através do 'e se', da desmontagem dos sentidos e das formas na perspectiva de, ao mesmo tempo, nos apropriarmos delas. Estas operações são os elementos que vão definitivamente descentrar os lugares de poder na cena e provocar a conexão com outras dimensões, fazendo com que os blocos e linhas de intensidades apareçam, eclodam das tensões geradas pelas interrupções, subtrações e subversões, mas também da pressão dos atos interventivos de desmontagem, de apropriação, de experimentação e de conexão, em favor de uma reinvenção dessas relações de poder que têm delegado a iluminação cênica para um segundo plano. Devir minoritário do qual nos apossamos e por meio do qual nós pensamos as práticas cotidianas pelas suas dimensões múltiplas que crescem na medida em que abrem espaços de conexão.

O nosso devir precário, minoritário é da ordem da intensidades, o rizoma que desenhamos lê as relações de força no processo de criação, colocando como horizonte a resistência, assim, os blocos e linhas de intensidades são os lugares por onde escapamos, são a linhas de força que fogem, para se encontrar na diferença, nas suas singularidades.

Foi no aprofundar do exercício de tateio que fizemos emergir o desenho de nosso plano de composição, onde se conectam e proliferam **blocos e linhas de intensidades**. Os blocos de intensidade, são nossas ações de produção de acontecimentos, de forçar encontros de termos heterogêneos. Ao fazermos a leitura da produção do espetáculo Opus Lux pretendíamos estender nosso plano de composição e com isso mapearmos nossos movimentos de captura de sensações. Por isso nossa leitura parte dos procedimentos de desterritorialização, das ações de fazer fugir, de abrir todas as matérias que se encontravam dentro do nosso plano de composição. Essas ações provocam resistências que também estamos localizando no mapa e que chamamos de linhas de intensidades. Desta maneira nosso dispositivo poético se desenha como uma máquina abstrata de captura do bloco de sensações que emergem das microresistências que cada elemento faz contra os deslocamentos provocados. É esse o motor da nossa poética, provocar resistências e com isso construir, desterritorializar as convenções da cena, fazemos isso sempre por dentro delas mesmas.

Ao finalizamos este trabalho de investigação ficam algumas contribuições, a primeira, que é fundamental para o nosso trabalho com iluminação, é ter encontrado uma escritura da luz que muda significativamente a forma como a luz pode ser recolocada em cena, pensada como uma prótese, que precisa ser apropriada e conectada por um corpo que se coloque em pé de igualdade em relação a luz. Uma outra, que tangencia esta primeira, é definitivamente a intervenção na relação do atuante com a luz. Os exercícios descritos aqui são perfeitamente aplicáveis, não penas na produção de uma dramaturgia da luz, mas como treinamento para uma ampliação da potência do corpo na cena feita pela luz. O encontro entre o corpo e a luz abre tantas e infinitas possibilidades, mas tem sido, na maior parte das vezes, negligenciado.

Nosso trabalho como professora e iluminadora é justamente construir lugares para que estes encontros aconteçam, fazer proliferar estas experiências e contagiar o maior número de pessoas possíveis. Esperamos sempre que o *Opus Lux* seja um desses espaços e esta investigação feita sobre ele possa ser efetivamente um contributo para aqueles que desejam se lançar a uma poética da luz, mas não somente.

Desejamos que aqueles que estejam envolvidos com as metodologias da cartografia e da bricolagem façam uso desta tese. Que nosso diagrama sirva de pista e inspiração para que produzam seus próprios programas de insurreição; seus procedimentos de fuga, seus blocos e linhas de intensidade. Deixamos ainda a porta aberta para que outras leituras sejam feitas sobre o nosso dispositivo de assombramento proliferem.

E ainda, que os procedimentos de fuga sejam experimentados por outros artistas como uma metodologia possível para a pesquisa artística, bem como a forma como extraímos nossos blocos e linhas de intensidade do cruzamento da teoria com o discurso dos sujeitos também contribuam para aqueles que desejem, como nós, aventurar-se por estas águas. Também acreditamos ter conseguido desenhar uma metodologia de pesquisa que respeita o nosso objeto de pesquisa, que temos caracterizado aqui como uma construção de sentidos aberta, nômade.

Certamente nossa intenção de entender criticamente os procedimentos de construção da dramaturgia de luz *Opus Lux* nos levaram a uma compreensão da nossa ação política no mundo do teatro, ou mais especificamente no nosso caso da iluminação, como um lugar onde se colocam questões sobre as formas como se constroem os sentidos no mundo. Compreendemos também a possibilidade de fazermos emergir não um consenso, mas uma multiplicidade de visões de mundo partindo de uma itinerância sobre um território que elegemos como lugar de fala. Assim, essa mesma ação política pode ser pensada em profundidade como a discussão e a reivindicação de uma enunciação coletiva mais potente, procurando sempre a ampliação da diversidade daquilo que pode ser dito e visível.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Objetos iluminantes do Projeto Poronga. Foto: André Mardock .....	91
Figura 2 - Luz do açaí acesa sinalizando a existência do produto para venda. ...	95
Figura 3 - Imagem do vídeo Phanton. Fonte: El Squad "Phantom", 2012.....	113
Figura 4 - Companhia MOMIX Alchemy. Fonte: MOMIX Slchemy: Horizon, 2012. .....	114
Figura 5 - Performance Biolumini. Fonte: Performance Biolumini, 2012. ....	115
Figura 6 - Sparkle Poi: Fire Show. Fonte: Sparkle Poi 2: Fire Show at EJC, 2012. .....	115
Figura 7 - Laserman Electronica. Fonte: Laserman Eletronica 2011: Laser Show Disney California, 2013. ....	116
Figura 8 -Laser Hoop Performance. Fonte: Rebecca Halls Laser Hoop Performance, 2014. ....	116
Figura 9 - Sequência da coreografia Kagemu, performer Sakakura Katsumi, Paris. Fonte: Kagemu, 2011.....	117
Figura 10 - Companhia Pilobolus Dance Theatre. Espetáculo Shadowland. Fonte: Pilobolus Dance Theatre - Shadowland, 2012. ....	117
Figura 11 - Diana Vishneva: Beauty in motion, F.L.O.W by Moses Pendleton, Part III. Fonte: Vishneva, 2010. ....	118
Figura 12 - Exercício nº 3, A luz com lugar. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).....	125
Figura 13 - Exercício nº 3, Beira de rendas. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).....	125
Figura 14 - Exercício nº 4, Focos cruzados. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).....	126
Figura 15 - Exercício nº 5, Cadeira no foco. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).....	127
Figura 16 - Exercício nº 6, Superfícies espelhadas. Fonte: Caderno de Montagem, Abasto (2012).....	128
Figura 17 - Loïe Fuller – Foto: Frederick Glasier – 1902.....	131
Figura 18 - Vestido de Led. Foto: Arquivo pessoal.....	132

Figura 19 - Vestido de Led em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha. ....	132
Figura 20 - Cortina de Led. Foto: Anibal Pacha. ....	133
Figura 21 - Cortina de Led. Foto: Arquivo Pessoal.....	133
Figura 22 - Efeito do swing poi em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha. ....	134
Figura 23 - Swing Poi de Led. Foto: Arquivo Pessoal .....	134
Figura 24 - Manopla de Luz em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha .....	135
Figura 25 - Manopla de Luz acompanhada da caixa de fósforo usada na cena. Foto: Arquivo Pessoal. ....	135
Figura 26 - Momento em que a iluminadora é vendada .....	141
Figura 27 - Armando de Mendonça em Cena. Foto: Anibal Pacha. ....	154
Figura 28 - Jogo de Malabares. Foto Anibal Pacha .....	159
Figura 29 - Virginia Abasto em cena no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha.....	164
Figura 30 - Objetos luminosos no Opus Lux. Foto: Anibal Pacha. ....	169
Figura 31 - Virginia Abasto em cena. Foto: Anibal Pacha. ....	175
Figura 32 - Helene Weigel as Mother Courage, Pulling the Wagon by Herself In Iconic, 1949, Berliner Ensemble Production of Brecht's Play.....	177
Figura 33 -Vsevolod Meyerhold - The Magnanimous Cuckold.....	178
Figura 34 - Tadeusz Kantor - The Rubbish Cart (from the play "In a Little Manor House" by S.I. Witkiewicz) (1961). ....	178
Figura 35 - Tadeusz Kantor - The Sink (from the play "Let the Artists Die") (1985). ....	178
Figura 36 - Tadeusz Kantor- Where Are the Snows of Yesteryear, the student club Stodoła, Warsaw, 2-4 May 1984. Sequence 9. The Trumpet of the Last Judgement. Foto: Jerzy Borowski (1984).....	179

## ÍNDICE DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Desmontagem e excertos extraídos do grupo focal.....	184
Diagrama 2 - Bloco e linhas de intensidades. ....	185
Diagrama 3 - Desmontagem e Potência: leitura dos blocos e linhas de intensidades. .....	186
Diagrama 4 - Apropriação e Subversão: leitura dos blocos e linhas de intensidades. .....	188
Diagrama 5 - Conexão e Proliferação: leitura dos blocos e linhas de intensidades. .....	190
Diagrama 6 - Experimentação e Afetação: leitura dos blocos e linhas de intensidades. ....	192
Diagrama 7 - Dispositivo de Assombramento para uma Nomadologia Cênica ..	194
Diagrama 8 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: prótese conectiva. .....	195
Diagrama 9 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: consciência.....	196
Diagrama 10 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: possibilidade.....	197
Diagrama 11 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: o tempo próprio da coisa. ....	198
Diagrama 12 - Leitura com entrada pela linha de intensidade: Habitação Nômade .....	198
Ilustração 1 - Paloma Franca Amorim .....	30
Ilustração 2 - Paloma Franca Amorim .....	76

## REFERÊNCIAS

- Abasto, V. (2012). *Diário de Bordo*. Belém, Pará, Brasil: Não Publicado.
- Abasto, V. (29 de Outubro de 2014). Entrevista Individual sobre o Espetáculo Opus Lux. (I. Souza, Entrevistador) Belém, Pará, Brasil: Não Publicada.
- Abulafia, Y. (2016). *The Art Of Light On Stage*. London: Routledge.
- Bachelard, G. (1989). *A Chama de Uma Vela*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Banks, M. (2009). *Dados Visuais para Pesquisa Qualitativa*. Porto Alegre: Artemed.
- Baptista, M. M. (2009). O Quê e Como da Investigação em Estudos Culturais. Em M. M. Baptista, *Metodologias e Investigação* (pp. 17-28). Lisboa: Ver o verso.
- Bardin, L. (2002). *Análise de Conteúdo*. Lisboa : Edições 70.
- Barros, M. (2000). *O Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record.
- Barros, R. B., & Eduardo, P. (2012). Transversalizar. Em T. M. Fonseca, M. L. Nascimento, & C. Maraschin, *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário* (pp. 237-240). Porto Alegre: Meridional.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidade Líquida*. Buenos Aires: Caixa Econômica de Argentina.
- Bolter, D. J., & Grusin, R. (1999). *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The Mit Press.
- Bourriaud, N. (2004). *Pós-Produção: Como A Arte Reprograma O Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Calligaris, C. (1998). Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. *Revista Estudos Históricos*, vol. 11, 43-58. Obtido em 20 de 10 de 2012, de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2071>
- Camargo, A. C. (2006). *Luz e Cena: Processos de Comunicação Co-Evolutivos*. Tese de Doutorado, Programa Doutoral em Comunicação e Semiótica. Obtido em 06 de fevereiro de 2013, de <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/Luz%20e%20Cena%20-%20Processos.pdf>

- Camargo, R. G. (2012). *A Função Estética da Luz* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Cauquelin, a. (2008). *Frequentar os Incorporais: Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2011). *No Ângulo dos Mundos Possíveis*. São Paulo: Martins Fontes.
- Conradson, D. (2005). Focus Groups. Em R. a. Flowerdew, *Methods in Human Geography: a guide for students doing a research project* (pp. 128-143). London: Pearson.
- De Certeau, M. (2001). *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis - RJ: Vozes.
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le Problème de l'expression*. (Tradução não publicada de Luis Orlandi). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (16 de novembro de 1971). *Los códigos, el capitalismo, los flujos, descodificación de los flujos, capitalismo e esquizofrenia, el psicoanálisis*. Obtido em 3 de agosto de 2015, de WebDeleuze: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=117&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=3>
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a Filosofia*. (E. F. Dias, & R. J. Dias, Trans.) Rio de Janeiro: Rio.
- Deleuze, G. (1988-1989). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. (C. Parnet, Entrevistador)
- Deleuze, G. (1996). O que é um dispositivo? Em G. Deleuze, *O Mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze* (pp. 115-161). Lisboa: Vega.
- Deleuze, G. (1999). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia Prática*. (D. Lins, & F. P. Lins, Trans.) São Paulo: Escuta.
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. (C. S. Martins, Trad.) São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G. (2010). Um Manifesto de Menos. Em G. Deleuze, *Sobre Teatro* (pp. 25-64). Rio de Janeiro/RJ: Zahar.
- Deleuze, G., & Claire, P. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. I). Rio de Janeiro: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. II). Rio de Janeiro: 34.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. IV). São Paulo: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *O que é Filosofia?* (2ª ed.). São Paulo: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997a). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. V). São Paulo: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2006). *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: Teorias e Abordagens* (2ª edição ed.). Porto Alegre: Artmed.
- Derrida, J. (2006). *Gramatologia* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: 34.
- Dundjerovic, A. S. (2007). É Um Processo Coletivo ou Colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. *Sala Preta*, 153-165. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p153-165>
- Ebel, E. (13 de 01 de 2012). L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts. *Agôn: Revue des Arts de la Scene (Dossiers)*, 4. Obtido em 24 de 09 de 2016, de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062>
- Entler, R. (2000). *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Universidade de São Paulo/Escola de Comunicações e Arte/Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: ECA-USP.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246.
- Féral, J. (2012). How to Define Presence Effects: The work of Janet Cardiff. Em G. Giannachi, N. Kayne, & M. Shanks, *Archaeologies of Presence* (pp. 29-49). New York: Routledge.
- Forjaz, C. (2008). A linguagem da Luz: A partir do Conceito de Pós-dramático Desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. Em J. Guinsburg, & S. Fernandes, *O Pós-Dramático: Um Conceito Operativo*. (pp. 151-171). São Paulo: Perspectiva.
- Forjaz, C. (2008). *À Luz da Linguagem: A iluminação Cênica de Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível'*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de Doutorado em Artes, São Paulo. Obtido em 6 de Junho de 2012, de [http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a\\_luz\\_da\\_linguagem\\_a\\_iluminacao\\_cenica\\_de\\_instrumento\\_da\\_visibilidade\\_a\\_scriptura\\_do\\_visivel\\_do\\_fogo\\_a\\_revolucao\\_teatral.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a_luz_da_linguagem_a_iluminacao_cenica_de_instrumento_da_visibilidade_a_scriptura_do_visivel_do_fogo_a_revolucao_teatral.pdf)

- Forjaz, C. (2013). *À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica, de Instrumento da Visibilidade a Scriptura do Visível & Outras Poéticas da Luz*. Universidade de São Paulo, Programa Doutoral em Artes Cênicas, São Paulo. Obtido em 18 de outubro de 2014, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/publico/CIBELEFORJAZSIMOES.pdf>
- Forjaz, C. (2015). *À Linguagem da Luz: Um olhar Histórico Sobre as Funções da Iluminação Cênica*. *Sala Preta*, 117-135. doi:DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1512p117-135
- Foucault, M. (1982). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (1994). *Dits Et Écrits 1954-1988: 1976-1979 (Vol. III)*. Paris: Gallimard.
- Freire, J. F. (2007). *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad Ltda.
- Gibson, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Mifflin.
- Grossberg, L. (2014). Cultural Studies And Deleuze-Guattari, Part 1: A polemic on projects and possibilities. *Cultural Studies*, 28(1), 1-28. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2013.814825>
- Guattari, F. (1988). *O Inconsciente Maquínico: Ensaio de Esquisoanálise*. Campinas SP: Papyrus.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (4ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Jansen, K. (2009). O Teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias. *Ensaio Geral*, 87 a 98.
- Jones, R. E. (2005). Light and Shadow in the Theatre. Em R. E. Jones, *The Dramatic Imagination: Reflection and Speculation on the Art of the Theatre* (pp. 35-42). New York: Taylor & Francis.
- Kantor, T. (1961). *The Rubbish Cart (from the play "In a Little Manor House")*. Migros Museum. Obtido em 14 de novembro de 2016, de [http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx\\_museumplus\[exhib\]=387](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus[exhib]=387)
- Kantor, T. (1984). *Where Are The Snows of Yesteryear?*. Obtido de <http://culture.pl/en/work/cricotage-tadeusz-kantor>
- Kantor, T. (1985). *The Sink (from the play "Let the Artists Die")*. MigrosMuseum, Zurique. Obtido em 14 de Novembro de 2016, de

[http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx\\_museumplus\[exhib\]=387](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus[exhib]=387)

- Kastrup, V. (Janeiro de 2007). O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, 15-22.
- Kastrup, V., & Passos, E. (2013). Cartografar é Traçar um Plano Comum. *Fractal*, 263-280.
- Kincheloe, J. L. (Dezembro de 2001). Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 7, 679-692. doi:10.1177/107780040100700601
- Kincheloe, J. L., & Berry, K. S. (2007). *Pesquisa em Educação: Conceituando a Bricolagem*. Porto Alegre: Artmed.
- Kitzinger, J. (2005). *FOCUS GROUP RESEARCH: using group dynamics to explore perceptions, experiences and understandings*. London: Qualitative Research in Health Care Maidenhead: Open University Press.
- Krtolica, I. (2009). Diagramme et Agencement Chez Gilles Deleuze. L'élaboration du Concept de Diagramme au Contact de Foucault. *Filozofija i Društvo*, 97-124.
- Krueger, R. A., & Casey, M. A. (2009). *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*. California-USA: SAGE Publications.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio Sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva.
- Lehmann, H.-T. (2003). Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *Sala Preta*, 3, 9-19. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19>
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lehmann, H.-T. (set/dez de 2013). Teatro Pós-Dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 859-878. Obtido em 18 de 02 de 2016, de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703>
- Leitão, M., & Souza, I. R. (2016). Questões de Poder na Cena: Estudos Culturais e Dramaturgias Contemporâneas. Em F. F. Lisboa Filho, & M. M. Baptista, *Estudos Culturais e Interfaces: Objetos, Metodologias e Desenhos de Investigação* (pp. 63-77). Santa Maria-RS.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *O Pensamento Selvagem* (8º ed.). (T. Pellegrin, Trad.) Campinas, São Paulo, Brasil: Papyrus.
- Liamputtong, P. (2011). *Focus Group Methodology: Principle and Practice*. London: SAGE: Publications.

- Lima, W. (2008). *O Teatro Ao Alcance do Tato: Uma Poética Encravada nos Porões da Cidade de Belém do Pará*. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Arte Cênica. Salvador- Bahia: issuu.com. Obtido de [http://issuu.com/livrosdeteatro/docs/o\\_teatro\\_ao\\_alcance\\_do\\_tato](http://issuu.com/livrosdeteatro/docs/o_teatro_ao_alcance_do_tato)
- Lima, W. (2012). Caderno do Diretor: Uma Tecnologia Poética na Prática da Encenação. *Ensaio Geral*, 4(8), 107-118.
- Lima, W. (2014). *Uma Webcartografia dos Estudos Culturais em Portugal*. doi:ISBN: 978-989-98219-3-4
- Lorca, F. G. (1978). *El Público y Comedia Sin Título*. Barcelona: Seix Barral.
- Loureiro, J. d. (2001). *Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras.
- Mendonça, A. (2 de 12 de 2014). Entrevista Individual sobre o Espetáculo Opus Lux. (I. Souza, Entrevistador) Não Publicado.
- Moura, E. P. (2004). Da Pesquisa (Auto) Biográfica à Cartografia: Desafios Epistemológicos no Campo da Psicologia. Em M. H. Abrahão, *A Aventura (auto) Biográfica: Teoria e Empiria* (pp. 119-142). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Nunes, S. B. (2004). *Boal e Bene: Contaminações par um Teatro Menor*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa Doutoral em Psicologia Clínica, São Paulo. Obtido em 09 de Agosto de 2016, de <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf>
- Oddey, A. (1994). *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pacha, A. (28 de Outubro de 2014). Entrevista Individual sobre o Espetáculo Opus Lux. (I. Souza, Entrevistador) Belém, Pará, Brasil: Não Publicado.
- Passos, E., Kastrup, V., & Escóssia, L. d. (2009). *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção de Subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Pelbart, P. P. (02 de 03 de 2010). Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão. Obtido de Enciclopédia Itau Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp>
- Prado, M. (Realizador). (2004). *Estamira* [Filme]. Obtido em 24 de 01 de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=KFyYE9Csu0>

- Raby, R. (2005). What is Resistância? *Journal of Youth Studies*, 8(2), 151-171. doi:10.1080/13676260500149246
- Roubine, J. (1982). *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Salles, C. A. (2000). *Crítica Genética: Uma Nova Introdução* (2ª ed.). São Paulo: EDUC.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. Valinhos: Editora Horizonte .
- Saraiva, H. F. (1990). *Iluminação Teatral: História, Estética e Técnica*. Dissertação de Mestrado , ECA/USP, São Paulo.
- Saré, L. (2005). *A Serpente no Asfalto: Estudo Compreensivo do Espetáculo da Corda dos Promesseiros no Círio de Nazaré em Belém do Pará*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Programa Doutoral em Artes Cênicas, Salvador. Obtido em 22 de 07 de 2016
- Souza, I. (2011). *A Gambiarra na Cena: Uma poética de iluminação pra ativação de obras de arte em Belém do Pará*. Programa de Pós-graduação em Artes - ICA/UFPA, Belém.
- Spivak, G. C. (2005). Tradução Como Cultura. *Ilha do Desterro*, 48, 41-64. Obtido em 15 de 8 de 2014, de [https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1055219/mod\\_resource/content/1/Spivak%20%E2%80%9CTradu%C3%A7%C3%A3o%20como%20cultura%E2%80%9D%20.pdf](https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1055219/mod_resource/content/1/Spivak%20%E2%80%9CTradu%C3%A7%C3%A3o%20como%20cultura%E2%80%9D%20.pdf)
- Stanislavski, C. (1999). *A Preparação do ator* (24 ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary*. New York: Routledge.
- Stewart, D. W., Shamdasani, P. N., & Rook, D. W. (2007). Focus Groups. Em D. W. Stewart, P. N. Shamdasani, & D. W. Rook, *Conducting the Focus Group* (pp. 89-109). SAGE Publications.
- Torres, J. (28 de Outubro de 2014). Entrevista Individual Sobre o Opus Lux. (I. Souza, Entrevistador) Não Publicado.
- Williams, R. (2011). Culture is Ordinary (1958). Em I. & Szeman, *Cultural Theory: An Anthology* (pp. 53-59). Wiley-Blackwell.
- Young, E. B., Genosko, G., & Watson, J. (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury.

## WEBGRAFIA

- El Squad "Phantom". (2012). Obtido em 07 de maio de 2016, de <http://wreckingcreworchestra.com/movie/130/>
- Kagemu. (2011). Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=HyWkB1SYDMs>
- Kantor, T. (1961). *The Rubbish Cart (from the play "In a Little Manor House"*. Migros Museum. Obtido em 14 de novembro de 2016, de [http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx\\_museumplus\[exhib\]=387](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus[exhib]=387)
- Kantor, T. (1984). *Where Are The Snows of Yesteryeari*. Obtido de <http://culture.pl/en/work/cricotage-tadeusz-kantor>
- Kantor, T. (1985). *The Sink (from the play "Let the Artists Die")*. MigrosMuseum, Zurique. Obtido em 14 de Novembro de 2016, de [http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx\\_museumplus\[exhib\]=387](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus[exhib]=387)
- Laserman Eletronica 2011: Laser Show Disney California. (29 de Janeiro de 2013). Obtido em 15 de 01 de 13, de <https://www.youtube.com/watch?v=9lOn8yTt9wQ>
- MOMIX Slchemy: Horizon. (2012). Obtido em 08 de maio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=7dMB-iWrYp4>
- Performance Biolumini. (2012). Obtido em 09 de maio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=qWd8q8JJf3I>
- Pilobolus Dance Theatre - Shadowland. (2012). Obtido em 10 de maio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=Ned6eeCGI4A>
- Rebecca Halls Laser Hoop Performance* (2014). Berlim. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=URYY28-3g2I>
- Sparkle Poi 2: Fire Show at EJC. (2012). Obtido em 08 de maio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=l4OIIx-rWk>
- Vishneva, D. (2010). *Beauty in Motin: Flow*. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=2h2fdZ6XpR8#t=62>

## **ANEXO I**

DVD com vídeo do espetáculo *Opus Lux*

Versão on-line em:



<http://tiny.cc/opuslux>