



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Ana Luisa de Oliveira Quintas

Iluminação e Atuação: outros diálogos possíveis

Brasília, 2020

Ana Luisa de Oliveira Quintas

Iluminação e Atuação: outros diálogos possíveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Alice Stefânia Curi

Brasília, 2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

QQ7i Quintas, Ana Luisa
Iluminação e Atuação: outros diálogos possíveis / Ana Luisa Quintas; orientador Alice Stefânia Curi. -- Brasília, 2020. 135 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2020.

1. Iluminação Cênica. 2. Atuação Cênica. 3. Teatro Contemporâneo. 4. Processos Colaborativos. 5. Corpo. I. Stefânia Curi, Alice , orient. II. Título.

Ana Luisa de Oliveira Quintas

Iluminação e Atuação: outros diálogos possíveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Alice Stefânia Curi

Aprovada em 28 de outubro de 2020.

Prof.Dra Alice Stefânia Curi (Orientadora) – UnB

Prof.Dr. Fernando Villar – UnB

Prof.Dra Cibele Forjaz Simões – USP

Dedico este trabalho a todos os fazedores e fazedoras de arte do Brasil que, com persistência e resistência, seguem criando em meio ao caos.

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado só foi concluída graças a diversas e preciosas colaborações de diferentes pessoas.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, professora e amiga Dra. Alice Stefânia por todos os encontros, trocas, conversas e orientações, sempre tão afetivas e precisas, que tivemos ao longo desses dois anos. Deixo, desde já, o meu desejo de que essa seja uma parceria que perdure ainda por muito tempo.

Agradeço ao professor e amigo Dr. Fernando Villar por aceitar o convite e continuar compondo a banca desta pesquisa, além de me acompanhar desde a banca da prova de habilidades específicas – antes mesmo que eu adentrasse a graduação –, e por ter sido, desde esse período até hoje, um incentivador dos meus passos artísticos.

Agradeço à Prof^a. Dra. Cibele Forjaz por ter aceitado o convite para participar mais uma vez como integrante da banca desta pesquisa, por todos os apontamentos feitos na qualificação e pelo seu excelente e importante trabalho como pesquisadora, iluminadora, diretora e professora. Foi a partir da leitura dos textos de Cibele que me senti convocada a escrever esta dissertação.

Agradeço à Prof^a. Dra. Sulian Vieira e ao Prof. Dr. César Lignelli por terem sido essenciais para a estruturação desta dissertação – por todo conhecimento e todo carinho passado nas disciplinas de seminário e metodologia de pesquisa em Artes Cênicas.

Agradeço ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, em especial às professoras Dra. Rita de Almeida Castro e Dra. Alice Stefânia, por constituírem um espaço de troca de bibliografias e de conhecimento. Por todos os nossos encontros e debates que foram, e seguem sendo, essenciais para minha vida de pesquisadora. Estendo o agradecimento à professora Rita por ter aceitado o convite de ser suplente da banca de defesa.

Agradeço à minha mãe, minha fonte sagrada de amor, que desde sempre é a principal apoiadora da minha vida artística e que se manteve ao longo desses dois anos igualmente me apoiando e me cuidando. Mãe, nada seria possível se não fosse por você.

Agradeço ao meu pai, minha fonte de inspiração, o responsável pelo meu amor e crença na arte. Pai, você é, e sempre será, o primeiro artista da minha vida – são as suas músicas que tocam em meus ouvidos me dando força para continuar a caminhada.

Agradeço aos meus irmãos, Rafael e Renio, por serem meus companheiros em diferentes etapas da vida, e por criarem comigo um escudo de amor e força que nos protege e nos guia onde quer que estejamos.

Agradeço ao amor da minha vida, minha parceira de vida e de arte Fernanda Alpino, por ser a primeira leitora de todos os meus textos, por todo carinho, por todas as conversas e por toda a companhia e todo o amor, sempre.

Agradeço aos meus parceiros de vida, arte e crime, Gustavo Haeser e João Miguel Pedreira, por formarem comigo o Grupo Tripé, meu espaço de criação e de total liberdade. Obrigada por insistirem comigo nesse nosso plano, que há 8 anos segue cada vez mais firme e forte. Criar e existir com vocês é um dos maiores prazeres da vida.

Agradeço às minhas parceiras Liquidificantes, Larissa Souza, Luisa L'Abbate, Nininha Albuquerque, Fernanda Alpino e Fernando de Carvalho, além de todas as outras integrantes que fizeram parte do Liquidificador. O Liquidificador não é um grupo de teatro, é um movimento! E é uma honra movimentar o mundo com vocês.

Agradeço a todas as alunas e alunos da turma B da disciplina TEAC 1: Gustavo, Bianca, Júlia, Luana, Victor, Giovanna, Yuri, Pedro, Maju, Daniela, Mateus, Lucas, Milena e Kathleen, por toda a parceria ao longo do primeiro semestre de 2019.

Agradeço a todas as pesquisadoras e pesquisadores que ingressaram no mestrado junto comigo por terem sido companheiros e companheiras maravilhosos ao longo desses dois anos.

Agradeço à minha terapeuta Manuela Lacerda, que me acompanhou durante quase todo o último ano da escrita dessa dissertação e fez com que fosse possível eu finalizá-la. Entender a importância de cuidar da saúde mental durante esse processo foi um passo essencial para que eu pudesse vivenciá-lo.

Agradeço a todas e todos artistas com os quais eu já tive a chance de criar, e trabalhar junto, em especial Davi Maia, Ana Flávia Garcia, Similião Aurélio, Gabriel Guirá, Janaína Moraes, Márcia Duarte, Roberto Dagô e Luênia Guedes.

Agradeço ao iluminador Marcelo Augusto Santana, por ter sido o meu primeiro professor de iluminação e por ter sido o principal incentivador para que eu insistisse no “caminho da luz”.

Agradeço a toda minha família Quintas. Todas as minhas primas, primos, tios, tias, e principalmente à minha avó por mesmo em uma idade avançada continuar interessada e continuar uma exímia apoiadora do meu fazer artístico. Agradeço em especial à minha prima Adriana Fittipaldi por ser minha estrela guia, e por ter sido a responsável por eu ter começado a fazer teatro.

Agradeço à amiga e revisora Bárbara Gontijo, pela paciência e amorosidade em todo o processo de revisão, tanto para o período da qualificação quanto para a finalização.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, sem a qual não teria sido possível me dedicar integralmente a esta pesquisa.

Agradeço a todas as iluminadoras do Brasil, em especial ao projeto Mulheres na Luz coordenado pelas iluminadoras Lua Melo e Ligia Chaim, por serem fontes de inspiração e força.

E, por fim, agradeço a todes que, mesmo sem saber, atravessaram em diferentes momentos esta pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa busca explorar possíveis diálogos entre iluminação e atuação cênica em uma busca de tornar os processos de criação mais colaborativos e menos hierárquicos. Tendo a experiência como principal atitude metodológica e apostando em uma epistemologia ecológica, a pesquisa traça um percurso que se inicia nas experiências vividas pela autora em seus grupos de teatro (Grupo Tripé e Grupo Liquidificador), e segue para a construção de um modo ecológico de se relacionar com o mundo, dirigindo-se para uma nova perspectiva de conexão com as luzes que acompanham o cotidiano da existência humana e estabelecendo um paralelo com os atuantes e a luz cênica. A partir dessa perspectiva e do conceito de corpo proposto por Espinoza, propõe-se a compreensão da luz cênica como um corpo – o corpo-luz –, numa tentativa alternativa de se discutir a iluminação na cena contemporânea. A pesquisa segue, então, para o relato de uma experiência vivida pela autora através da prática docente em uma disciplina no curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2019. Nessa disciplina, buscou-se propor uma prática que pretende complexificar os afetos e as afetações possíveis entre o corpo-luz e o corpo da atuante, para uma melhor compreensão de como se pode experienciar uma colaboração mais afetiva e efetiva entre as artistas criadoras de ambos os campos.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Atuação cênica. Processos colaborativos. Teatro contemporâneo. Ecologia afetiva. Corpo.

ABSTRACT

The present research seeks to explore possible dialogues between stage lighting and acting, in a quest to make creative processes more collaborative and less hierarchical. With experience as the main methodological attitude, and betting on an ecological epistemology, the research traces a path that begins with the experiences lived by the author in her theatre groups (Grupo Tripé and Grupo Liquidificador), and goes on to build an ecological way to relate to the world, seeking a new perspective of connections between the lights that accompany the daily life of human existence, creating a parallel with acting and stage lighting. From this perspective, and the concept of body proposed by Espinoza, is made the proposal of understanding stage lighting as a body, the body-light, in an alternative attempt to understand the stage lighting in the contemporary scene. The research then goes on to report an experience lived by the author through a class in the undergraduate course in Performing Arts at the University of Brasília, in this class we sought to propose a practice that intends to complex the affects between the body-light and the acting body, in search of a better understanding of how we can propose a more affective and effective collaboration between creative artists from both fields.

Keywords: Stage lighting. Acting. Collaborative process. Contemporary theatre. Affective ecology. Body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 EXPERIÊNCIAS COLETIVAS	26
1.1 Trançando memórias em um mundo pandêmico.....	27
1.2 Momento um: <i>Entre Quartos</i> , Grupo Tripé.....	29
1.3 Processo coletivo ou colaborativo?	31
1.4 A criação da luz	34
1.5 A cena <i>fórmula</i>	37
1.6 Momento dois: <i>Jardim das Delícias</i> , Grupo Liquidificador.	43
1.7 O Encontro entre Bosch e Artaud: O jardim do Liquidificador.	46
1.8 Sensação, luz, corpo: cena.	50
1.9 Última cena: um jardim de luzes e sons.	53
1.10 Eu, artista-criadora-pesquisadora: O encontro entre Tripé e Liquidificador.	58
1.11 Iluminação cênica: estratégias de criação.....	59
2 HÁ LUZ ANTES DA CENA	64
2.1 Suspender o céu, por um modo ecológico de existir.	65
2.2 Ver, ouvir, sentir, perceber a luz.	71
2.3 Perceber os corpos	74
2.4 Corpo-luz	77

2.5 ATUAÇÃO – Disparadora de fluxos.	80
3 COLOCANDO EM PRÁTICA: EXPERIMENTAÇÕES COM ALUNOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNB.	85
3.1 Registrando os encontros: diários de bordo.....	87
3.2 Desafio técnico: a precariedade como potência	87
3.3 Primeiro dia: estamos em experiência.	90
3.4 Reflexões sobre o estado de presença.....	93
3.5 Primeira etapa: descobrindo o corpo-luz.	101
3.6 Segunda etapa: compondo com o corpo-luz.....	110
3.7 Fim do semestre, e agora?	123
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

Antes do começo, uma pequena manifestação do agora.

Entrei no programa de pós-graduação da Universidade de Brasília em agosto de 2018, ciente das dificuldades que as universidades públicas estavam enfrentando desde o impeachment (golpe) da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Em outubro de 2018, aconteceram as eleições e o candidato eleito foi Jair Messias Bolsonaro. Sabíamos o que a eleição desse candidato representava e sabíamos que, a partir daquele momento, adentraríamos ainda mais fundo na crise que já estava instaurada no país: tínhamos muitas previsões negativas. Não estávamos erradas. Escrevo esse manifesto, antes de tudo, para deixar registrado o momento em que essa dissertação foi escrita. É importante para mim, enquanto artista-pesquisadora brasileira, fazer esse registro.

Desde a eleição de Bolsonaro, nosso país foi afundando cada vez mais em uma crise ético-estético-política. Quando achávamos que não tinha mais para onde ir, em 26 de fevereiro de 2020 (dados do Ministério da Saúde) o vírus COVID-19 chega às terras brasileiras – depois de já ter iniciado as contaminações em vários outros países do mundo –, e, a partir daí, vimos a nossa crise ético-estético-política se tornar também sanitária.

Os calendários viraram de cabeça para baixo, e há muita gente por aí declarando que 2020 foi um ano perdido. Questões mentais e psicológicas à parte, não está sendo nada fácil continuar aqui, insistindo nesta pesquisa, nesta dissertação, acreditando num futuro em que meu país vai valorizar a educação, a cultura, a arte. Mas sigo, e não sigo apenas para concluir o mestrado e ganhar um título (acho que, neste momento, isso é o que menos me interessa), sigo porque acredito no potencial das pesquisas em arte para o mundo, sigo porque acredito no potencial da arte para o mundo, sigo porque acredito que é no compartilhar da nossa existência, das nossas experiências, no diminuir do ritmo, no apreciar dos cantos dos passarinhos e no estreitar dos laços afetivos entre nossos pares, que conseguiremos, em algum momento, voltar a ver um raiar de dia que nos traga paz.

Escrever esta dissertação nesse período me trouxe a sensação de me aglomerar com as palavras, de me reunir mentalmente com as diversas autoras, autores, artistas que ao longo do texto eu referencio. Foi uma companhia no meio desse isolamento social que até agora não tem data para acabar. Foi um reencontro com os conceitos, com as propostas e hipóteses, e uma confirmação da minha crença em tudo o que eu trago aqui – minhas dúvidas e as minhas tentativas de resposta. Enfim, tudo isso para dizer que seria impossível este texto não ter

contaminações desse momento que estamos vivendo. Espero que ele seja um sopro de algo bom e desejo uma prazerosa leitura!

Agosto, 2020.

INTRODUÇÃO

Era uma tarde não muito quente de verão, no final de janeiro, quando decidimos subir um morro nem muito alto e nem muito baixo, sobre o qual algumas pessoas haviam comentado conosco que valeria a pena “chegar lá em cima”. Começamos a subir perto das cinco da tarde, um céu azul com nuvens se apresentava em cima de nós, o Sol já um pouco mais baixo fazia com que se formassem enormes sombras de nossos corpos no chão. A vegetação baixa do cerrado, com árvores tortas e não muito altas, nos circundava enquanto subíamos uma subida mais íngreme do que imaginávamos, até que, por fim, chegamos ao topo. Lá de cima podíamos ver a estrada que cortava o morro em dois, podíamos ver as casinhas lá embaixo, e também tínhamos uma visão plena da circunferência da Terra e do majestoso céu, que naquele momento já começava a dar o seu show, quando o Sol começava o seu caminhar para o outro lado do planeta. Foram aproximados 45 minutos até o Sol terminar de descer, e a cada minuto uma nova cor se apresentava, a sombra do Sol nas nuvens mudava – era roxo, rosa, azul claro, azul escuro, laranja, avermelhado, nuvem grande, nuvem pequena, muitas sombras e muita luz. Fotografei e pensei: para falar de iluminação da forma que eu quero, eu preciso falar sobre a nossa relação com o céu.

**Diário de Bordo, Chapada dos Veadeiros,
Janeiro, 2018.**

Três experiências inquietantes

1.

Fim da minha graduação no Bacharelado em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), 2013. Fizemos uma montagem-adaptação do texto *A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico*, de William Shakespeare, dirigidos pela Prof.^a Dra. Felícia Johansson.

Foi após a estreia, em uma conversa coletiva sobre as nossas impressões da primeira noite, que um dos meus colegas de cena comentou sobre como ele tinha achado uma das cenas que ele fazia muito clara – ele sempre a tinha imaginado mais escura – e como isso havia atrapalhado a sua concentração durante a cena. Foi a partir dessa reflexão e da reflexão do processo de criação do espetáculo como um todo que, pela primeira vez, exerci a dupla função de atriz e iluminadora, e que a primeira faísca dessa pesquisa acendeu.

2.

Quando comecei a estudar iluminação, em meados de 2011, já havia dez anos que eu fazia teatro, mesmo que de forma amadora. E, se nos primeiros anos de trabalho com luz, pensei em desistir do meu ofício de atriz, pouco tempo depois acabei descobrindo que exercer as duas funções poderia ser uma ferramenta de constante ampliação e contestação da minha própria visão dos dois campos: ser uma iluminadora/atriz/pesquisadora/criadora.

Na minha vida profissional, criar projetos de iluminação é a função que mais exerço – ao longo dos nove anos de trabalho, fiz mais de 40 concepções de luz para diferentes tipos de espetáculos, com diferentes pessoas e situações. Estar em cena, por outro lado, é uma opção que tenho feito exclusivamente em espetáculos produzidos pelos grupos de teatro dos quais sou integrante¹. Aliás, foi através dos diferentes trabalhos que exerci dentro desses grupos que eu pude seguir desenvolvendo o pensamento que foi colocado anteriormente.

Dois bons exemplos são os espetáculos do Grupo Tripé – tanto *Entre Quartos* (2014) quanto *O Novo Espetáculo (Tudo está à venda)* (2015) nasceram de processos de criação

¹ Em 2012, fundei o Grupo Tripé e até hoje sigo sendo atriz, iluminadora e produtora do Grupo. Também sou iluminadora do Grupo Liquidificador desde 2013, apesar de ter sido oficializada como integrante do grupo (assumindo outras funções, como atuar nos espetáculos) no final de 2017. Para mais informações sobre os grupos, é possível acessar os sites www.grupotripe.com e www.grupoliquidificador.com.

colaborativos, e nos dois exerci a dupla função de atriz e iluminadora. Foi durante esses processos que eu percebi que, quanto mais eu levantava questões relacionadas à iluminação para todos da equipe, mais eu recebia, de volta, percepções e desejos do que os meus colegas estavam pensando em relação a ela. Ao transformar o processo de criação de luz em um processo aberto e colaborativo, pude tornar possível que todos os envolvidos conhecessem, opinassem e, por isso, também ajudassem a criar a nossa iluminação.

3.

Um outro acontecimento importante para o desenvolvimento dessa dissertação foi o Mestrado em *Stage Design*, que eu fiz na *The Lir Academy, Trinity College*, Universidade de Dublin, na Irlanda, entre 2016 e 2017. Durante um ano de curso, tive a oportunidade de pesquisar, na prática, inúmeras questões voltadas para a iluminação.

Foi um ano muito proveitoso em vários aspectos, mas talvez o aspecto mais relevante para a pesquisa desta dissertação tenha sido a minha frustração com a falta de colaboração que havia nas montagens das quais participei. Cada pessoa tinha sua função muito bem delimitada e, apesar de conversarmos muito sobre o espetáculo, não havia uma colaboração efetiva na criação de cada um. Eu me sentia navegando solitariamente em um mar cheio de novas e maravilhosas tecnologias, em busca da luz de um espetáculo que não era só meu.

Ter tido a oportunidade de viver essa experiência foi importante para entender que meu interesse não está apenas na iluminação em si – meu interesse está em criar um espetáculo no qual a luz que concebo faz parte como um elemento que tem tanta importância quanto os atores que estão em cena. Ou seja, meu interesse não é iluminar uma cena, e sim criar uma cena junto com todos os elementos necessários para essa criação.

Desejos e perguntas

Essas foram as principais inquietações que me trouxeram até aqui – inquietações que me fizeram querer complexificar a relação entre luz e corpos em cena, que me fizeram levantar inúmeras questões, como: quais as afetações que a iluminação pode exercer no corpo presente do atuante, e vice-versa? Como fazer com que atores/atrizes percebam que, por estar em cena, são aptos a colaborar criativamente com a luz? Como incentivar que

iluminadores/iluminadoras² sejam mais presentes nos processos de criação? Como entender que a luz, sendo uma linguagem, tem infinitas possibilidades para a criação dentro de um espetáculo? Quais são os meios para que consigamos sensibilizar atores e atrizes para uma abertura a essa colaboração?

Meu objetivo, ao decidir escrever sobre a prática do meu dia a dia e refletir sobre ela, é propor uma investigação entre a iluminação cênica e a atuação, estudando meios para a construção de uma possível horizontalização das relações sensório-criativas entre esses dois campos, isto é, visando procedimentos que tornem os processos de criação mais colaborativos e não-hierárquicos.

Além dessas experiências inquietantes que vivi – e que são a base para a construção desta dissertação –, um aliado foi o trabalho desenvolvido por Cibele Forjaz³ em sua dissertação de mestrado e em sua tese de doutorado, ambas orientadas pelo Prof. Dr. Jacó Guinsburg⁴, que constrói um caminho histórico sobre o processo de transformação da luz em linguagem. Enxergar na luz a capacidade de ser uma linguagem estrutural e estruturante para a construção da cena faz com que os nossos entendimentos sobre as funções da iluminação ganhem uma elasticidade, gerando uma abertura para diferentes trabalhos e reflexões acerca da sua potencialidade no teatro. Sou então provocada pelas seguintes palavras de Forjaz (2015, p. 132):

² Ao longo do texto irei revezar o gênero das palavras. Essa escolha foi feita a partir do desejo de escrever de forma mais inclusiva, não empregando apenas o gênero masculino.

³ Diretora e iluminadora teatral, docente e pesquisadora em Artes Cênicas. Graduada em Artes Cênicas com habilitação em direção teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1989; fez Mestrado em Artes (2008) e Doutorado em Artes Cênicas (2013), na ECA/USP. É docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP desde 2006, onde leciona iluminação e direção teatral na Graduação (Bacharelado e Licenciatura) e é docente e orientadora de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/ECA/USP).

⁴ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1973). Atuou como professor do curso de pós-graduação e professor orientador da Universidade de São Paulo. Começou na ECA/USP em 1964, na Escola de Arte Dramática (EAD), onde ministrou a disciplina “Crítica Teatral”. Em 1967, foi para o recém-criado Departamento de Teatro, mais tarde, de Artes Cênicas. Sob este novo prisma, passou a concentrar seus estudos particularmente em teoria e estética teatral e no teatro russo, judeu e ídiche e no teatro do absurdo. Se aposentou em 1991 e foi homenageado como o título de Professor Emérito da USP em 2001.

Se os profissionais da cena, entre eles os encenadores e os iluminadores, não souberem pensar a luz como linguagem estrutural e estruturante da cena contemporânea, ela não o será, assim como não o foi quando a luz elétrica surgiu, simplesmente porque “deu à luz”. Daí a importância de pensar o processo de transformação da luz em linguagem na história do teatro para poder atualizá-lo aqui e agora.

Quando penso na luz como linguagem, penso também que podemos propor que não apenas iluminadoras e iluminadores possam falar essa “língua”. Quanto mais pessoas conseguirem conversar, trocar e colaborar com a luz, tratando-a como linguagem estruturante do espetáculo, mais iremos fazer com que ela exerça essa função. Ao proporcionar que atores e atrizes criem uma relação com a luz em seus trabalhos e que, por isso, também sejam capazes de colaborar com a sua construção para um espetáculo, estou fortalecendo uma perspectiva de entendimento acerca de um teatro que é feito em coletivo e de forma colaborativa, contribuindo principalmente para uma maior interação entre atores e iluminadoras e também incentivando uma maior interação entre todas as artistas envolvidas no fazer de um espetáculo.

Experiência como guia

Essa pesquisa nasce da prática e das observações feitas acerca de experiências e se constrói a partir delas. São muitos os caminhos que poderiam ser feitos para se falar sobre o tema proposto, mas aqui consideraremos a experiência como a atitude metodológica principal da pesquisa. Jorge Larrosa Bondía foi uma importante referência para essa decisão, principalmente por propor um pensamento acerca da educação a partir da dupla experiência/sentido (BONDÍA, 2002).

Durante séculos, o saber humano havia sido entendido como um *páthei máthos*, como uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. (BONDÍA, 2002, p. 27)

A partir do entendimento que Bondía propõe – e das provocações que ele faz quanto ao uso da palavra no campo científico –, optei por utilizar a experiência como atitude metodológica, principalmente por entender que não estou escrevendo sobre algo externo a mim. Estou escrevendo a partir de questionamentos que estão diariamente se renovando, se

transformando e me acompanhando em todos trabalhos que faço, seja como atriz, seja como iluminadora. Se, no início do capítulo, descrevi brevemente três episódios que vivi, é porque esses episódios foram essenciais para que o desejo de pesquisa em torno desse tema se instaurasse, ou seja, para além de referenciais teóricos, as vivências que tive e tenho são base fundamental para a estruturação desta pesquisa.

Levando isso em consideração, além de utilizar minhas vivências como atriz e iluminadora para embasar a discussão, irei utilizar também minhas vivências em atividade de prática docente junto a uma disciplina na Universidade de Brasília, com o auxílio da qual pude me aprofundar de maneira prática no tema desta dissertação. No primeiro semestre de 2019, através de uma disciplina optativa⁵, realizei a prática docente obrigatória para bolsistas, do programa Capes Demanda Social, na qual, ao longo do semestre, eu pude desenvolver, por meio de experimentos, práticas que buscavam friccionar a presença da luz e a presença de atores em cena. Busquei, portanto, complexificar as questões desta pesquisa para além do diálogo com as referências teóricas.

Para aprofundar, no campo das artes da cena, o uso da experiência como atitude metodológica, Narciso Telles⁶, com seu artigo *Paragens de um artista-docente-pesquisador* (2012), foi de suma importância.

Cientes deste campo de tensão, operamos o conceito de experiência, na perspectiva de um trajeto de indissociabilidade entre pesquisa acadêmica, prática pedagógica e prática artística. Esta noção possibilita a compreensão e a percepção das dinâmicas cotidianas engendradas nestes objetos de análise, pois focalizam as relações existentes entre um experimentador/agente e as zonas de experiência/ação, em seus aspectos espaciais, organizativos e de vivência corpóreo-sensorial (TELLES, 2012, p. 53).

Ou seja, ao propor a utilização da experiência como atitude metodológica, estou apenas reconhecendo que, para o desenvolvimento desta pesquisa, não foi possível separar o meu ser artista do meu ser pesquisadora – e até mesmo do meu ser docente, durante a disciplina de prática docente. Talvez se trate mesmo do contrário, e o fato de não haver

⁵ Especificamente a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1 – Turma B.

⁶ Ator e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pesquisador do Núcleo de Criação e Pesquisa Teatral e membro do Coletivo Teatro da Margem. Dirigiu recentemente o espetáculo “A Saga no Sertão da Farinha Podre” (2010). Autor do livro *Pedagogia do teatro e o teatro de rua* (Mediação, 2008) e organizador (com Adilson Florentino) do livro *Cartografia do Ensino do Teatro* (EDUFU, 2009). Pesquisador Pq-CNPq.

separação entre essas três vertentes seja um dos fatores-chave desta dissertação, visto que ela é escrita por uma atriz-iluminadora.

Iniciei este trabalho descrevendo uma situação que experienciei e que me fez compreender uma questão fundamental para esta pesquisa: a partir do entendimento de que eu precisava falar sobre a nossa relação com o céu – ou seja, a nossa relação com a luz que está intrinsecamente presente no nosso dia a dia –, percebi que meu desejo não era falar de luz a partir da técnica da iluminação (nome de refletores, angulações, cores, etc.). Afinal, são incontáveis os manuais de iluminação que já trazem muitas informações, como, por exemplo, o livro do iluminador Marcelo Augusto Santana⁷, *Haja Luz! Manual de iluminação cênica*, publicado recentemente, em 2016, pela Editora Senac, que possui um conteúdo substancial em relação às diferentes questões técnicas da luz. Quero me aprofundar nas sensações que a luz, às vezes até naturalmente, causa em nós. Essa compreensão não me ajudou apenas a encontrar a minha ferramenta metodológica, mas também o lugar epistemológico da pesquisa.

Estamos acostumados, enquanto seres humanos, a nos colocar em uma posição superior em relação às coisas que não possuem vida, no sentido biológico, ou até mesmo aos seres que possuem vida, mas que não possuem humanidade. Como Ailton Krenak⁸ coloca em seu livro *O Amanhã não está a venda* (2020, p. 4) “Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: A Terra e a humanidade”.

Essa posição de superioridade reduz a nossa capacidade subjetiva de analisar e vivenciar os acontecimentos, nos impedindo de observar a riqueza de detalhes e de

⁷ Marcelo Augusto Santana graduou-se em Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, onde foi professor por quase três anos. Antes mesmo de receber o diploma já havia se apaixonado pela área de iluminação teatral. Sua pesquisa nesse universo começou em 1997, com experimentações em espetáculos de vários diretores e coreógrafos da cidade, como Circo Teatro Udi Grudi, Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, Móveis Coloniais de Acaju, ASQ Companhia de Dança, projeto Circo do Brasil, o diretor James Fensterseifer e os coreógrafos russos Serguei e Nadejda Alexandrova, da companhia Ballet Brasil, para citar alguns.

⁸ Ailton Krenak nasceu em 1953, na região do vale do rio Doce, território do povo Krenak, um lugar cuja ecologia se encontra profundamente afetada pela atividade de extração de minérios. Ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, organizou a Aliança dos Povos da Floresta, que reúne comunidades ribeirinhas e indígenas na Amazônia. É coautor da proposta da Unesco que criou a Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço em 2005 e é membro de seu comitê gestor. É comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República e, em 2016, foi-lhe atribuído o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

possibilidades das coisas quando as entendemos como participantes do planeta, tanto quanto nós. As epistemologias ecológicas – um termo proposto por Carlos Alberto Steil⁹ e Isabel Cristina de Moura Carvalho¹⁰, que se refere às tradições epistemológicas ligadas a um entendimento de totalidade entre o ser humano e todas as outras coisas do mundo – buscam dialogar com esta compreensão.

Conhecer é fundamentalmente uma habilidade que adquirimos na relação com outros organismos e seres que habitam o mesmo mundo, e não uma prerrogativa humana que se processaria no espaço restrito da mente como uma operação racional. Torna-se, assim, impossível dissociar a mente do corpo, a cultura da natureza, o conhecimento da experiência (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 164).

Esta é uma pesquisa sobre luz e seres humanos, sobre as relações de seres humanos com a luz, sobre como as ações dos seres humanos podem ser modificadas pela luz, e vice-versa. Se tiramos a questão teatral, que inclui também uma relação com o espaço – e às vezes com diferentes objetos –, é isso que “sobra”. A interação entre esses dois elementos é marcada, inicialmente, por duas diferenças: um elemento possui vida, no sentido biológico, e o outro não. A partir do momento em que adotamos uma linha epistemológica que aposta em um conhecimento que acontece através das relações entre nós e todas as coisas que estão ao nosso redor, essa diferença se transforma em apenas uma característica dessa relação.

Não podemos exigir da luz que ela seja algo além de luz – que, de acordo com Marcelo Augusto Santana (2016, p.50), é “uma radiação eletromagnética capaz de estimular a retina e produzir sensações visuais [...]” –, mas podemos nos permitir experimentar como uma simples estimulação da retina é capaz de reverberar em todo o nosso corpo. Podemos permitir que essas ondas de radiação eletromagnéticas nos atravessem de forma intensa e podemos tentar estar abertos para esse atravessamento. Podemos testar até onde podemos ir com as

⁹ Mestre em Teologia pela PUC/RJ (1984) e em Filosofia da Educação pela FGV/RJ (1990) e doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ (1995). Professor titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996 atual). Professor Visitante na Universidade Federal de São Paulo (2019 atual).

¹⁰ Isabel Cristina de Moura Carvalho tem graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1984), especialização em psicanálise pela Universidade Santa Úrsula, RJ (1990), mestrado em Psicologia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas, RJ (1989) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001). Pós-doutorado em antropologia na Universidade de San Diego, Califórnia (UCSD), de fevereiro/2006 à fevereiro/2007. Atualmente é professora titular visitante na UNIFESP.

sensações causadas e como elas nos afetam, tanto como espectadores quanto como atores e atrizes.

O encontro com as epistemologias ecológicas tornou possível entender que esta pesquisa vai além do falar sobre processos de criação de luz ou de atuação. Discutirei, na verdade, como a interação entre esses dois campos mobilizam questões sobre presença, afetos, sensações e etc.

Antonin Artaud escreveu, em 1932, o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, composto por diversos itens que descrevem como os espetáculos da crueldade deveriam acontecer. Ao me encontrar com esse manifesto e perceber que muitas coisas que Artaud propõe ali se conectam com a discussão que estou levantando, considerei o Teatro da Crueldade como parte da base epistemológica desta pesquisa.

Em um trecho do manifesto, Artaud diz que o importante é que “a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada [...]” (ARTAUD, 2006, p.104), sugerindo que esse mergulho sensível fosse um dos objetivos do teatro. Considerando esse objetivo, talvez eu não queira falar exatamente sobre o céu – como eu pensava depois de experimentar aquele pôr do sol que descrevi no início dessa introdução –, e sim sobre estar sensível, aberta e porosa para compreender a fonte inesgotável de estudos e experiências que um simples céu pode ser.

Artaud fala sobre a ideia de um “teatro como um todo” (ARTAUD, 2006, p.104) – o que ele acreditava ser o que faria o teatro voltar a ser ele mesmo. É como se, ao propor essa ideia de teatro, ele também estivesse propondo uma ideia de existência, e é partindo disso que considero as reflexões feitas por Artaud acerca do teatro também como reflexões epistemológicas. “Nem o Humor nem a Poesia nem a Imaginação significam qualquer coisa se [...] não conseguem questionar organicamente o homem, suas ideias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade” (ARTAUD, 2006, p.105).

Compreender as reflexões de Artaud não só como epistemológicas, mas também como parte do campo das epistemologias ecológicas, é possível porque fazem parte deste campo epistemologias que consideram o mundo como um grande arcabouço de experiência e conhecimento, ou seja, reflexões ou teorias que buscam uma sensibilidade perante o todo que nos cerca. Além disso, Artaud foi fonte para Deleuze e Guatarri quando juntos escreveram *28 DE NOVEMBRO DE 1947- Como criar para si um corpo sem órgãos* (1996), fazendo uma referência direta à proposta do corpo sem órgãos de Artaud e demonstrando que as questões

levantadas por ele não pertencem somente a um campo teatral, mas que também se prestam a um campo filosófico-conceitual.

As epistemologias ecológicas propõem, assim, um modo de operar em termos do conhecimento que, longe de nos distanciar do ambiente, por um processo de objetivação do real, nos conduz a um engajamento e a uma imersão no mundo imediato e material da experiência. Conhecer torna-se, assim, não apenas um esforço para imaginar o mundo da forma como ele é imaginado por outras culturas, mas para abrir-se à possibilidade de estender a experiência para a diversidade da imaginação de outras espécies e elementos que partilham conosco a aventura da vida e do existir no universo (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 175).

Parece-me quase urgente, dado o tempo que estamos vivendo (e como estamos vivendo), que entendamos a importância de abrimo-nos para o mundo enquanto seres vivos, porosos, ativos e pensantes. Não estou atrás de um método, ou de tentar “melhorar” alguma coisa nas atuações ou iluminações alheias. O que pretendo aqui, ao falar dessa horizontalização na relação entre luz e atuante, é também discutir acerca de um pensamento mais aprofundado em relação às trocas e possibilidades a partir da colaboração entre elementos que formam um espetáculo teatral, e sobre como essa colaboração pode potencializar os processos e as relações entre as artistas que fazem parte deles.

O que estou propondo talvez seja, por ora, deixar a parte técnica da iluminação de lado, para que haja um aprofundamento em questões que acredito ser tão essenciais quanto as técnicas. “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p.97).

Para desenvolver todas as questões que apresentei aqui, a dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Experiências coletivas*, me aprofundarei na minha relação com meus grupos de teatro, analisando, especificamente, dois espetáculos, sendo um de cada coletivo. São eles *Entre Quartos*, do Grupo Tripé, e *Jardim das Delícias*, do Grupo Liquidificador. Em cada análise, irei me dedicar a diferentes questões do fazer cênico, buscando discutir sobre a importância do trabalho coletivo e colaborativo para mim, como artista-pesquisadora, além de me relacionar com conceitos que criam uma base firme para o desenvolvimento dos outros capítulos e, por consequência, da pesquisa como um todo.

No capítulo seguinte, intitulado *Há luz antes da cena*, buscarei, em autores que fogem do espectro cênico, estabelecer uma relação humana com a luz no nosso dia a dia, propondo que se iniciem, antes de qualquer coisa, pensamentos e práticas ecológicas para com o todo

que nos cerca. A partir dessas discussões, retornarei para o espectro cênico, na intenção de potencializar a relação entre luz e corpo na cena e propondo o conceito de corpo-luz para discutir presença, afetação e possibilidades de criação.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *Colocando em Prática: experimentações com alunos da graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília*, farei uma reflexão sobre a minha experiência em prática docente em uma disciplina no curso de graduação de Artes Cênicas da UnB, na qual eu pude complexificar a discussão que esta dissertação pretende levantar. Nessa disciplina procurei identificar as influências da iluminação no corpo presente dos atuantes e vice-versa, buscando um diálogo mais complexo através de experimentos e provocações que fortalecem a interação sensível, afetiva e motora entre o corpo e a luz – seja na cena, seja no processo de criação da mesma.

Sendo assim, seguimos então para o primeiro capítulo, em que a partir da análise de espetáculos dos grupos Tripé e Liquidificador e do meu trabalho como iluminadora autônoma, me aprofundo nas configurações do meu fazer teatral e nas reverberações que ele causa nesta dissertação.

1 EXPERIÊNCIAS COLETIVAS

A gente estava recém-saído da adolescência, com 22, 23 anos, estava acabando de sair da casa dos pais, acabando de entrar e sair das drogas, dar para a primeira pessoa, acabar o colégio, morar sozinho, comunidade. Então, a gente tinha a possibilidade de focar essa história de um modo muito particular. E os trabalhos eram meio intuitivos. (...) E aí é que tinha a coisa legal da colaboração artística de grupo.

Patrícia Travassos

Nessa trajetória, é possível perceber como o aprendizado pedagógico mistura-se à prática e como o trabalho continuado em um grupo de teatro pode contribuir significativamente para a formação de um profissional.

Guilherme Bonfanti

1.1 Trançando memórias em um mundo pandêmico

Como já registrei no começo deste texto, estamos vivendo uma pandemia mundial por conta do vírus COVID-19, que nesse momento exato já matou mais de 999 mil pessoas e já infectou mais de 33 milhões de pessoas ao redor do mundo, sendo no Brasil mais de 4 milhões de casos e mais de 141 mil mortes¹¹. Por conta da necessidade do distanciamento social e na tentativa de controlar minimamente o espalhamento do vírus, os teatros foram fechados e tantos outros serviços tiveram seus modos de funcionamento modificados – a sociedade como um todo teve que se modificar. Um momento único da humanidade, que nos convida a refletir sobre a nossa humanidade, sobre como estávamos vivendo o mundo até agora.

Enquanto tudo isso acontece no mundo, eu estou aqui: de frente para o meu computador, me aprofundando em uma pesquisa que se iniciou por conta de processos vividos, espetáculos feitos, escadas subidas, refletores posicionados, luzes concebidas, montadas e operadas. Por essas razões, a vontade mesmo é que este capítulo seja sobre ausência, sobre a dificuldade de continuar escrevendo, de terminar essa dissertação num momento no qual eu não posso ir mais a fundo nas práticas, na busca de aperfeiçoar os conceitos.

Porém, foi na crise, ao achar que sem conseguir fazer teatro eu não conseguiria terminar essa dissertação, que um portal foi aberto em mim. Um portal que me transportou para um lugar mais profundo da minha pesquisa, que me fez voltar no tempo para relembrar os verdadeiros motivos que me trouxeram até aqui e encontrar memórias perdidas que se trançam ao presente e formam a base para que essa pesquisa encontre sua continuidade, mesmo em um momento tão adverso.

Foi no trançar dessas memórias encontradas com os pensamentos e teorias estudadas no presente que este capítulo foi escrito. Foi na percepção de que os episódios e experiências que vivi como iluminadora e atriz nos meus grupos de teatro, nos quais aqui irei me

¹¹ Dados retirados do site oficial da Organização Mundial da Saúde (OMS) no dia 29/09/2020. Disponível em: <https://covid19.who.int/>.

aprofundar, não só me formaram e seguem me formando como a artista-pesquisadora que sou, mas também são, por si só, mundos de conhecimento. Encontro nas palavras de André Carreira¹² a confirmação dessa percepção quando ele afirma que

De todos os modos, ainda que no terreno da arte não possamos trabalhar estritamente com os princípios metodológicos básicos das ciências, isto é, que não possamos articular olhares solidamente estruturados a partir do trinômio: hipótese – verificação – confirmação, não significa afirmar que a arte não produza conhecimentos compartilháveis (...) as práticas artísticas formulam conhecimento porque são pensamento sobre o mundo, são construções de mundos (CARREIRA, 2012, p.21).

Sendo assim, iremos saltar agora para dois momentos experienciados com meus grupos de teatro: o processo de criação dos espetáculos *Entre Quartos*, do Grupo Tripé, e *Jardim das Delícias*, do Grupo Liquidificador. Por meio da análise desses processos, encontraremos as primeiras pistas dos conceitos desta pesquisa. Essas análises, além de serem mapa para os conceitos, também despertaram em mim a necessidade de compartilhar os processos de criação da atriz-iluminadora que sou, fora dos trabalhos com os grupos. Esse despertar se deu a partir do momento em que percebi que a minha forma de criar luz está interligada aos processos que vivi e sigo vivendo com os grupos, mas que se expande para além deles.

¹² É graduado em Artes Visuais pela UnB (1984) e doutorado pela Universidad de Buenos Aires (1994). Professor do programa de Pós Graduação em Teatro (UDESC) e coordenador nacional do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Foi presidente da ABRACE (2003-2004). Dirige os grupos Experiência Subterrânea (Florianópolis) e Teatro que Roda (Goiânia). Carreira é autor dos livros Teatro Callejero (Ed. Nueva Generación / Buenos Aires), Práticas de Produção Teatral (Ed. UDESC); Teatro de Rua: Uma Paixão no Asfalto (HUCITEC); Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda (E-Papers); Estados: relatos de um processo de pesquisa sobre interpretação teatral (Ed. UDESC). Em 2011, André Carreira realizou pós-doutorado com Richard Schechner na New York University (2011).

1.2 Momento um: *Entre Quartos*, Grupo Tripé.



Imagem 1 – *Entre Quartos*, temporada 2019, Teatro Newton Rossi, Sesc Ceilândia - DF.
Foto: Nina Quintana

Entre Quartos é o primeiro espetáculo do Grupo Tripé, grupo que fundei com três amigos artistas: Gustavo Haeser¹³, João Miguel Pedreira¹⁴ e Davi Maia¹⁵, em julho de 2012.

¹³ Gustavo Haeser iniciou no teatro em 2006, é ator, produtor e diretor. É estudante de bacharel em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília. Em 2012 fundou o Grupo Tripé e segue sendo integrante e produtor do grupo. Ganhou o prêmio de melhor ator pelo espetáculo *Entre Quartos*, no Prêmio Sesc do Teatro Candango em 2016. Fora do Grupo Tripé já trabalhou como produtor para diferentes artistas e festivais, incluindo algumas edições do Festival Cena Contemporânea. Também trabalhou como ator em diferentes trabalhos, no teatro e fora dele, como a série *Crias de Dulcina* (TV Cultura - 2020) dirigida por Caetano Curi e Renata Diniz.

¹⁴ Ator do Grupo Tripé, compositor e músico brasileiro, João Pedreira iniciou sua trajetória na música em 2010. Logo em seguida, em 2012 iniciou sua caminhada no teatro, e desde então segue mesclando suas experiências teatrais e musicais. Em 2016 foi indicado ao Prêmio Sesc do Teatro Candango de melhor trilha sonora para o espetáculo *Entre Quartos*, e em 2017 foi indicado ao Prêmio Sesc do Teatro Candango de melhor ator para o espetáculo *O NOVO ESPETÁCULO (Tudo está à venda)*, ambos do Grupo Tripé. Em 2017 lançou o EP *Emá*. Em 2018 lançou seu primeiro álbum *Água na Peneira*. Em 2019 participou do *Sofar Sounds America Latina*, e lançou o single *Mar Ilha* com a banda *OPlantae*, e o álbum trilha sonora do espetáculo *Entre Quartos*, do Grupo Tripé.

Começamos a ensaiar esse espetáculo no mesmo mês em que o grupo foi fundado, após termos apresentado uma cena curta dirigida por mim para a matéria de Direção 1, da graduação em Artes Cênicas da UnB.

Após essa apresentação, percebemos que a nossa chance de continuarmos juntos e fazermos teatro juntos era aquela – era agarrar e seguir. E seguimos: *Entre Quartos* foi gerado durante dois anos de processo. Dois anos de muitos textos, muitos ensaios, muitos improvisos, muitas ideias. Fomos os quatro, de pouco em pouco, de palavra em palavra, pé ante pé, vendo o espetáculo tomar forma e se tornar o que ele se tornou, para estreiar em abril de 2014.

Dos processos em que participei, o processo do *Entre Quartos* foi o primeiro fora da universidade que tinha a colaboração como característica principal, principalmente por ter sido um processo de dois anos, ou seja, tivemos a chance de mergulhar profundamente nele e nas nossas relações e funções. Foram as quatro pessoas que inicialmente estavam em cena que também se encarregaram de dirigir e de criar a dramaturgia. Além disso, eu sou a responsável pela luz, o João Miguel compôs e toca ao vivo a trilha sonora e Gustavo é o diretor de produção. Apenas a quarta pessoa que compõe o elenco não possui mais de uma função ¹⁶.

¹⁵ Davi Maia é ator, palhaço e pernalta. Desde os três anos vai para a rua abrir rodas com seu pai – o palhaço Mandioca Frita-. Foi indicado ao prêmio de melhor ator pelo espetáculo *Entre Quartos*, no Prêmio Sesc do Teatro Candango de 2016. Fundou o Grupo Tripé em 2012 e fez parte do grupo até 2017. Fundou em 2016, junto com sua família, a Trupe Raiz do Circo. E em 2019 fundou, junto de outros artistas, o Núcleo Criativo Luneta.

¹⁶ A partir de 2017, com a saída de Davi Maia do grupo, o elenco de *Entre Quartos* começou a variar. Nesse momento o elenco do espetáculo é composto por mim, Gustavo Haeser, João Miguel Pedreira e a atriz convidada Bruna Martini.



Imagem 2 – *Entre Quartos*, temporada 2019, Teatro Newton Rossi, Sesc Ceilândia - DF. Em cena, no sofá, Bruna Martini, eu e Gustavo Haeser. Em pé, João Miguel Pedreira. Foto: Nina Quintana.

1.3 Processo coletivo ou colaborativo?

Em *Entre Quartos*, duas funções – direção e dramaturgia – foram compartilhadas por nós, atuantes do espetáculo. Para Antônio Araújo¹⁷, esse tipo de divisão de função pertence a um modo coletivo de fazer teatro. Para ele, a diferença entre a criação coletiva e a colaborativa é que a primeira pretende diluir ou erradicar algumas funções, enquanto a segunda faz o contrário: determina, antes do início do processo, quem vai fazer o que e estimula a colaboração entre essas funções previamente determinadas (ARAÚJO, 2011, p. 137). Ou seja, partindo dessa diferenciação, e da forma como nos dividimos para a criação –

¹⁷ Antônio Araújo é diretor e encenador ligado ao Teatro da Vertigem, grupo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramática a partir de temas ligados à ética e religiosidade. Idealizador e realizador da Trilogia Bíblica, conjunto de três espetáculos marcantes da década de 1990: *O Paraíso Perdido*, 1992; *O Livro de Jó*, 1995; *Apocalipse 1,11*, 2000. É também, a partir de 1998, professor de direção na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.

isto é, todos dirigindo, todos criando a dramaturgia¹⁸, todos atuando, mas a iluminação, a trilha sonora, o cenário e o figurino¹⁹ tendo responsáveis específicos – reflito que o processo do *Entre Quartos* foi ao mesmo tempo coletivo e colaborativo.

É importante lembrar que, antes desse processo, apesar de todos os integrantes do grupo já terem tido outras experiências amadoras, universitárias e profissionais, nenhum de nós tinha sido responsável pela criação de uma obra a partir do zero, sem uma direção ou orientação de uma outra pessoa. Tínhamos em nós um desejo pulsante de fazer teatro juntos. Era essa a principal motivação no começo do processo, de forma similar ao começo do relato de Antônio Araújo, no primeiro capítulo do livro *A gênese da Vertigem: O processo de criação de o paraíso perdido* (2011).

(...) Não tínhamos texto nem peça, não tínhamos projeto nem ideologia, não tínhamos consciência nem culpa. Havia somente afinidade. E como não podíamos ficar juntos apenas por ficarmos juntos, resolvemos criar algo. Éramos determinados, mas ingênuos. Éramos dedicados. (...) Éramos jovens (ARAÚJO, 2011, p.16).

Por isso, ao voltar no tempo, observo que a escolha de todos dirigirmos e todos criarmos a dramaturgia não foi uma escolha consciente por desejo de experimentar essa ou aquela metodologia de criação, mas sim porque queríamos experimentar juntos as mais variadas possibilidades.

A partir dessa realização, encontro nas palavras de Rosyane Trotta²⁰ uma perspectiva interessante para o processo do *Entre Quartos*. Isso porque Trotta propõe uma relação diferente da proposta por Araújo, entre criação coletiva e colaborativa.

Na criação coletiva, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta “o que faremos”, ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto

¹⁸ Alguns meses antes de estrearmos, em 2014, convidamos a atriz e dramaturga Nine Ribeiro para colaborar na finalização da dramaturgia.

¹⁹ O figurino foi concebido colaborativamente com Fernanda Alpino, e a cenografia com Maria Vitória Dutra.

²⁰ Rosyane Trotta é mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1995) e doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2008). Atualmente é professora da UNI-RIO. Tem experiência na área de Teatro, com ênfase em Direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: encenação, dramaturgia, processo criativo e teatro de grupo.

peçoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação (TROTТА, 2006, p. 158).

Como, na criação do *Entre Quartos*, o desejo maior era criarmos juntos seja lá o que fossemos criar, essa noção de criação coletiva me parece conversar melhor com a nossa experiência. Além disso, Trotta (Id., 2006, p. 162) propõe uma noção de autoria coletiva, que “se configura por meio do constante e quase exaustivo diálogo coletivo que, se não forma necessariamente um sentido unificador, promove a mútua interferência e mútua contaminação entre autores.

Quando penso nos dois anos de processo que vivemos, percebo que a importância dele não está prioritariamente nos improvisos, textos e referências, ou seja, na construção do espetáculo em si. A importância dele está na abertura que encontramos, ao longo do processo, para nos descobrirmos enquanto artistas-autores, isto é, encontramos nesse processo a possibilidade de nos colocarmos como, ao mesmo tempo, “cobaias” e “cientistas” dentro dessa grande experiência coletiva que culminou no espetáculo que completa esse ano seis anos de trajetória²¹. Além disso, por ter sido o primeiro do grupo, o processo do *Entre Quartos* acabou nos direcionando para um modo de trabalho e de relação que segue existindo até hoje²².

Foi na descoberta da possibilidade de ser uma artista-autora que entendi que eu poderia ser atriz-iluminadora, isto é, sem ter de me definir por um ou outro termo, e sim ser um híbrido entre eles. A partir do processo do *Entre Quartos*, iniciei a reflexão sobre o quão potente pode ser um espetáculo que propõe a possibilidade da autoria coletiva e como isso,

²¹ Em 2016, *Entre Quartos* participa da mostra do Prêmio Sesc do Teatro Candango e ganha os prêmios de melhor ator para Gustavo Haeser e melhor dramaturgia para o grupo, além de ter sido indicado a melhor espetáculo. Em 2017 é convidado a integrar o Festival do Teatro Brasileiro na edição de Belo Horizonte, apresentando-se duas vezes na capital mineira. No mesmo ano é aprovado para integrar o Dublin Fringe Festival, fazendo seis apresentações em Dublin, Irlanda, no mês de setembro. Em 2019, faz uma circulação comemorativa de cinco anos em cartaz por diferentes regiões do Distrito Federal. Ao todo, o espetáculo já foi apresentado mais de cinquenta vezes.

²² Após a estreia de *Entre Quartos*, em 2014, em 2015 estreamos *O NOVO ESPETÁCULO (Tudo está a venda)*, com direção de Similião Aurélio. *O NOVO*, como chamamos carinhosamente, esteve em cartaz todos os anos após a sua estreia. Em 2017 foi aprovado para integrar a mostra do Prêmio Sesc do Teatro Candango. Na ocasião, levou os prêmios de melhor dramaturgia, melhor direção e melhor espetáculo. *O NOVO* foi o único e último espetáculo que apresentei em 2020, quando fizemos uma temporada de quatro dias, uma semana antes da pandemia se iniciar. Em 2018, estreamos *todo mundo perde alguma coisa aos 8 anos*, terceiro espetáculo do grupo, dirigido por Gustavo Haeser e com iluminação assinada por mim, inaugurando um novo momento do grupo, no qual nenhum dos três integrantes estão em cena.

para além de uma possibilidade metodológica, é também uma escolha política. Como completa Trotta,

Teoricamente, o teatro de grupo seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito “grupo” tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor, passando inevitavelmente pelo modo como o diretor e os atores exercem suas funções (Id., 2006, p. 163).

Essa constatação de que optar por uma criação coletiva dentro de um teatro de grupo é uma decisão política aconteceu, pelo menos para mim, depois de já termos estreado *Entre Quartos*. Foi quando percebi que o teatro que queríamos fazer, e que se iniciou com a estreia do espetáculo, tinha em si o intento de operar a partir de uma lógica colaborativa, com o entendimento de que é a individualidade de cada participante que completa o todo, ou seja, de que os processos e, por conseguinte, os espetáculos são consequência dos encontros entre aquelas pessoas específicas. Observar a presença da política no meu fazer teatral ampliou o entendimento do próprio fazer, implicando um olhar atento e responsável que extrapola a sala de ensaio e o palco.

1.4 A criação da luz

Para além das reflexões relacionadas a processos coletivos e/ou colaborativos, que retornarão em outros momentos ao longo do texto, *Entre Quartos* tem mais uma significante importância para esta pesquisa: a criação de sua luz.

Para iniciar essa reflexão, compartilho as palavras da iluminadora e pesquisadora Iara Regina Souza²³ ao dizer que

(...) 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

²³ Atualmente é ativa permanente da escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, no de cargo professor de Ensino Básico Técnico e Tecnológico. Doutora em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro/Minho, em Portugal. Mestra em Artes pelo Instituto de Ciências das Artes/UFPA. Especialista em Iluminação e designer de interiores pela faculdade Castelo Branco/RJ. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1997). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Iluminação.

onde se pretende o teatro, ela é uma essência do que é o teatro experimental. Uma ação antes do pensamento (SOUZA, 2017, p.111).

Foi com *Entre Quartos* – quando, pela primeira vez, eu tive a sensação de criar uma iluminação a partir das sensações de quatro corpos, sendo o meu corpo um dos quatro – que eu testemunhei uma iluminação sendo criada através de mim, e não partindo de mim. E por isso também foi a primeira vez que tive a sensação de que as luzes de um espetáculo existem desde o começo de sua criação, podendo ser descobertas entre os corpos das artistas que o criam.

Por este motivo trago as palavras de Souza, quando ela diz que o pensamento parte da ação, da relação entre os corpos. Acredito que este entendimento contribui com as reflexões sobre essa criação, porque hoje consigo perceber que foi por meio das relações entre os nossos corpos e as cenas que a iluminação do *Entre Quartos* foi sendo criada.



Imagem 3 – *Entre Quartos*, temporada 2019. Teatro Paulo Autran, Sesc Taguatinga Norte, DF- Em cena: Gustavo Haeser e Bruna Martini. Foto: Nina Quintana

O azul, o vermelho, o âmbar, os ângulos, os focos não foram escolhas feitas a partir de decisões estritamente estéticas, e muito menos surgiram depois de o espetáculo estar “pronto”. Os componentes da iluminação do *Entre Quartos* foram aparecendo aos poucos nas experimentações, nos improvisos, nas longas conversas que tínhamos sobre o que estávamos

sentindo, pensando, desejando para o espetáculo. Além disso, como não tínhamos pressa de estreiar e iniciamos o processo com o objetivo principal de experienciar a criação, antes da estreia, em abril de 2014, fizemos três demonstrações de processo²⁴ para o público. Como decidimos fazer essas demonstrações para testar as coisas que estávamos criando, a luz também foi experimentada – e isto fez com que a sua criação acontecesse ao longo de todo o processo, convidando os outros três criadores, que nunca tinham feito nada relacionado à iluminação antes, a também refletirem sobre ela. Essa reflexão não foi sobre os tipos de equipamentos ou a posição deles. Nossas conversas sobre luz sempre foram pautadas na relação dela com a cena e com os nossos corpos.

O iluminador e pesquisador Roberto Gill Camargo²⁵ propõe, em seu artigo *Luz e cena: impacto e trocas* (2015), que entendamos “a luz como uma fonte de energia que afeta a cena teatral e é afetada por ela” (CAMARGO, 2015, p.107). Ou seja, partindo dessa proposição, podemos concluir que a luz cênica não existe sem a cena, e que a relação com a última se dá a partir das afetações entre uma e outra. Enxergo no processo de criação da iluminação do *Entre Quartos* também essa confirmação, já que percebo que ela foi criada através das afetações que ela causava em nós, atuantes da cena. Então, quando observamos a presença do vermelho, do azul, do âmbar, dos abajures, dos focos, observamos componentes que foram existindo através de nós, através das nossas relações com as cenas, com os temas, com as sensações que nos eram causadas. Além disso, sinto que essas escolhas também vieram a partir das nossas decisões dramaturgias – e como estávamos fazendo a dramaturgia juntos, uma coisa estava totalmente conectada a outra. Acredito que venha daí essa sensação da iluminação do espetáculo se construir através de nós, pois ela não aconteceu a partir de propostas específicas feitas por mim. Elas se relacionavam com as atmosferas que todos sentíamos que cada cena deveria ter, a partir do que sentíamos quando estávamos experimentando cada cena.

²⁴ Essas demonstrações ocorreram com um espaçamento de seis meses entre si. A primeira ocorreu em dezembro de 2012. Todas as três fizeram parte das programações da mostra semestral Cometa Cenas, que ocorre no final de todo o semestre com apresentações de resultados de disciplinas e experimentações dos alunos do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

²⁵ Possui graduação em Letras: Português e Inglês pela Universidade de Sorocaba (1973), mestre em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1982) e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Atualmente é professor titular da Universidade de Sorocaba, na área de Letras, Linguística e Artes. Tem experiência docente na área de Letras (Língua Portuguesa, Literatura e Linguística) e na área de Teatro, com pesquisas e livros publicados em Iluminação e Sonoplastia.

A seguir, apresento a descrição da criação de uma cena específica com a intenção de detalhar um pouco mais o processo de criação do espetáculo.

1.5 A cena *fórmula*.



Imagem 4 Entre Quartos, temporada 2019, Teatro Paulo Autran, Sesc Taguatinga Norte - DF.
Em cena: Gustavo Haeser, Bruna Martini e eu. Foto: Nina Quintana

Geral branca e focos de cada nicho acesos: Gustavo estoura um pacotinho de biscoito da sorte do China in Box, joga o biscoito fora e lê os números e a frase da sorte escondida dentro do biscoito. João Miguel inicia uma batida no Cajon, ao mesmo tempo que a luz rapidamente faz uma troca para um pequeno foco no centro do palco e o restante do espaço é

inundado de vermelho. Ao mesmo tempo que a troca da luz acontece e a batida do Cajon começa, se inicia também uma batalha verborrágica e física entre mim, Gustavo e Bruna, pela disputa de quem consegue ficar mais tempo dentro da luz.

É assim que acontece a cena *fórmula*, uma disputa pelo lugar na luz enquanto declaramos o que poderia ser entendido como um poema de amor. Esse texto é um trecho de uma crônica de Julianna Motter, querida amiga do grupo, que na época do processo alimentava um blog de textos que versavam principalmente sobre o amor, também nossa temática.

O processo de criação do espetáculo aconteceu principalmente a partir de improvisos livres. Levávamos diversos materiais diferentes²⁶, e ficávamos por algumas horas ali, imersos em um estado de criação. Filmamos praticamente todas essas experimentações, e foi a partir dessas filmagens que fomos elegendo as cenas, os textos, as possibilidades de movimentação. O texto dessa cena apareceu várias vezes, em diferentes improvisos, de diferentes formas. Minha principal memória é dessa disputa pelo papel que tinha o texto impresso, de modo que quem ficava com o papel lia o primeiro trecho que conseguisse antes do outro tirar o papel da mão, gerando, assim, uma disputa por quem lia o texto.

Essa ideia da disputa seguiu com a gente, mas ainda em um lugar muito instável. Não sabíamos exatamente como trazer essa sensação para a cena sem torná-la difícil de entender ou qualquer coisa assim, mas queríamos continuar trazendo o movimento da competição, da confusão. Isso porque relacionávamos o texto com algumas sensações como: amar é falar sem pensar, é falar rápido, é querer ser visto e ouvido pela pessoa amada a todo e qualquer custo.

Testamos algumas possibilidades, até que um dos outros integrantes – me falha a memória agora quem foi exatamente – sugeriu de imaginarmos um microfone no centro. Assim teríamos que disputar o microfone para conseguirmos falar as partes do texto designadas a cada um, criando sobreposição e movimento.

²⁶ Como textos impressos em páginas avulsas, folhas em branco, caixas com cartas de ex-namorades, livros, velas, pacotes de biscoitos, violão, Cajon. Os materiais variavam muito entre uma experimentação e outra, mas sempre tinham alguma relação com o universo de relacionamentos amorosos.

Experimentamos a cena na nossa segunda demonstração de processo e, após a apresentação, ficamos com uma sensação estranha. A presença do microfone fazia com que nossa movimentação ficasse muito mecânica. Além disso, a cena, como um todo, parecia não ter a potência que acreditávamos que poderia ter. Porém, o microfone estava posicionado embaixo de um foco de luz a pino. Percebemos que, ao disputar pelo microfone, acabávamos também disputando pelo foco de luz, então decidimos tirar o microfone do jogo. Disputaríamos o lugar dentro de um foco de luz a pino, bem fechado, como se estivesse afinado para caber apenas uma única pessoa de braços fechados. A primeira vez que experimentamos a cena assim, descobrimos que o desejo de estar no foco fazia com que nossos corpos se encontrassem de uma outra forma, pois, diferente de um microfone em um pedestal, a presença da luz é mais fluida, abrindo espaço para descobrirmos, nessa cena, uma quase dança entre nós e a luz.

João Miguel, por ser o responsável por tocar o *Cajon*, acompanha essa cena todas as vezes quase como um espectador, visto que ele toca de frente para a nossa movimentação. Segue, então, um breve depoimento sobre como ele enxerga a chegada e a presença da luz na cena:

Criou-se uma simbiose entre as personagens e entre os atores que estão ali, se lambuzando, se misturando, falando coisas, se completando, se atropelando de certa forma também. Como um *ménage à trois*, que pode estar rolando entre as personagens. Às vezes eu sinto que a disputa pelo foco veio para não deixarmos a cena cair, porque ainda não tínhamos encontrado o núcleo duro da cena, e a luz parece que trouxe isso. Nesse momento, não apenas as personagens do triângulo amoroso, mas os atores também ganham um espaço na luz e estão no foco para falar o que desejam. A luz nessa cena virou protagonista, e o ator que consegue ficar no foco cola nesse protagonismo. Ela é protagonista porque funciona tanto como um dispositivo cênico, quanto como um dispositivo dramaturgico.²⁷

²⁷ PEDREIRA, João Miguel. Entrevista concedida por audio. 2020.



Imagem 5 - Entre Quartos, temporada 2019. Teatro Newton Rossi, Sesc Ceilândia - DF. Em cena Bruna Martini, Gustavo Haeser e eu. Foto: Nina Quintana

Ou seja, a iluminação dessa cena foi sendo criada em etapas, até porque a própria cena foi sendo criada assim. Fomos de passo em passo, descobrindo o que fazia nosso coração acelerar, para que tomássemos decisões com base no que sentíamos quando estávamos em cena – e as decisões em relação à luz aconteceram da mesma forma.

Resolvi trazer essa cena para detalhar um pouco mais o processo de criação do espetáculo e porque, para mim, ela tem esse aspecto da luz como a principal motivação – ou, como João Miguel nos trouxe, a luz que funciona como o núcleo duro da cena, por mais fluida ela que seja. A luz, neste caso, é responsável pelo fato de a cena ser o que ela é. Essa descoberta ocorreu através das nossas experimentações, do nosso desejo de experimentar diferentes formas até encontrarmos o que fazia mais sentido para os nossos corpos, para o que nós entendíamos e desejávamos para cada cena.

O vermelho que acompanha o foco vem da escolha de cores que fizemos por nos transmitirem sensações relacionadas ao amor. São elas: vermelho, azul e rosa. Essas três cores acompanham o espetáculo o tempo todo, em diferentes intensidades e tempos. Para essa cena, que levanta a possibilidade de uma relação mais íntima entre as personagens – ao mesmo

tempo que tem uma coisa meio violenta da disputa de atenção –, apostamos no vermelho a fim de criar ainda mais dramaticidade e ambiguidade para o sentido da cena. Assim funcionam quase todas as cenas: deixamos espaços abertos para que o público enxergue as personagens e a relação que existe entre elas como ele quiser. Aliás, também foi em *Entre Quartos* que iniciamos uma pesquisa de relação com o público.

Enfim, ter a experiência de um processo de dois anos, para a construção de um espetáculo que hoje já foi apresentado mais de 50 vezes, foi fundamental para que eu começasse a perceber que bastava a gente abrir espaço para entender a iluminação como aspecto constituinte da cena para que ela de fato se tornasse um. Talvez mais do que isso: bastava que eu, como iluminadora, abrisse espaço para os meus colegas atores falarem sobre a luz – opinarem, refletirem – para que ela se tornasse um assunto dentro do grupo e sua criação não fosse uma ação exclusivamente minha. Isso não tornou meus parceiros iluminadores, e sim atores que conseguem colaborar com reflexões sobre a iluminação cênica a partir da experiência deles como atores.

De acordo com Luiz Renato Moura²⁸, em sua tese de doutorado, *Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator*,

Há uma ampliação sinestésica do corpo do ator quando ele compreende as atmosferas da luz como extensões de sua ação. Nessa perspectiva, a iluminação torna-se um elemento que compõe a interpretação do ator, um prolongamento das emoções geradas pelo seu trabalho, que amplia a percepção do espaço cênico do espetáculo. Dessa forma, as especificidades e as práticas técnico/criativas do iluminador cênico podem colaborar com as práticas técnico/criativas do ator (MOURA, 2019, p. 82).

É a partir do processo do *Entre Quartos* que eu inicio o meu caminho em direção a essa possibilidade de colaboração técnica/criativa que Moura propõe. Na época do processo, eu não conseguia de forma consciente entender que já estávamos fazendo isso, mas hoje percebo que explorar o território onde iluminação e atuação se encontram pode ser muito potencializador para qualquer processo de criação cênica.

²⁸ Luiz Renato Moura é professor do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGARTES/UFMG. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - PPGARG - UFRN (2014). Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010). Integrante da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. Ator. Iluminador Cênico. Encenador.

A seguir, apresento a ficha técnica do espetáculo, e um *QRcode* que concede acesso ao vídeo do espetáculo na íntegra, caso seja do interesse da leitora ou do leitor conhecer mais de perto a obra como um todo. A cena *fórmula*, que detalhei anteriormente, pode ser assistida a partir do minuto 35:58.

Entre Quartos – Ficha Técnica

Texto e direção: Grupo Tripé

Dramaturgia: Grupo Tripé e Nine Ribeiro

Elenco: Ana Quintas, Bruna Martini, Gustavo Haeser e João Pedreira

Iluminação: Ana Quintas e Grupo Tripé

Trilha sonora original: João Pedreira

Figurinos: Fernanda Alpino e Grupo Tripé

Cenografia: Grupo Tripé

Identidade visual: Gabriel Guirá e Luisa Malheiros

Fotos: Nina Quintana

equipe de criação: Ana Quintas, Davi Maia, Gustavo Haeser e João Pedreira

direção de produção: Gustavo Haeser



1.6 Momento dois: *Jardim das Delícias*, Grupo Liquidificador.



Imagem 6 – Jardim das Delícias, Temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF. Todo o elenco em cena. Foto: Duda Affonso

O segundo episódio que irei analisar é o processo de criação do espetáculo *Jardim das Delícias*, do Grupo Liquidificador. A minha relação com o Liquidificador é bastante diferente da relação com o Tripé, porque quando comecei a trabalhar com o grupo, em 2012, já havia dois anos que ele existia. Na ocasião, fui chamada para operar a luz do segundo espetáculo do grupo, *ULTRA-ROMÂNTICO*, que havia sido concebida pelo iluminador e um dos membros do grupo, Tiago Medeiros.

Logo depois dessa temporada, o Tiago se desligou do grupo, e fui convidada a assumir a iluminação do *ULTRA* em 2013, assim como quase todas²⁹ as iluminações dos espetáculos que viriam a seguir. No total foram três espetáculos – *Aquário* (2014), *Janta 1* (2015), *Janta 2* (2016) – e quatro anos de apresentações, circulações, viagens e festivais, acompanhando o grupo como iluminadora dos espetáculos. Esse período foi essencial para a minha formação,

²⁹ Exceto uma, do espetáculo *Tecnomagia*, que foi criada durante o ano de 2017, quando eu estava fazendo meu mestrado em *Stage Design* na *Trinity College* em Dublin, Irlanda.

porque foi por meio desses processos junto ao Liquidificador (ainda sem integrar o grupo) que passei a entender ainda mais como poderia ser uma visão de colaboração da luz, ou como era possível chegar a um estado de colaboração entre toda a equipe de um espetáculo, sem necessariamente essa equipe ser toda integrante de um único grupo. Isso me fez começar a pensar nas minhas criações em espetáculos que não pertencem a nenhum grupo de teatro, assunto que abordarei um pouco mais a frente, neste mesmo capítulo.

Foi em 2017 que entendemos que meu lugar no Liquidificador tinha extrapolado o da iluminação, e a partir daí passei a ser integrante do grupo. Depois disso criamos mais dois espetáculos: *Jardim das Delícias* (2018) e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (2019), nos quais pude explorar a possibilidade da dupla função Iluminadora-Atriz. Hoje o Grupo Liquidificador é composto, além de mim, por Fernanda Alpino³⁰, Larissa Souza³¹, Luisa L’Abbate³² e Nininha Albuquerque³³.

³⁰ Fernanda Alpino, brasileira, é diretora de teatro, atriz, performer e colagista. Formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Fundou em 2010, junto com parceiros, o Grupo Liquidificador, onde pesquisa, através de criações colaborativas, o teatro performativo e suas possibilidades de relação com o público. Participou da criação de todos os trabalhos do Grupo, ora como performer criadora ora como diretora. Em 2015 começou a desenvolver sua prática de colagens analógicas onde experimenta a criação a partir do acaso e do improviso. Tendo exposto seu trabalho em uma exposição coletiva e uma individual. Recentemente tem buscado cada vez mais o encontro e contaminação entre essas duas linguagens.

³¹ Larissa Souza é atriz, iluminadora e produtora cultural paraense radicada no Distrito Federal. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. É integrante do Grupo Liquidificador desde 2018. Concebeu a luz do espetáculo *Stanisloves-me*, onde foi indicada a melhor iluminação no Prêmio SESC do Teatro Candango 2018. Idealizou e produziu a Mostra do Obsoleto Teatro, em julho de 2017, onde estreou o monólogo *Maniva*, dirigido por Rafael Toscano e Yuri Fidelis.

³² Luisa L’Abbate é iluminadora, atriz e integrante do Grupo Liquidificador. Bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília e mestranda em Artes Cênicas com especialização em Luz pela Escola Superior em Música e Artes do Espetáculo do Porto. Concebeu, montou e operou luz para diversos espetáculos de teatro, improviso, dança e música entre Brasil, Chile e Portugal. Esteve em digressão pelo Brasil como técnica de luz pelo SESC Palco Giratório, participou das equipes técnicas dos festivais Cena Universitária (CéU) e XIV Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea além de coordenar a equipe técnica do Odu – Festival de Arte Negra, da Ocupação NEM (Núcleo Experimental do Movimento) e da Mostra do Obsoleto Teatro.

³³ Nininha Albuquerque é dançarina, pesquisadora, artista, produtora, tem desenvolvido arte através dos fragmentos criativos de sua existência, criando e produzindo espetáculos, eventos e espaços culturais. Já integrou os coletivos Ceda-si e Gambiarra e com eles realizou espetáculo como “O [não] Costume de Adão e eventos como Jam do Museu, atualmente integra o coletivo Medusa que realizou o projeto do espaço híbrido “Casa Água Viva” durante dois anos e também faz parte do R.U.A Crew e do Grupo Liquidificador. Como dançarina esteve em residência artística com o coreógrafo francês Asshoto Jean-Hugues, dançou em espetáculos diversos com variados grupos e academias, está trabalhando na área profissionalmente desde 2009 já tendo ministrado aulas de street dances, danças urbanas, improvisação, contemporâneo, passinho, funk, jazz e alongamento.

O Liquidificador sempre representou para mim um espaço de desafio. Aliás, adoraria poder me estender e trazer também para a discussão os outros espetáculos do grupo, por tanto material e tanto aprendizado que eles me trouxeram e que são fundamentais para a minha formação enquanto artista-pesquisadora. Como conclui Guilherme Bonfanti, iluminador do grupo Teatro da vertigem, no artigo *A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia* (2015),

É impossível não falar de formação dentro de um trabalho de grupo (...). Vejo uma mistura de situações: a questão pedagógica se confunde com o processo de criação, a pesquisa vira formação e a experimentação vira o aprendizado – o caos (BONFANTI, 2015, p.14).

Para o que estou propondo, acredito ser mais potente focar no processo de criação do espetáculo *Jardim das Delícias*. Não apenas porque ele marca a minha entrada no Liquidificador, mas por conta dos desafios que ele trouxe e que foram de extrema importância não só para a minha formação enquanto atriz e iluminadora, mas também para o desenvolvimento desta pesquisa.

Diferente do processo do *Entre Quartos*, no *Jardim das Delícias* eu já estava mais experiente, inclusive já tinha concluído meu mestrado em *Stage Design*. Além disso, foi durante o processo do *Jardim* que eu escrevi o pré-projeto desta pesquisa. Foi ali que concluí, de uma vez por todas, que a atuação me inquietava tanto quanto a iluminação, que executar essas duas funções me dava ferramentas para ir em busca de uma horizontalidade ainda maior nas minhas criações. Foi a partir do processo do *Jardim* que eu comecei a pensar em possibilidades mais complexas de afetações entre as atuantes e a iluminação, tanto em seus processos de criação – e consequentemente de um espetáculo –, como no ato da apresentação em si, quando diferentes energias se encontram e se confluem numa rede de afetos.

1.7 O Encontro entre Bosch e Artaud: O jardim do Liquidificador.



Imagem 7 – Reprodução do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” de Hieronymus Bosch.

Antonin Artaud tem uma importância significativa para o Liquidificador. A proposta do teatro artaudiano conversa muito com as propostas dos espetáculos e também é inspiração para as nossas reflexões enquanto grupo de teatro e para as elucubrações sobre o teatro que fazemos e queremos fazer. Fernando de Carvalho³⁴, um dos integrantes fundadores do grupo, escreveu em uma de suas redes sociais um texto reflexivo sobre o Liquidificador, que trazia esta passagem:

Hackear os sistemas teatrais, os métodos e técnicas na tentativa de reconfigurar e mostrar ao público como funciona. Desnudar estruturas. Expor a teatralidade e o desejo de outros contextos políticos. Como se fosse

³⁴ Fernando de Carvalho é dramaturgo, diretor teatral e bufão. Trabalha há dez anos com o Grupo Liquidificador. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e com formação em direção teatral em Buenos Aires, Argentina. Dentre seus últimos trabalhos montados estão *Jardim das Delícias*, *Janta 2*, *TecnoMagia* e *Ovelha Dolly*. Seus dois textos *Ovelha Dolly* e *Zoológico a céu aberto* participaram da 5ª mostra Janela de Dramaturgia em Belo Horizonte e foram publicados em 2020 pela editora Javali.

uma dança com Artaud ao som de tecnobrega, situada no centro do meio do cu do Goyás.³⁵

A partir desta fala do Fernando, podemos ter uma certa noção de como acontece o nosso encontro com Artaud. Ele faz parte da nossa mistura de coisas e desejos, que entram no nosso copo, são misturadas com as nossas lâminas e movimentos e se transformam numa grande vitamina-punk-pop-liquidificada. Ou seja, nosso desejo ao nos aproximarmos e utilizarmos como referência o trabalho de Artaud não é de buscar em nós o teatro artaudiano, mas o contrário: buscar no teatro artaudiano o que nos faz sentido e utilizar isso não como regra, mas sim como disparador de reflexões, ações e afetos.

Um dos aspectos artaudianos que consigo identificar no Liquidificador é a nossa busca por criar e fazer um teatro que está interessado em investigar as sensações e as possibilidades de experiências a partir delas. Para Artaud “[...] a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Essa linguagem concreta deve satisfazer, antes de tudo, aos sentidos” (ARTAUD, 2006, p. 36). Para mim, é no fazer do *Jardim das Delícias*, ou seja, depois de seis anos trabalhando com o grupo, que eu consigo compreender de forma mais direta o que isso quer dizer e como essa busca reverbera no trabalho.

O processo de criação do espetáculo se iniciou com o nosso olhar para o quadro tríptico de Bosch. O desejo era criar um espetáculo a partir da imagem, criar uma dramaturgia que saísse do quadro e ganhasse vida através dos nossos corpos. Não queríamos copiar a obra, ou achar nela uma lógica para a criação de uma história, queríamos trazer para os nossos corpos as sensações que o quadro nos causava.

As imagens de certas pinturas de Grunewald ou de Hieronymus Bosch dizem bem o que pode ser um espetáculo em que, como no cérebro de um santo qualquer, as coisas da natureza exterior surgem como se fossem tentações. É aí, nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar seu verdadeiro significado (ARTAUD, 2006, p.99).

Ao olharmos para a reprodução do tríptico de Bosch na página anterior, conseguimos compreender em parte o que Artaud quer dizer, no sentido de que o quadro é cheio de

³⁵ CARVALHO, Fernando de. Post sobre o grupo Liquidificador. Facebook. 2020.

diferentes imagens que podem ser associadas a tentações humanas. Na parte do meio, que é a representação da “Terra”, podemos encontrar humanos abraçando um grande morango, humanos acrobatas subindo nas estruturas arquitetônicas, ou até mesmo humanos sendo alimentados por passarinhos. Na parte da esquerda, onde vemos a representação do “Jardim do Éden”, podemos encontrar a única representação humana que está com roupas: Jesus Cristo. Na parte direita encontramos a representação do “Inferno”, com imagens de torturas, mortes e tantas outras coisas. Por sua complexidade, essa obra é do tipo que, a cada vez que você olha, você enxerga outra coisa, acessa outra sensação – um dia você ama o paraíso e no outro é o próprio inferno.

Então deixo aqui a minha tentativa de esmiuçar o que Artaud disse quando afirmou que algumas pinturas de Bosch teriam essa sensação das tentações, essa mistura de imagens e símbolos que parecem te obrigar a abdicar de encontrar um sentido, mesmo depois de muito tempo estudando e olhando para a obra. Talvez seja isso que ele quer dizer quando declara encontrar nas obras o que ele gostaria de encontrar no teatro. Um teatro que extrapole o sentido da vida, que toque o espírito, que faça nascer sensações e não entendimentos. Afinal, para Artaud (2016, p.104) “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos dos quais o teatro é apenas um reflexo.”.



Imagem 8 – Jardim das Delícias, Temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF. Todo o elenco em cena. Foto: Duda Affonso

É importante lembrar que, durante o processo de criação do espetáculo, nós, enquanto coletivo, não nos debruçamos sobre Artaud. Ele esteve presente assim como em todos os processos de criação dos outros espetáculos do grupo. Porém, para mim, esse foi o espetáculo em que, como atriz-iluminadora, eu me senti mais conectada com a minha musculatura afetiva (ARTAUD, 2006). O afloramento dessa conexão possibilitou que as reflexões sobre as relações da atuante com a luz se expandissem, abrindo caminhos mais concretos para que esta pesquisa se iniciasse. Trago agora um trecho escrito no meu diário de bordo durante o processo, para que se compreenda um pouco o impacto dessa criação na minha trajetória.

Luzes coloridas sobrevoam a minha cabeça durante o ensaio. Que luz é essa que entra pela janela? Sou só eu que vejo? Esse mundo de opções onde focos surgem do teto e luzes laterais cortam o espaço.

Música alta e luz densa.

Luz alta e música densa.

Somos um quadro em nós, um palco em nós, tintas que se esparramam pelo nosso corpo e não deixam rastros, talvez só de suor. Pelo menos o rastro visto. O rastro não visto deixa aquela sala de ensaio pintada de tudo o que me tocou, te tocou, nos tocou. E o seu toque vai permanecer em mim por mais sete anos. E eu toco você porque quero, porque preciso, porque tocando você eu me toco, eu olho com um olho de fora e um olho de dentro. Um olho

na frente e outro trás. Os fluídos que se esparramam por mim são seus e meus e deles e de todos aqueles objetos que se transformam em corpo quando a gente os ensina a dançar. A dança eterna do movimento que não para ciclicamente acontecendo dentro de mim e dentro de você. Prazer, ternura, sexo e teção. Conforto, conchinha, gostoso. Tenso, duro, sangue, grito. O grito KAÓTICO de todxs esses seres que querem gritar. KAOS, KAOS, KAOS, KAOS, KAOS, KAOS. Meditar no Kaos, Meditar. ME-DI-TA-R.

E isso não me dá prazer. E me dá prazer. Um eterno vai e vem de sensações que sobem descem rodopiam e cintilam pelo meu suor. Quantas luzes estavam acesas naquele dia? E aquelas nuvens foi só eu que vi? Dentro de mim tudo é escuro, não há luz. Dentro de mim tudo é luz, não há escuro. Eu sou aquilo que eu decido ser a hora que eu quiser, me transmuta e transformo transmito – TRANS - MITO. Sou meu mito. Uma mitologia sagrada criada dentro desse corpo que são vários outros corpos que abriga tantos outros pés e mãos e que escrevem essa mitologia comigo. TRANS - MITO. Eu me transformo e sou. Não me defino corpo, não me defino raio, não me defino tempestade, raios ou terra. Sou o que vem de cima, e recebo o que joga de lá. Sou o raio, a chuva de raio e sou a terra que recebe esses raios e reverbera pra quem for, pra o que for, sou o raio que atinge e também sou a árvore que pega fogo. Tudo isso, mas tudo isso mesmo, são todos os corpos que se movimentam ao meu redor, todas aquelas que se movimentam e que circulam enquadram mudam meus pontos de vista pra uma paisagem que eu nunca vi. Fluidez na sua mais incompleta e indefinível definição.³⁶

Escolhi trazer esse trecho porque ele representa bem como a criação da luz vai acontecendo ao longo do processo e como as anotações sobre luz não se destacam em relação às outras – tudo entra junto no mesmo pensamento, na ação. Ao observar essa anotação, percebo que o que escrevo sobre luz poderia também ser escrito por alguém que não trabalha com iluminação. Escrevo sobre o que eu observo, sobre o que sinto, sobre o que imagino, e a luz também está dentro disso. Então vem a reflexão: como apresentar a iluminação nesse sentido para outros atores e atrizes, de modo que eles comecem a percebê-la o tempo todo, e comecem a se relacionar com ela de forma mais ampla?

1.8 Sensação, luz, corpo: cena.

Como foi dito no início desta seção, foi durante o processo de criação do *Jardim das Delícias* que o pré-projeto desta pesquisa foi desenvolvido e, inevitavelmente, experiências que vivi durante esse processo foram determinantes para a decisão do tema e das perguntas relacionadas a este estudo. Uma das questões vividas no processo que mais impactaram esta

³⁶ Excerto do diário de bordo pessoal da autora. Abr. 2018.

pesquisa foi a atuação. O processo do *Jardim das Delícias* despertou meu corpo para questões complexas, talvez também como parte natural de um gradual amadurecimento enquanto atuante, mas também por conta da necessidade de entrega e de concentração que o próprio processo e, por consequência, o espetáculo, exigiram de nós.

A partir do momento em que decidimos ter como ponto de partida da criação uma obra visual, nos abrimos para uma criação que tem como base a descoberta do que está por vir. A forma de criação do *Jardim* não se deu com a direção – que foi feita por Fernanda Alpino e Fernando de Carvalho – trazendo propostas de cenas para executarmos. A criação do espetáculo se deu a partir de improvisos utilizando a técnica de *Viewpoints*³⁷, de saídas performáticas³⁸ e de proposições vindas de toda a equipe, dentro e fora de cena. Esse tipo de processo fez com que eu me abrisse para o desconhecido e que meu corpo entrasse num estado atento e conectado com o todo.

Eleonora Fabião, em seu artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico* (2010), nos convida a refletir sobre o corpo cênico e sobre as possibilidades infinitas de entendimento sobre esse corpo. Ao me encontrar com essas possibilidades, percebo o quanto o *Jardim das Delícias* colaborou para que eu pudesse experimentá-las. Para Fabião,

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana. [...] A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair (FABIÃO, 2010, p. 322).

³⁷ *Viewpoints* é uma técnica para improviso organizada por Anne Bogart e Tina Landau. Irei me aprofundar mais em suas características no terceiro capítulo.

³⁸ As saídas performáticas aconteciam da seguinte forma: Combinávamos um ponto de encontro em algum lugar na cidade. Era liberado e incentivado que levássemos diferentes objetos que achássemos interessantes, além de diferentes materiais como papeis, tecidos, tintas e por aí vai. Não havia começo nem fim, chegávamos no ponto de encontro e ali ficávamos por algumas horas experimentando e fazendo o que desse vontade. Nos baseamos na ideia das *Zonas Autônomas Temporárias* propostas por Hakim Bey (2004). Queríamos experimentar os nossos corpos em relação com a cidade, pensando na ideia de que Brasília é uma cidade-parque, uma cidade-jardim, e reconhecendo nela traços dos nossos Jardins das Delícias contemporâneos, com seus Édens e Infernos.



Imagem 9 - Jardim das Delícias, temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF. Eu em cena. Foto: Duda Affonso.

Ainda encontro dificuldades em tentar traduzir em palavras as sensações e afetações que meu corpo experienciou durante os ensaios e as apresentações desse espetáculo. Acontecia uma espécie de presença presentificada, algo como microacontecimentos dentro dos acontecimentos. Refletindo sobre isso, encontro relação com as seguintes palavras de Fabião:

E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido (FABIÃO, 2010, p. 322).

Foi experienciando essas sensações no e através do meu corpo que percebi o quanto a luz era a minha aliada, no sentido de que ela era disparadora de afetos para mim. Eu encontrava nela vazão para as sensações que extrapolavam as falas, ou as ações. A luz dançava comigo, era expansão de mim, e muitas vezes eu me transformei em luz e ela em corpo durante as apresentações.

1.9 Última cena: um jardim de luzes e sons.



Imagem 10 - Jardim das Delícias, Temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF. Luisa L'Abbate em cena. Foto: Duda Affonso

“*Quintas eliminada do jogo, encaminhe-se para a cabine de luz agora*” – era o que eu ouvia, assim que a cena *jogo de realidade virtual* acabava e eu era convocada a subir para a cabine para operar a luz da última cena do espetáculo. No palco sobrava apenas a atriz e, por coincidência, também iluminadora, Luisa L'Abbate, que “ganhava” o jogo e de prêmio recebia um contrabaixo. O que se dava nessa última cena era um improviso entre a Luisa, que tocava o contrabaixo, a Malena Stefano, responsável pela trilha eletrônica, e eu, operando as luzes. E é assim que o espetáculo termina.

Durante o espetáculo vamos guiando o público por esse nosso jardim das delícias: são duas horas de momentos, ações e imagens, em que trabalhamos principalmente com a convocação de sensações e não de entendimentos, assim como o quadro fazia conosco. Pois bem, a última cena do espetáculo pretende ser uma apoteose de sensações causadas pelas

luzes e pelos sons. Essa ideia surgiu a partir de uma frase que foi bastante recorrente durante o processo: “Um jardim é feito de luz e sons – as plantas são coadjuvantes”. Essa frase é atribuída ao paisagista e arquiteto Roberto Burle Marx, mas confesso que não consegui encontrar se ela de fato foi dita por ele. Burle Marx foi responsável pela concepção de alguns jardins em Brasília, como a Praça dos Cristais, no Setor Militar Urbano, e os jardins espalhados pela Super Quadra Sul 308. Ambos os lugares foram fontes de inspiração para nós, inclusive chegamos a fazer algumas experimentações em um desses jardins, o da Super Quadra.

Enfim, se um jardim é feito de luz e sons, finalizamos o espetáculo construindo um jardim. Como eu sou responsável pela iluminação, e havia o desejo de que a cena fosse um improviso entre as luzes e os sons, chegamos à conclusão de que seria interessante fazer dessa operação parte das minhas ações em cena. Assim que eu era convocada para subir à cabine, eu saía da sala do teatro, dava a volta no *hall*, subia as escadas, chegava na cabine de som, atravessava para a cabine de luz, encontrava com Fernanda Alpino – uma das diretoras e a responsável pela operação da luz –, e assumia seu lugar em frente à mesa de luz. Tudo isso com o corpo nu.

Quando a cena iniciava, era o meu próprio corpo, com as sensações desencadeadas pelo impacto da luz desse espetáculo, que a operava. Durante três minutos eu me sentia entrando em cena através das luzes que eu estava operando. Meu corpo nu, a mesa de luz, a cena, os sons, o palco, a cabine, eu atriz-iluminadora em ação.



Imagem 11 - Jardim das Delícias, Temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF. Luisa L'Abbate em cena. Foto: Duda Affonso

Acho importante ressaltar que essa cena – e meu trabalho como um todo – é inspirada no trabalho da iluminadora, atriz, diretora e dramaturga Nadja Naira³⁹. Nadja é integrante da Companhia Brasileira de Teatro⁴⁰ e por diversas vezes atua em espetáculos em que ela também é responsável pela luz. Isso também faz com que, em alguns desses espetáculos, a operação aconteça em cena, como neste caso do *Jardim das Delícias*.

³⁹ Iluminadora, diretora teatral e atriz, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR e Centro Cultural Teatro Guaíra em 1993. Integra a companhia brasileira de teatro desde 2002, tendo participado todas as suas produções. Como iluminadora, trabalha há mais de 20 anos com importantes diretores de teatro. Trabalha também com companhias de dança e tem diversos trabalhos em música, como óperas, shows de MPB e concertos. Em 2015 recebeu o Prêmio APTR e o Prêmio Questão de Crítica de melhor iluminação pelo espetáculo KRUM. Em 2012 recebeu o Prêmio Shell RJ de melhor iluminação pelo espetáculo Esta Criança.

⁴⁰ A companhia brasileira de teatro é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor Marcio Abreu em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea. Entre suas principais realizações, peças com dramaturgia própria, escritas em processos colaborativos e simultâneos à criação dos espetáculos, como PRETO (2017); PROJETO BRASIL (2015); Vida (2010); O que eu gostaria de dizer (2008); Volta ao dia... (2002).

Enfim, o *Jardim das Delícias* me deu a chance de experienciar no corpo as afetações da luz e perceber as minhas criações se cruzando em mim: meu corpo criador sendo a luz e a iluminação que concebi, sendo meu corpo. Além, é claro, de ter tido essa experiência de operar uma das cenas, o que fez com que essas sensações fossem percebidas de modos ainda mais complexos e que eu percebesse diálogos internos entre a minha iluminação e a minha atuação. Estava posto então o desafio – entender isso de forma mais concreta, para que eu pudesse compartilhar com outras pessoas as potências que eu mesma experienciei.



Imagem 12 - Jardim das Delícias, Temporada 2018, Teatro Sesc Garagem, Brasília-DF.
Elenco em cena. Foto: Duda Affonso.

A seguir apresento a ficha técnica do espetáculo e um QRcode que concede acesso ao vídeo do espetáculo na íntegra, caso seja interesse do leitor ou da leitora acessar esse material. A cena final, que descrevi anteriormente, pode ser encontrada a partir da hora 2h04m.

Ficha Técnica – Jardim das Delícias

Elenco: Ana Quintas, Aila Beatriz, Fausto Augusto Candido, Josuel Junior, Larissa Souza, Luisa L'Abbate, Nininha Albuquerque e Tassiana Rodrigues

Direção: Fernanda Alpino e Fernando de Carvalho

Dramaturgia: Fernando de Carvalho

Textos: Elenco, Fernanda Alpino, Fernando Carvalho, Clarice Lispector, Antonin Artaud, Livro Genesis, David Foster Wallace e William Shakespeare

Preparação Corporal: Nininha Albuquerque

Trilha Sonora Original: Malena Stefano

Cenografia e Figurinos: Coletivo entre-vazios (Roberto Dagô e Luênia Guedes)

Assistente de Cenografia: Ramon Lima

Iluminação: Ana Quintas

Assistente de Iluminação: Luisa L'Abbate e Larissa Souza

Assessoria de Imprensa: Josuel Junior

Teaser e Fotos: Duda Affonso

Provocação de Movimento: Luara Learth Moreira

Provocação Vocal: Renio Quintas

Assistência de Produção: Natasha Albuquerque e Gustavo Haeser

Produção: Grupo Liquidificador e Equipe Jardim das Delícias



1.10 Eu, artista-criadora-pesquisadora: O encontro entre Tripé e Liquidificador.

Ao reviver esses episódios que analisei nas seções anteriores, percebo o quanto seria possível compartilhar vários outros aspectos dos espetáculos mencionados e também dos outros espetáculos e experiências que vivi com os dois grupos. Percebo como essas experiências me transformaram, me formaram e seguem me formando como artista, como a atriz-iluminadora-pesquisadora que sou hoje.

Tanto o Grupo Tripé quanto o Grupo Liquidificador me dão oportunidades únicas de vivenciar não apenas diferentes processos de criação, mas também de circular com eles, de fazer com que eles aconteçam, de participar de todas as etapas de um processo – desde escrever editais, criar espetáculos e fazer a manutenção do grupo, trabalhar para a sua continuidade e existência. Além disso, sinto como o teatro de grupo estimula a pesquisa, o desejo de experimentar, de testar, a liberdade de propor e de criar.

Quando noto as influências do Tripé e do Liquidificador no meu pensamento e no meu modo de criar individual, me percebo como um encontro entre esses dois grupos. Em mim, as metodologias, os espetáculos, as conversas, as experiências, os pensamentos e as referências se misturam, ganham outras dimensões e se transformam nesta pesquisa, reforçando a importância de entendermos as experiências artísticas que vivemos para a construção do nosso campo teórico-conceitual, assim como propõe André Carreira.

[...] entender o fazer artístico também como pesquisa, supõe intensificar nossa percepção dos processos individuais e subjetivos. A arte é sempre uma promessa de conexão entre o individual e o coletivo, e esse é o território ao qual nossa pesquisa pertence [...] (CARREIRA, 2012, p.31).

Entender as experiências que vivi com os grupos como sendo parte da minha pesquisa – ainda que, na época que elas aconteceram, eu não estivesse necessariamente pensando nisso – me fez perceber como essas experiências também impactaram a minha pesquisa como iluminadora autônoma, pois, como foi dito na introdução, fora dos trabalhos com os grupos, atuo quase exclusivamente com iluminação cênica. Essa atividade e as reflexões derivadas dela têm igual importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

1.11 Iluminação cênica: estratégias de criação.

Existem algumas diferenças entre ser criadora dentro dos seus grupos e ser criadora fora deles. Mais ainda quando, nos trabalhos com seus grupos, você também trabalha como atriz e, nos trabalhos fora deles, você apenas trabalha como iluminadora. Apesar de obviamente não deixar de ser uma atriz quando sou convidada para iluminar um espetáculo, reconheço diferentes estratégias de criação para cada caso.

Como iluminadora autônoma, tenho a chance de participar de vários processos com diferentes artistas. Esses processos acabam flexibilizando meu olhar para a criação cênica como um todo, porque os processos são diferentes uns dos outros, cada espetáculo é único, cada artista, ou junção de artistas, têm suas metodologias e trabalham com diferentes ferramentas de criação. Essa oportunidade de navegar com diferentes pessoas no universo teatral e de se colocar em estado de criação através de diferentes metodologias é uma das coisas mais encantadoras que o trabalho com a iluminação me permite experimentar. Por isso, enxergo a minha forma de criar com a luz como uma ação adaptável e flexível.

Segundo as reflexões de Cibele Forjaz (2015, p.127) “A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa, ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torna-las vivas.” E se a luz alcança tamanha flexibilidade, a criação através dela pode ser igualmente flexível. Isto é, eu possuo estratégias para a criação, mas estas não determinam o caminho. São os processos, suas características e encontros específicos os principais guias para a minha criação. Encontro, nas palavras de Guilherme Bonfanti, uma síntese para essa reflexão:

Comecei a perceber que todo processo traz dúvidas, questionamentos e aprendizagem absolutamente novos. É necessária muita atenção ao processo, pois, em muitos momentos, com seus acidentes de percurso, é ele que conduz o criador. Vou aprendendo e dominando procedimentos, mas isso não me credencia, nunca, a estar pronto. Por isso assumi uma máxima: “na dúvida, erre” (BONFANTI, 2015, p. 15).

Voltando para Forjaz, encontramos o conceito da iluminação cênica como linguagem. Esse conceito me é muito caro, pois é a partir dele que se forma meu entendimento de iluminação cênica, impactando as minhas criações artísticas e teóricas.

A cada vez que um espetáculo se articula ele precisa lembrar seu lugar no espaço e no tempo, se entender enquanto linguagem complexa, que articula

várias linguagens. Essas linguagens falam juntas ou não, criam harmonias ou confusão, contraponto ou bagunça. Não tem mais sentido – depois de todo o teatro do século XX – entender a iluminação hoje apenas como desenho de luz no espaço, ela é primordialmente escritura no espaço/tempo (FORJAZ, 2015, p. 132).

Quando levo esse entendimento para um processo de criação, ele amplia e complexifica as relações da luz com o espetáculo. Isso porque, a partir do momento que entendemos o espetáculo como uma articulação entre os corpos das atuantes e o texto, a encenação, os objetos cenográficos, a luz e etc., percebemos que a presença de todas as artistas criadoras desde o começo do processo é essencial. Além disso, também constatamos que a articulação e a colaboração entre as artistas durante a criação vai gerar um impacto significativo na articulação das cenas como um todo.

Voltando para a provocação que trouxe na introdução – em que Forjaz aponta que o entendimento da luz como linguagem depende de nós iluminadores –, vou buscando, em cada criação, entender e explorar cada vez mais esse lugar da luz como uma linguagem estrutural e estruturante da cena. Assim é possível que eu vá, como Artaud propôs, em busca de uma iluminação que intervém, que “não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões” (ARTAUD, 2006, p.92).

Como mencionei anteriormente, seria impossível deixar de ser atriz quando entro na sala de ensaio de um trabalho que fui convidada para conceber a iluminação. Talvez por isso eu sinta tanto a presença do meu corpo nas minhas criações com a luz, isto é, quando chego em uma sala de ensaio de um novo trabalho, o que busco são as sensações que ele me causa. Quando digo isso, não estou me referindo apenas a quando assisto ao espetáculo pronto, mas a todas as etapas anteriores: as experimentações, improvisos, leituras, conversas, trocas de mensagens, imagens e referências. Busco me relacionar com todas essas etapas, a partir das afetações que elas causam no meu corpo, e a partir daí vou guiando a criação da iluminação.

Encontro relação da minha experiência com a proposta da pesquisadora e iluminadora Natasha da Silva⁴¹ ao entender a prática de criação da iluminação cênica como performativa.

⁴¹ Mestra em Artes pelo PPGARTES (UFPA). Graduada em Dança (Licenciatura) pela ETDUFPA (UFPA/2011). Integrante dos grupos de estudos e pesquisa CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança) e ÁLIF (Arte, Antropologia e Performance do Islã Histórico e Contemporâneo), mantém linhas de Pesquisa na Antropologia da Dança, Estudos da Performance, e Processos de Criação em Iluminação Cênica. Atualmente é

“A prática desde a concepção do projeto de luz, a criação do desenho ou mapa, a investigação de como retratar a cena e sensibilizar o observador, já é um ato performativo [...]” (SILVA, 2018, p. 180). Silva traz essa proposta ao constatar que as criações com luz, por mais que sigam estratégias, são sempre modificadas e restauradas a cada processo vivido. “É por sua experiência que o iluminador pode considerar seus atos como performativos, na sua reiteração, no fato de reconfigurar todo o conhecimento que adquire a cada experiência.” (Id.,2016, p.58)

A minha experiência de criar a partir das afetações que os processos causam no meu corpo evoca uma disponibilidade para essa reconfiguração do conhecimento, isto é, como cada espetáculo é único, ele também irá gerar afetações únicas. Além do trabalho de Silva, a pesquisadora e iluminadora Nadia Luciani⁴² também reflete em sua tese de doutorado, sobre a possibilidade performativa que existe no ato da criação da iluminação.

A performatividade da luz poderia ser observada, então, no primeiro caso, no trabalho do iluminador, assim como acontece com o trabalho do ator que, em consonância com a expressividade e dispondo de recursos próprios à sua linguagem, se expressa em cena e cativa um público disponível e atento. Ela está neste modo de fazer, de expressar a vocação das artes performativas, cuja revelação encontra-se na experiência que proporciona e sensações que provoca, para muito além do mostrar ou representar. Se até então, as funções da luz consideradas eram a visibilidade e representação, ela passa a ser, nesse contexto, uma expressão estética e poética desse artista, cuja atuação exprime intenções e ideias a partir de sua arte para favorecer a ação crítica e participativa da luz na concepção e construção da cena. (LUCIANI, 2020, p. 351)

Esta compreensão de que também faz parte das funções da luz a expressividade estética e poética da artista que a concebe é essencial para que entendamos que cada iluminador e iluminadora ao criar uma iluminação não o faz apenas se baseando nas funções da luz em relação as cenas do espetáculo, mas o faz a partir de seu embasamento artístico das

servidora no Teatro Universitário Cláudio Barradas (UFPA) como Iluminadora e trabalha como Projetista de Luz, prestando serviços a grupos de Teatro e Dança em Belém.

⁴² Graduada em Comunicação Visual pela Universidade Federal do Paraná (1990), especialista em Design também pela UFPR (1994), mestre em Teatro pela UDESC e Doutora em Artes Cênicas na ECA-USP (2020) com estágio de pesquisa PDSE-CAPES/PrInt na Universidade de Lille na França. Desenvolve pesquisa teórica sobre a docência da iluminação cênica e prática sobre a performatividade da luz, com aplicação em seus projetos de criação de iluminação para teatro, dança, música popular e clássica, óperas e musicais. Participa ainda de congressos e seminários nacionais e internacionais, profissionais e acadêmicos, com ênfase em pesquisas e estudos em design para a performance, iluminação cênica e pedagogia da luz.

vivências e experiências que teve, das relações e afetações que aconteceram durante o processo.

Além do processo de concepção da iluminação, não podemos esquecer da operação da luz no momento do espetáculo. Tanto Silva, quanto Luciani, fazem menções em como a operação da luz concretiza o ato de criação da mesma.

Para Luciani (Id., p.351) “Ao executar um movimento na mesa de luz, o agente é colocado em cena, ele se mostra, se expõe ao risco e se expressa por meio da linguagem visual em forma de luz que materializa.” Também observo muita potência na operação da luz, pois é através dela que os movimentos e tempos da iluminação se concretizam. Para mim, é o momento em que os afetos das cenas no meu corpo ganham outra dimensão, se transformando em luz e se relacionando de forma direta com as cenas, agindo sob elas e por elas, e se multiplicando em outras mil possibilidades de afetações – nas relações com os espectadores, com o espaço, e principalmente com os corpos das atuantes.

Acredito que a minha principal estratégia para as criações com luz é estar aberta e disponível para as provocações, assim como também buscar provocar os processos. Isto é, trazer para os processos a possibilidade de a iluminação ser de fato estruturante para o desenvolvimento dos mesmos, e só é possível que isso aconteça se os processos forem acompanhados desde o começo.

Compreender esse lugar da iluminadora como provocadora da criação da cena foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Foi entendendo essa estratégia que percebi que muitas artistas tinham posturas receosas em relação à iluminação, isto é, se colocavam em um lugar de não entendimento das etapas de criação da iluminação e localizavam-nas como sendo espaços muito particulares da iluminadora. Esse movimento alterava a abertura do processo às minhas provocações, pois, apesar de cada iluminadora possuir formas de criar e de se relacionar com o processo muito específicas, as etapas de criação da iluminação de um espetáculo não deveriam ser vividas apenas por nós, e sim por todas as artistas que estão compondo essa criação com a gente.

Como uma atriz que já experienciou a potência que o encontro entre corpo e luz pode gerar, e como uma iluminadora que, trabalhando em seus grupos, já experienciou o impacto potente que a colaboração de todas as artistas envolvidas no processo pode fazer com a

criação da iluminação de um espetáculo, é um tanto frustrante chegar em um processo e perceber que as atuantes não apenas têm medo de falar sobre luz, mas também acreditam que não têm nada a ver com isso.

Já recebi inúmeras respostas diferentes quando começo, durante o processo de criação, a fazer diversas perguntas para os atores e atrizes participantes. Faço isso porque é com o corpo deles que a luz vai se relacionar, e por isso é fundamental, para mim, atritar as sensações que sinto assistindo às cenas com as sensações dos corpos que as estão fazendo. Foi no fazer dessas perguntas e no colecionar das respostas que percebi que o que mais afastava os atuantes das etapas de criação da iluminação era a sua associação com as necessidades técnicas. Porém, como podemos reparar, na escritura deste capítulo não citei nomes de refletores ou fiz apontamento sobre ângulos, porque estou buscando a relação da iluminação como uma linguagem estrutural da cena, que seja capaz de dialogar com todas as outras participantes da equipe de um espetáculo.

Sendo assim, sigamos agora para o próximo capítulo, em que, a partir das experiências que trouxe neste capítulo e da proposição de um modo ecológico de existência, reflito sobre novas possibilidades de relações entre a iluminação e a atuação.

2 HÁ LUZ ANTES DA CENA

Na próxima vida eu quero ser uma lâmpada de LED/ que espalha luz sobre a face da Terra

BaianaSystem

Não há espaço se não houver luz. Não é possível pensar o mundo sem pensar a luz [disse-o Heráclito, disse-o Einstein, disse-o Esquadrão classe A no capítulo 237, disseram-no muitos]. E, no entanto, dentro de cada corpo tudo é escuridão, zonas do Universo que a luz jamais tocará, e se o faz é porque o corpo está doente ou decomposto. Assusta pensar que você existe porque existe em você essa morte, essa noite pra sempre. Assusta pensar que um computador está mais vivo do que você, que por dentro ele é todo luz.

Agustín Fernández Mallo

Finalizei o capítulo anterior refletindo sobre como, ao longo dele, eu não havia utilizado termos técnicos da iluminação cênica, apesar de ter falado sobre ela o tempo todo – o que confirma que não precisamos falar sobre ângulos, posicionamentos ou desenho técnico para falar sobre criação de luz. Ao constatar, a partir das experiências que vivi, que um dos principais motivos para o afastamento das outras artistas (principalmente os atores e as atrizes) do universo criativo da luz eram as questões técnicas, percebi que era preciso apresentar a iluminação de uma outra maneira: uma maneira não-técnica.

O caminho que este capítulo segue está relacionado com o encontro entre essas experiências que narrei no capítulo anterior e as aulas, textos, encontros, orientações etc. que aconteceram após meu ingresso no programa de pós-graduação. Isto é, foi após ingressar no programa, viver novas experiências e receber novos olhares sobre essa pesquisa que percebi que, antes de me aprofundar nas relações entre a luz e o corpo cênico, eu precisava me aprofundar na relação cotidiana que naturalmente nosso corpo tem com a luz.

Podemos começar com uma pequena reflexão: todos os seres humanos vivos conseguem falar alguma coisa sobre luz. Pare agora para observar como está a luz no lugar onde você está fazendo essa leitura. Forte? Fraca? Você se sente confortável nessa luz? Sendo a resposta sim ou não, o que faz você ter essas sensações? Poderíamos enumerar aqui mais de mil situações em que paramos para pensar em quais são as luzes “favoritas” do nosso dia a dia e o porquê disso. Então, por que é tão comum que os artistas que fazem teatro – com exceção dos iluminadores – falem que não sabem ou não entendem nada sobre luz? O propósito deste capítulo é buscar um caminho alternativo para o nosso pensamento em relação as nossas percepções da luz, buscando uma possibilidade para que artistas não iluminadores possam pensar e se relacionar com a luz cênica, a fim de que sejam potencializadas as colaborações entre todas as partes envolvidas.

2.1 Suspender o céu, por um modo ecológico de existir.

Antes de falarmos qualquer coisa sobre teatro, paremos um pouco para refletir sobre o que vem antes disso. Isto é, antes de sermos atrizes, iluminadoras, diretoras, cenógrafas, figurinistas, dramaturgas etc., o que somos? Percebam que eu não pergunto o que fomos, por que não estou interessada em saber o que ou quem fomos há um ano ou há algum tempo atrás. Estou interessada, nesta seção, em refletir sobre a relação com o ser humano que somos – este

que, independente da profissão que tivermos, da nossa forma de agir ou de existir, jamais deixaremos de ser.

Ao voltarmos para a primeira página da introdução desta dissertação, encontraremos uma descrição de um momento, crucial para esta pesquisa, que vivi na Chapada dos Veadeiros, Goiás, no início de 2018. Isto porque, ao parar por alguns minutos para observar o pôr do sol, todas as cores e movimentos que ele fazia junto com os diferentes reflexos das coisas e como essas diferentes imagens reverberaram em mim, percebi que a minha relação com a luz começava ali, que meus estudos sobre iluminação e a minha forma de criar se relacionavam com a minha forma de ver a luz no mundo. E se vivemos todos no mesmo planeta, debaixo do mesmo Sol e da mesma Lua, nos relacionando com a mesma e tão diversa natureza, podemos então propor um aprofundamento da relação do nosso corpo com as diversas luzes do mundo, para nos reencontrarmos e nos abirmos para as afetações delas em cena.

Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), faz uma reflexão sobre a experiência de suspender o céu, comum em muitas tradições indígenas. Krenak explica “Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades” (KRENAK, 2019, p. 17). Encontro nessa expressão o que talvez possa ser uma chave para esta pesquisa, pois, quando desejo aprofundar a relação do nosso corpo com as luzes do dia a dia, estou propondo que a gente suspenda o céu, que a gente busque ampliar os nossos sentidos, que a gente se permita experienciar as luzes do mundo em busca de enriquecer as nossas subjetividades.

Como podemos iniciar esse processo de ampliação do nosso horizonte existencial? Como podemos aprofundar a nossa relação com as coisas que estão ao nosso redor diariamente, incluindo a luz? Qual caminho podemos seguir para suspender o nosso céu? O antropólogo Tim Ingold⁴³ pode nos ajudar a responder a essas perguntas com a sua proposta de um modo ecológico de existência.

Uma abordagem propriamente ecológica [...] é aquela que toma, como ponto de partida, todo o organismo-em-seu-ambiente. Em outras palavras,

⁴³ Tim Ingold, PhD em Antropologia, professor na Universidade de Aberdeen desde 1999.

"organismo mais ambiente" deve denotar não um composto de duas coisas, mas uma totalidade indivisível⁴⁴ (INGOLD, 2002, p. 19).

Ao pensarmos na nossa existência no mundo da forma como Ingold propõe, estamos pensando que não existe divisão entre nós e o ambiente em que vivemos. Na verdade, além de não haver divisão, existe também uma coexistência. Porém, várias vezes nos confundimos e falamos sobre ambiente como se fosse algo externo a nós. Pensamos ambiente como sendo árvores, passarinhos, mesa, copo, café, água, luz etc. etc., mas não pensamos em nós como parte disso. Diversas vezes, na verdade, nos entendemos como donos-criadores das coisas não humanas do mundo – como se, por conta de termos faculdades mentais e cognitivas, fossemos superiores a todas elas. O modo ecológico de existência propõe uma outra possibilidade de entendimento.

Quando a pandemia causada pelo covid-19 foi declarada no mundo, diversas teorias sobre os motivos que levaram essa pandemia a ocorrer começaram a surgir. Ailton Krenak é um dos autores que trouxe reflexões acerca dessa temática no livro *O amanhã não está à venda* (2020). No livro, o autor argumenta sobre o modo doentio que a sociedade estava operando e de como a pandemia nos obrigou a olhar para ele.

Esse vírus está discriminando a humanidade. Basta olhar em volta. O melão-de-são-caetano continua a crescer aqui do lado de casa. A natureza segue. O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial, seu modo de funcionamento que entrou em crise (KRENAK, 2020, p.3).

Esse mundo artificial que Ailton Krenak traz se relaciona com o entendimento do ser humano como um ser superior em relação a todas as outras coisas do mundo. Sobre essa questão, o autor completa

Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais (...). Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade de formas de vida, de existência e de hábitos (KRENAK, 2020, p.3).

⁴⁴ Tradução nossa. *A properly ecological approach (...) is one that would take, as its point of departure, the whole-organism-in-its-environment. In other words, 'organism plus environment' should denote not a compound of two things, but one indivisible totality.*

Trago as reflexões de Ailton Krenak sobre esse momento pandêmico que estamos vivendo porque acredito que ele complementa a proposta de uma existência ecológica de Ingold. Se entendermos o quão nocivo esse pensamento de superioridade pode ser para o mundo, e como ele, além de outras coisas, pode ser responsável por acontecimentos catastróficos como uma pandemia, podemos propor um novo olhar para nossa relação com o mundo. Um olhar que compreende o ser humano como parte igualitária do todo.

Além dessa noção de horizontalidade entre todas as coisas e seres – vivos ou não – que habitam o planeta, Ingold propõe que habitemos o mundo de forma aberta, isto é, que possamos compreender que nós somos o que somos por conta das interações que fazemos com todas as coisas e seres – vivos ou não – que nos circulam, atravessam, tocam e coexistem no planeta conosco.

(...) os seres se relacionam não como formas fechadas, objetivas, mas em virtude de sua imersão comum nos fluxos do meio. O processo de respiração, pelo qual o ar é inspirado do meio pelos organismos e então devolvido, é fundamental para toda a vida. Portanto, finalmente, habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência (INGOLD, 2015, p. 183).

Ailton Krenak completa o pensamento de Ingold, quando chega à conclusão de que “não exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consiga pensar é natureza” (KRENAK, 2020, p.4). Se nós somos a mesma natureza que destruímos, é quase urgente que repensemos qual é o nosso lugar nesse planeta e porque temos tomado atitudes que, pouco a pouco, fazem desaparecer a nossa própria existência.

Quando trago essas reflexões de Ailton Krenak, um líder indígena, ambientalista e escritor brasileiro, e as relaciono com as reflexões de Tim Ingold, um antropólogo inglês, é justamente para compreendermos que não é sobre quem somos ou o que somos, e sim sobre o que fazemos, como nos relacionamos com a vida e com as coisas que estão ao nosso redor. “Sabemos que o vento *é* o seu sopro. Da mesma forma, o córrego *é* a água corrente. E assim, também, *eu sou*⁴⁵ o que estou fazendo. Eu não sou um agente, mas um ramo de atividade” (INGOLD, 2015, p. 40). Ou seja, existir em um modo ecológico é compreender que todas as coisas do mundo não são apenas coabitantes do mundo, mas são o que são por conta dos

⁴⁵ Itálico no original.

afetos e relações que se criam nessa habitação. E assim também é a vida humana instável e altamente transformável, como a chuva que se forma nas nuvens a partir das águas que evaporam dos rios.

Quando relaciono essa possibilidade ecológica de existência com o fazer teatral, volto a pensar em Artaud e na sua proposta de teatro. O Teatro da Crueldade de Artaud trouxe uma vontade de romper com uma linguagem realista, que servia mais ao texto dramático do que a qualquer outra coisa, e tinha como uma das principais propostas uma reconexão com o corpo – das atuantes e dos espectadores. Artaud queria “fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que se contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda uma sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p.97)

Penso que o Teatro da Crueldade pode ser visto como uma proposta ecológica para o fazer teatral, principalmente quando Artaud evoca a necessidade de um corpo sem órgãos. Christine Greiner⁴⁶, em seu livro *O CORPO – Pistas para estudos indisciplinados* (2005), ao trazer essa noção do corpo sem órgãos, remetendo também à perspectiva de Deleuze e Guatarri a partir de Artaud, indica que este “referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite.” (GREINER, 2005, p. 25)

Abandonar os automatismos é compreender que não existe um único entendimento ou um único modo de se relacionar com as coisas. Isto é, entender, conhecer e interagir com o mundo está, na verdade, relacionado à forma como nos permitimos ser afetados e como respondemos a essas afetações – isso vale tanto para a cena, quanto para a vida.

O que fica evidente para mim ao refletir sobre esse modo ecológico de existir, tanto na cena quanto fora dela, é que precisamos antes de tudo entender o nosso corpo humano como uma potência de afetos. Irei me aprofundar nisso um pouco mais à frente, mas, desde já, acredito que seja importante apresentar que por afeto temos o conceito proposto por Espinoza

⁴⁶ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003), pós-doutorado pela New York University (2007) e pós-doutorado pela International Research Center for Japanese Studies (2006). Atualmente é assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

– que compreende afetos como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (ESPINOZA, 2019, p.98).

Enfim, não seria o corpo cênico um corpo que já busca se relacionar com o seu meio, visto que, quando estamos em cena, estamos o tempo todo em relação? Seja com outros corpos, com a cenografia, com o figurino, com o texto, com a luz, com os espectadores etc.: todo o tempo em que há cena, há também relação. Pensando por esse viés, podemos sugerir que o corpo cênico está mais propício a afetar e ser afetado, já que isso faz parte de seu ofício. Greiner (2005, p. 111) traz uma reflexão interessante sobre essa questão:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência.

Além de Greiner, Espinoza diz que um corpo que sofre mais modificações vai ser capaz de perceber um número maior de coisas.

Quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparações com outras, de perceber, simultaneamente um número maior de coisas (ESPINOZA, 2019, p.62).

Se entendermos o corpo cênico como esse corpo que já busca estar aberto e, por isso, como um corpo mais capaz de agir ou de padecer simultaneamente sobre um número maior de coisas – sendo também mais capaz de perceber um número maior de coisas –, e juntarmos esse pensamento a um modo ecológico de existir, podemos esperar que haja potencialidade para nos abirmos para uma relação mais ampla com a luz cênica.

Antes de nos aprofundarmos mais nessa relação com o corpo, buscarei, já imbuída das reflexões que fizemos nesta seção, refletir sobre o lugar da luz nisso tudo. Assim, poderemos compreender como o modo que percebemos a luz na cena pode estar conectado com o modo que a percebemos no nosso dia a dia.

2.2 Ver, ouvir, sentir, perceber a luz.

A epígrafe deste capítulo contém duas citações – uma de um trecho de uma música e outra de um trecho de um livro. Ambas utilizam a palavra luz para falar de coisas diferentes. Uma fala de forma mais direta sobre querer ser uma lâmpada de LED para iluminar a Terra, a outra fala de uma questão mais abstrata: tudo ser feito de luz, exceto o interior do nosso corpo, que seria, na verdade, todo feito de escuridão. O fato é que a palavra luz está em tantos lugares diferentes que, por vezes, traz também diferentes significados. Afinal, quem é que nunca ouviu que “fulana é uma pessoa iluminada”? O que as pessoas querem dizer quando elas dizem isso? Se pararmos para pensar, podemos chegar a um pensamento de que luz é algo tão subjetivo quanto objetivo no nosso dia a dia. Considerando isso, podemos voltar um pouco atrás e nos perguntarmos, para além do que a física já nos diz: o que é luz?

No artigo *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano* (2008), Tim Ingold propõe uma reflexão acerca das nossas percepções e sensações, principalmente no que tange à nossa relação com os sentidos da audição e da visão. Entre vários outros pontos que são levantados ao longo do artigo, Ingold faz uma análise teórica de diferentes pensamentos ao longo dos anos sobre a diferença entre a audição e a visão. Essas diferenciações acarretaram relações um tanto confusas com esses sentidos. Afinal, para uma parte desses teóricos, a audição é um processo que seria mais ligado ao interno, isto é, a emoções e sensações, enquanto a visão seria um processo mais ligado ao externo – uma possibilidade física e mental de traduzir um mundo em imagens que já estão postas.

Tendo estabelecido a visão como o instrumento principal do conhecimento objetivo e deixando a audição a flutuar nos campos primordiais da emoção e do sentimento, sabemos o que significa ouvir som, mas perdemos, efetivamente, o contato com a experiência da luz (INGOLD, 2008, p.12).

O filósofo Maurice Merleau-Ponty também discutiu sobre a nossa visão e por consequência sobre nosso contato com a experiência da luz. Para ele, precisamos redescobrir a luz como “ação à distância e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 33).

Tanto Ingold como Merleau-Ponty trazem esse questionamento sobre como a nossa relação com a visão está conectada a um mundo mais objetivo, de contato, ou seja, como se o

que nós enxergássemos fizesse parte de um mundo concreto e fixo, exterior a nós, o que limita a experiência da visão como se esta fosse apenas uma transmissora e decodificadora de informações. Toda essa “objetificação” da visão reduz a nossa experiência com a luz no nosso dia a dia. Sobre isso, Merleau-Ponty provoca:

Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. Questão interminável, já que a visão à qual ela se dirige é ela própria questão. Todas as investigações que acreditávamos encerradas se reabrem. O que é a profundidade, o que é a luz, (...) – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito, mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam? (MERLEAU-PONTY, 2013, p.33)

Para que seja possível enxergar, é necessário que se tenha luz, ou pelo menos é o que se pensa comumente. Por isso, Ingold levanta questões ligadas a como ainda é confuso o nosso entendimento do que seja luz, principalmente porque normalmente atribuímos esse entendimento a uma questão a ser resolvida apenas pela física.

O paradoxo da Óptica é que, enquanto a visão ‘vai para dentro’, do mundo para a mente, a luz ‘vai para fora’, da mente para o mundo [...] O resultado é uma curiosa disjunção entre luz e visão: aquela do lado de fora, essa do lado de dentro, de uma interface entre a mente e o mundo. Em poucas palavras, a visão começa onde a luz termina (INGOLD, 2008, p. 15).

Me interessa exatamente a problematização acerca deste pensamento científico sobre luz que Ingold propõe, principalmente quando ele sugere que questões relacionadas tanto à luz quanto ao som até hoje são mal resolvidas porque estão ligadas diretamente a um entendimento de que “os órgãos dos sentidos são como portais entre um mundo externo e físico e um mundo interno da mente” (INGOLD, 2008 p. 16). É como se “o mundo exterior” fosse fixo e imutável, em vez de ser feito pelas relações entre as coisas que o habitam, como já sabemos que ele é. Me pergunto se esse entendimento não seria um dos responsáveis pela aura misteriosa que parece pairar sob a iluminação cênica, como se o iluminador fosse dotado de um poder extraordinário de pensar a luz e não somente vê-la, quando na verdade não existe ver sem pensar. O que indica que todos que se relacionam com qualquer tipo de luz estão aptos a criar pensamentos sobre ela. Assim como indica Merleau-Ponty, “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.30).

Sendo assim, podemos entender que, quando enxergamos alguma luz, ela é uma criação que ocorre entre nós e o ambiente em que estamos. Ou seja, quando, no início do capítulo, convidei a leitora ou o leitor a perceber como está a luz no ambiente onde a leitura deste texto está sendo feita, foi justamente porque essa luz e as sensações que ela pode trazer são respostas-criações das suas percepções. Sobre as nossas percepções, tomarei como ponto de referência a afirmação de Christine Greiner quando diz que “perceber é um modo de agir (...) O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer” (GREINER, 2010, p. 73).

É óbvio que, quando falo que podemos entender a luz que vemos como uma criação nossa, não estou indo contra o aspecto físico da luz e suas fontes. Isto é, tem uma lâmpada acesa em cima da minha mesa, e essa materialidade da lâmpada é um fato. Porém, quando se entra em contato com essa materialidade-lâmpada e com a luz criada por ela, cada pessoa vai percebê-la de maneira diferente: para algumas pessoas será claro, para outras escuro, para outras mais amarela, para outras mais branca. Cada um, de acordo com as suas percepções, poderá dizer e sentir diferentes aspectos de luminosidade e, por isso, também será afetado de maneira diferente. Assim como sugere Tim Ingold:

[...] sugiro que olhos e ouvidos não devem ser entendidos como teclados separados para o registro de sensações, mas, sim, como órgãos do corpo como um todo em cujo movimento, dentro do ambiente, consiste a atividade de percepção [...] Visão e audição, até onde podem ser de fato distinguidas, são meramente facetas dessa ação, e a qualidade da experiência, seja ela de luz ou som, é intrínseca ao movimento corporal vinculado, em vez de possuído ‘depois do fato’ pela mente (INGOLD, 2008, p. 28).

Posto isto, é necessário que nos desapeguemos do aspecto socialmente objetivo da visão para compreender que a percepção da luz não ocorre apenas no campo mental, mas no corpo inteiro. Como disse Cibele Forjaz (2008, p.18), “Não se trata apenas de ver, mas como ver”. Podemos, portanto, a partir de agora, buscar entender que o corpo todo vê, o corpo todo ouve, o corpo todo percebe, o corpo todo sente através de um fluxo contínuo entre corpo, mente e mundo, sem ordem de quem ou o que vem primeiro ou é mais importante.

Pois bem, estou refletindo sobre a luz, sobre a forma que a percebemos e como percebemos todas as coisas que compartilham a existência conosco – isso está intrinsecamente conectado com a forma que agimos no mundo. Estou refletindo sobre como podemos perceber a nossa visão como a criação de um pensamento – isto é, nem pensamento,

nem visão, os dois ao mesmo tempo. Então eu penso em todas as vezes que meu corpo se arrepiou da cabeça aos pés quando lentamente um foco de luz se acendeu sobre ele, lembro de quando, no *Jardim das Delícias*, eu me senti sendo transformada em luz enquanto ela era meu corpo. Lembro de todas as vezes que em cena eu percebi e senti a luz como disparadora de sensação. Todas essas vezes ocorreram porque eu, como iluminadora, crio com a luz. E se o que percebemos é determinado pelo que fazemos, perceber a luz e me deixar ser afetada por ela seria um caminho natural para mim.

Podemos concordar que todos os atores e atrizes já estiveram em cena debaixo/em volta/à frente/de uma luz, então também podemos sugerir que eles já teriam uma certa facilidade para perceber a luz como algo que tem uma relação potente para eles. Porém, por vários motivos diferentes, a atuação e a iluminação parecem pertencer a departamentos totalmente distintos, não tendo o incentivo de uma curiosidade das iluminadoras em relação ao corpo cênico e vice-e-versa. Percebo, então, que estamos perdendo uma chance – a chance de aprofundarmos essa relação, de perceber que, ao incentivarmos as colaborações entre quem cria com a luz e quem cria com o corpo, podemos estar exercitando e expandindo os nossos sentidos, ampliando as nossas percepções, percebendo nossos corpos como potências de encontros e criações.

2.3 Perceber os corpos

Tudo o que falamos até aqui sobre as relações entre corpo e natureza, corpo e meio, corpo e luz, possui, – como se pode notar pela repetição da palavra – uma coisa em comum: o corpo. E, sendo o corpo esse lugar misterioso de pele, órgãos, fluidos, energia, espírito, alma (e por aí vai) que somos nós, acredito que podemos, a partir dele, do nosso próprio corpo, descobrir um caminho ecológico para que possamos perceber os afetos possíveis entre a luz e a atuação. Para estabelecermos um caminho coeso, como comentei no início do capítulo, seguiremos com noção de afeto de Espinoza (2019, p. 98):

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação*: Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário uma paixão.

Isto é, perceber os afetos entre luz e atuação é buscar perceber as afecções – que, segundo Espinoza, são imagens ou impressões produzidas nos encontros entre corpos (ESPINOZA, 2019) – que esse encontro pode causar no nosso corpo.

Para Espinoza (2019, p.62) “Os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” Em outras palavras, corpo para Espinoza não é uma estrutura fechada – na realidade não é nem mesmo uma estrutura, é movimento e relação. Além dessa noção, Espinoza também indica, como apontei no início deste capítulo, que um corpo se diferenciará do outro em relação à capacidade que tem de agir sobre outros corpos, e quanto mais esse corpo for capaz de agir nessas relações, mais ele também será afetado por elas. É importante ressaltar que essa conceituação de Espinoza concebe que o mundo seja feito de corpos, não apenas de animais ou de humanos, mas tudo que existe no mundo é corpo. Inclusive, para o filósofo, o nosso corpo é formado por vários outros corpos: sangue, osso, pele, cada órgão é um corpo. É a união desses corpos que forma um indivíduo, no nosso caso, humano (ESPINOZA, 2019, p.64).

Acredito que possa enriquecer a discussão sobre o corpo humano se passarmos rapidamente por outros autores que evocam reflexões pertinentes sobre ele, que nos fazem crer em como somos feitos de uma teia complexa. Por mais que pesquisemos muito sobre o corpo, ele permanecerá sempre dentro de uma espécie de neblina misteriosa. Para Merleau-Ponty (2013, p.18)

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de cruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar.

Merleau-Ponty faz essa reflexão analisando a relação dos pintores com suas pinturas, considerando que um pintor é capaz de pintar quando oferece seu corpo para o mundo. Para confirmar essa hipótese, ele chega ao entendimento de que corpo humano não existe por conta das suas funções, e sim por conta das relações que se estabelecem entre ele e todo o resto do mundo, todo os outros corpos do mundo. Para Merleau-Ponty, o corpo humano existe quando a faísca da sensibilidade acende, gerando pensamentos que são formados a partir do que se sente.

Christine Greiner e Helena Katz⁴⁷ são pesquisadoras que também fazem reflexões sobre o nosso corpo e como nos relacionamos com o mundo, trazendo a ideia de corpomídia. Para as autoras,

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Este conceito de corpomídia trabalhado pelas autoras me parece se relacionar diretamente com a proposta do modo ecológico de existência, uma vez que este modo reconhece que todas as coisas com as quais nos relacionamos alteram a nossa forma de estar e ser no mundo. Além disso, pensar que faz parte do processo evolutivo selecionar – não necessariamente de modo racional ou consciente – as informações que serão constituintes do nosso corpo abre uma possibilidade de pensamento de um corpo que nunca é o mesmo e que não é determinado pelas suas características físicas, mas sim pelas características de relação.

Michel Foucault, no livro *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), faz a seguinte reflexão sobre o lugar do nosso corpo no mundo.

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. (...) O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

⁴⁷ Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, no qual concluiu o doutorado (1994), com a tese *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, publicada em 2005. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Artes do Corpo e Políticas para a Cultura e as Artes, desenvolve, em parceria com a Prof^a. Dra. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia.

Essa reflexão de Foucault chega para mim como poesia que encontra em seu lirismo possibilidades de criação de novos mundos e relações. Pensar no nosso corpo como esse ponto zero do mundo – que ao mesmo que não existe, dele que tudo faz parte – faz com que possamos enxergar nossos corpos como potência de existência, como potência criadora de lugares possíveis, reais ou utópicos. É no nosso corpo que podemos encontrar as nossas mais desejadas utopias, e não fora dele.

Tanto as reflexões de Foucault, quanto de Espinoza, Merleau-Ponty, Greiner e Katz me fazem refletir novamente sobre o conceito de corpo sem órgãos criado por Artaud. Deleuze e Guatarri no artigo *28 DE NOVEMBRO DE 1947 - COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS*, desenvolvem sobre um modo de como podemos agir para buscarmos o nosso corpo sem órgãos (CsO), isto é, um corpo que não é estabelecido a partir de um organismo organizado, mas que opera a partir dos desejos, das afetações.

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.10).

Pois bem, passando por esses autores podemos concluir que o nosso corpo humano pode ser reconhecido e conceituado de diferentes e complexas maneiras. Exatamente por isso, acredito que esse seja um assunto que nunca cessará de ser pesquisado e dialogado. O mistério que paira sobre o nosso corpo parece ser eterno, e parece que, a cada vez que tentamos desvendar suas partes, mais misteriosas elas ficam. Porém, existe uma similaridade entre os pensamentos que apresentei: para todos o corpo parece ser constituído pelas relações que estabelece com o meio, prevalecendo um desejo pelo subjetivo, pelos afetos criados entre os encontros e que são, de certa maneira, o próprio corpo.

2.4 Corpo-luz

Tim Ingold busca, recorrendo à proposta de um modo ecológico de existência, estabelecer uma relação sem divisão ou ordem de importância entre humanos, não-humanos, coisas e ambientes. A partir disso, o autor compreende que tudo é da forma que é por conta das relações que são estabelecidas. Se aproximamos essa proposta ao entendimento de

Espinoza sobre corpo, podemos entendê-lo como ecológico, uma vez que naturalmente tira o ser humano de um lugar de poder sobre o mundo para colocá-lo como o próprio mundo.

A partir de Espinoza, não é possível dizer onde um corpo começa e onde termina, visto que os corpos são definidos a partir das relações, a partir das afetações – cada corpo será modificado em dependência dos outros corpos que estão no ambiente com ele. Cada afetação vai gerar uma alteração no movimento, nas velocidades etc. Encontro, nas reflexões da diretora e pesquisadora Eleonora Fabião, um caminho precioso para localizar esses entendimentos na criação cênica. A partir do entendimento de Espinoza, Fabião faz a seguinte reflexão:

Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entremeios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2008, p.238).

Se passarmos a entender corpo como algo que não “é”, mas que acontece entre as relações, que é passível de ser transformado e afetado por não possuir uma forma fixa e acabada, e adicionarmos a esse entendimento o que Ingold nos trouxe sobre como podemos entender o fenômeno da luz – sendo ela algo que não pertence nem a um mundo externo a nós, nem a uma capacidade mental, mas que acontece exatamente entre um e o outro –, podemos então entender a luz como um corpo.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo (FABIÃO, 2010, p. 323).

Compreender a luz como corpo ou o que chamarei, a partir de agora, de corpo-luz, cria uma elasticidade no tocante às suas possibilidades cênicas. Isto é, a partir do momento que olhamos para a criação cênica com o pensamento de que luz é corpo, qualquer luz que adentrar ao espaço cênico será como um novo corpo sendo adicionado a esse espaço. Assimilar a luz cênica como corpo-luz complementa reflexões como esta proposta por Roberto Gill Camargo: “As experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões *a priori*” (CAMARGO, 2015, p. 110).

Camargo identifica, nessa passagem, que a iluminação criada para uma cena – as cores, os cortes, os tempos, todo o desenho da luz – só encontra sua completude quando essas luzes encontram a cena. Assim, compreendo que a luz, uma vez dentro da relação cênica, ganha outras características e outras capacidades que só serão possíveis de ser identificadas quando pudermos experienciar as afetações que a cena causa na luz e vice-versa. Em relação a isso, Camargo complementa:

O que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, num jogo de forças que se complementam (CAMARGO, 2015, p.111).

Podemos pensar na cena *fórmula*, do *Entre Quartos*, que apresentei no primeiro capítulo, em que temos um foco pequeno no centro do palco. Somos três corpos na disputa desse foco: todo mundo quer ficar na luz mas, por conta do tamanho do foco, é necessário que disputemos o lugar de brilho. A cada vez que nossos corpos entram e saem do foco, a cada vez que tentamos esticar os braços para cima, levantar o rosto, e que logo em seguida somos interrompidos um pelo outro, esse jogo de forças apresentado por Camargo é possível de ser identificado, pois, apesar de o foco estar parado, a forma como nos relacionamos com ele causa diferenças na forma como a luz atinge nossos corpos. Estamos afetando e sendo afetados por ela. No fim, podemos concluir que naquele momento não somos três corpos em jogo, mas sim quatro: três humanos e uma luz.

Se pensarmos nesses corpos-luz – que se estabelecem em cena e são por ela modificados a todo instante – e nos corpos das atuantes em cena – que também são por ela sempre modificados – podemos começar a encontrar similaridades entre esses corpos cênicos que são o que são e que se estabelecem a partir das relações criadas no presente da cena. Ou seja, as relações e afetações entre corpo-luz e corpo das atuantes já existem todas as vezes em que ambas entram em cena. Sendo assim, por que não explorar essas relações? Por que não abrirmos a possibilidade desses corpos se conhecerem mais? Acredito que se apresentamos para as atuantes a possibilidade de entender esse corpo-luz como tão presente quanto os delas, além de criar uma alternativa de relação diferenciada – não só técnica, mas também sensória – , podemos também facilitar a colaboração no que tange à criação da iluminação para espetáculos.

Ao trazer para o pensamento e para a prática a ideia desse corpo-luz, deslocamos a luz de um lugar puramente técnico e visual, fazendo com que ampliemos o entendimento de que apenas iluminadores, detentores da técnica e que assistem aos ensaios, sabem se expressar sobre a luz de um espetáculo. Isso me faz retornar para a questão apresentada no início do capítulo sobre encontrarmos outras maneiras de compreensão de luz cênica para que outros artistas, além das iluminadoras, possam colaborar com a criação da luz. Assim será possível abrir espaço para criações que busquem a colaboração entre todos os envolvidos em um espetáculo, com a compreensão de que essas colaborações podem potencializar o trabalho e gerar novas possibilidades de atritos e faíscas.

No fim, o que estou buscando com esta proposta é que percebamos a cena e os corpos que a constituem com mais curiosidade e mais porosidade, para descobrirmos ainda mais potências possíveis de criação, afetação e presença. O terceiro capítulo abordará justamente essas possibilidades de potência e relação a partir dos exercícios e jogos propostos durante os encontros com os alunos e alunas da disciplina TEAC 1 do curso de graduação em Artes Cênicas.

2.5 ATUAÇÃO – Disparadora de fluxos.

Acredito que seja necessário me debruçar de forma mais precisa sobre como compreendo a operação de um corpo humano em cena. Ao compreendermos que corpo é uma constituição de afetações e movimentos e voltarmos o nosso olhar de forma mais atenta para os atores e as atrizes, podemos compreender que esses corpos são corpos que naturalmente são mais afetados, por se proporem a experienciar situações que extrapolam uma vivência corporal cotidiana. Trago aqui uma passagem de uma carta escrita pelo dramaturgo Valère Novarina, pois acredito que suas poéticas palavras nos auxiliam no caminho de encontro a esse corpo atuante cênico.

Eu abro bem os olhos na direção do ator em plena luz, sob os refletores, para ver brotar um ser humano em plena luz de obscuridade. Ver sobre seu corpo, com roupa bonita, não dez mil peles de tecidos, mas a luz da nudez, e sobre o corpo humano, muito sombrio, todo iluminado, a obscura cabeça humana invisível (NOVARINA, 2009, p.43).

Estar em cena é sentir seu corpo nu, por mais que se esteja vestindo centenas de roupas. A sensação de nudez parece acontecer quando percebemos que em cena não há nada que possa ser escondido: nosso corpo se transforma em multidão e isso faz com que cada

parte dele seja exposta. Nos quinze minutos antes do espetáculo, nas preparações, nos treinamentos, nos ensaios, nas apresentações, colocamos nosso corpo em diferentes estados, buscamos isso, desejamos sentir nosso corpo pulsando, sendo corpo para além da pele, vibrando entre luz, som, espectadores, texto, cena, espaço. E se um corpo é distinguido de outro corpo a partir das suas capacidades de afetar e de ser afetado, gerando com essas afecções movimentos, repousos e velocidades, eu me pergunto: o que pode o corpo de uma atuante?

Renato Ferracini, em seu livro *Ensaio de Atuação* (2013), levanta reflexões que nos ajudarão a tentar responder a essa pergunta. Digo tentar porque acredito que são infinitas as possibilidades de respostas. Aqui nós focaremos em como enxergo a atuação e como ela e a iluminação cênica podem se beneficiar de um encontro mais complexo, tanto no período de criação de um espetáculo, como durante as apresentações. Para Ferracini,

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes (FERRACINI, 2013, p.70).

Partindo dessa proposta de Ferracini, podemos sugestionar que é entre as relações dos mais diferentes elementos que a atuação acontece. Ou seja, atuar não é estar em uma posição superior, como se o ator fosse uma espécie de chave principal, nem estar em uma posição inferior, como se a atriz fosse um mero objeto da encenação. Atuar para Ferracini é “disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (Ibid., p.71).

A partir do momento que entendemos atuação como a capacidade de relacionar dinamicamente os elementos dentro de um espetáculo, estamos também falando de um estado corporal que se aproxima das propostas de corpo de Espinosa. Dessa forma, compreender a atuação como sinônimo de se colocar *entre*, criando dinâmicas que potencializem as presenças em uma totalidade, nada mais é do que tentar compreender que a ação das atuantes está relacionada aos fluxos, afetos e velocidades das diferentes relações que são criadas nas cenas. E se a ação das atuantes está relacionada a esses fluxos, acredito que aprofundar os fluxos que acontecem entre a luz e a atuação pode potencializar a presença de ambas. Além

disso, se lembrarmos em como Cibele Forjaz indica que a iluminação cênica é uma escritura no espaço/tempo da cena (FORJAZ, 2015) e se atritamos essa reflexão com a proposta de Renato Ferracini, de que o atuante “age para criar afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado” (FERRACINI, 2013, p.73), podemos observar uma certa semelhança entre a iluminação e a atuação, no sentido de que ambas estão intimamente relacionadas com o espaço-tempo das cenas.

Nesse sentido é preciso frisar que meu interesse não é apenas aproximar os atores e as atrizes da criação da iluminação cênica, mas também o contrário: aproximar as iluminadoras e os iluminadores da atuação, fazer com que eles percebam como a atuação é um canal para acessarmos lugares mais intensos de um espetáculo e que relacionar-se com esse corpo de forma atenta e afetuosa pode ser muito potente para a criação da iluminação cênica. Assim como observa o pesquisador e iluminador Luís Renato Moura:

Quando o iluminador cênico observa a criação do ator e interfere com possibilidades de iluminação, imediatamente se estabelece uma relação que impulsiona a atuação do ator, de modo que esta passa a dialogar com atmosferas que sedimentam suas ações físicas e, principalmente, sua imaginação criadora. O iluminador passa a aprender com o processo criativo do ator, entendendo o seu trabalho corporal como instaurador de percursos, para então, pensar uma luz cênica (MOURA, 2019, p.49).

Entender a atuação como disparadora de sensações e afetações é também entender que, por mais que repitamos a cena centenas de vezes, essas repetições sempre irão se diferenciar uma da outra por conta dos afetos que naturalmente serão diferentes a cada ensaio, a depender de como está o corpo do ator naquele dia específico, ou da temperatura do espaço, ou da falta ou presença de um objeto cenográfico, ou a forma como o outro ator em cena toca o seu corpo, ou que a luz está acesa naquele dia etc. Estamos, ou deveríamos estar, o tempo todo dispostos a sermos atravessados pelas relações que se criam na cena. Dentro dessa perspectiva, Ferracini conclui que “A atuação é sempre instável, sendo gerada por aquilo que gera, deixando-se afetar por aquilo que afeta ou, ainda, recriar-se por meio daquilo que cria” (FERRACINI, 2013, p.73).

Enfim, o que busco, ao trazer esse conceito de atuação proposto por Ferracini para esta pesquisa, é frisar a importância das atuantes nos processos criativos dos espetáculos em que participam. A partir do momento que nos direcionamos para o ator de forma a compreender que este corpo nunca será o mesmo a cada dia de ensaio, e que ele é afetado na mesma

medida que afeta tudo que contracenam com ele, podemos compreender a atuação como algo essencial para o desenvolvimento das cenas. Uma vez que entendemos o que esse corpo atuante é capaz de operar e como ele é um disparador de fluxos e afetos, devemos, ao meu ver, entender esse corpo como uma potência para a cena, capaz de potencializar todos os outros corpos que contracenam com ele. Nesse sentido, Roberto Gill Camargo faz a seguinte reflexão:

A luz não dialoga apenas com as ações físicas, os movimentos externos do ator e seus deslocamentos de um ponto a outro do palco, mas também com o silêncio, com a ausência, com os pensamentos e ações interiores. O ator comanda a mobilidade e a imobilidade, ambas com função dramática; cabe à luz vivenciar esses momentos, trocar matéria, energia e informação com cada um deles (CAMARGO, 2012, p. 136).

Se cabe à luz vivenciar os momentos propostos pela atuação na cena, podemos concordar que poderia ser ainda mais potente se as atrizes tivessem consciência disso. Isto é, consciência de como elas são capazes de interferir afetivamente na iluminação. Porém, a partir de experiências que vivi, compreendo que não é tão simples assim. Não basta dizer “esteja consciente de como você pode interferir afetivamente na iluminação”. Temos de buscar uma espécie de treinamento que fuja dos conceitos técnico-espetaulares da iluminação, para que possamos propor essa aproximação afetiva, criativa, sensório, motora das atuantes. A partir da etimologia da palavra treinamento, Ferracini pondera que

O artista cênico presencial ao treinar parece, etimologicamente, estar num terreno movediço e flutuante entre o adestramento por um lado e a intensificação de si por outro. Fica clara a pista que esse deslocamento etimológico nos dá: o treinamento somente teria sentido nesse terreno paradoxal entre aprendizado, acúmulo de habilidades e intensificação numa co-relação e co-criação. Ao provocar uma transversalidade no ato de treinar podemos relacionar os termos nos quais um vincula-se ao outro: treinar o adestramento, o aprendizado, o acúmulo de habilidades estaria intimamente vinculado a intensificação de si e vice-versa (FERRACINI, 2017, p.182).

Ao refletir sobre essa possibilidade de treinamento, penso que ele não deveria ser apenas dedicado a atores e atrizes, mas também a iluminadores e iluminadoras – na verdade, para todas as artistas cênicas (diretoras, cenógrafas, dramaturgas) interessadas em intensificar a relação entre iluminação e cena. Além disso é preciso lembrar que quando Ferracini reflete sobre atuação não está se referindo a uma linguagem cênica específica, isto é, “Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer

performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético” (FERRACINI, 2013, p.70).

Ou seja, esse treinamento não precisa ser apenas para pessoas que trabalham com teatro especificamente, mas sim para todos os atuantes das artes presenciais, independente do campo em que atuam. Por fim, quero frisar que a atuação é um campo muito vasto e complexo, e que ainda me causa assombros e arrepios inexplicáveis encontrar com meu corpo em cena. Acredito que a busca de aprofundar as relações entre o corpo-luz e o corpo da atuante também aconteça porque eu mesma, atriz-iluminadora, ainda não consigo compreender como essa relação de fato ocorre e como podemos treinar os nossos corpos para complexificá-la. Enfim, é exatamente na discussão acerca desse treinamento que irei focar no próximo capítulo. Afinal, como treinar o corpo humano para expandir a sua relação com o corpo-luz?

3 COLOCANDO EM PRÁTICA: EXPERIMENTAÇÕES COM ALUNOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNB.

Se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha; se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos simplesmente (re)parar – voltar a parar para reparar no óbvio até que ele se “desobvie” – então, eis que o encontro se apresenta e nos convida, na sua complexidade embrulhada em simplicidade.

Fernanda Eugênio e João Fiadeiro

O mestre ignorante [...] não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar.

Jacques Rancière

Como trouxe no primeiro capítulo, esta pesquisa nasceu a partir das experiências que vivi como atriz e iluminadora. Ou seja, para mim, era muito importante que um experimento prático fizesse parte dela, para eu pudesse, por meio das reflexões teóricas e hipóteses feitas até aqui, descobrir quais as práticas que posso propor para potencializar as afetações entre as atuantes e a luz, gerando, assim, novas possibilidades de colaboração e criação. Porém, inicialmente, quando eu previ essa experimentação prática, ela não seria dentro de um curso de graduação em Artes Cênicas, e esse fator modificou todas as expectativas que eu tinha em relação a esses experimentos.

Antes de fazer essa prática como parte de uma disciplina no departamento de Artes Cênicas, eu tentei fazê-la em formato de *workshop*, fora da Universidade. Convoquei, através da internet, pessoas que poderiam estar interessadas no tema. E apareceram quatro pessoas, com quem tive um total de três encontros. Os encontros acabaram não continuando por falta de espaço, mas também por uma auto-observação que apontava que eu precisava de um pouco mais de preparação. Precisava entender melhor não só a metodologia para guiar a prática, mas também que jogos, técnicas, dispositivos etc. fariam parte dela.

Com a interrupção do *workshop*, surgiu, então, a partir da matéria de Prática Docente dentro do programa da pós-graduação da UnB, a possibilidade de abrir uma disciplina de TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) para que eu pudesse aplicar essa prática – ou, na verdade, descobrir que prática era essa. Portanto, a partir do que vivenciei durante o *workshop* e ainda resgatando experiências anteriores, entrei pela primeira vez em uma sala de aula como professora.

O fato de eu estreiar nessa situação a tornou duplamente especial. Eu não estava apenas conhecendo e descobrindo uma prática para o desenvolvimento e ampliação dessa pesquisa, estava também conhecendo a professora que habita em mim. Estava descobrindo como e quais são os processos pedagógicos que mais funcionam, aprendendo sobre postura, confiança, ética, dureza, carinho e mais um monte de outras coisas que precisei refletir quando tive, durante um semestre, uma turma de 15 pessoas dispostas a se aventurar na proposta.

O que aconteceu durante todo esse semestre de intensas descobertas e reflexões, será o que você vai encontrar neste capítulo: um emaranhado de ideias, experimentos e conceitos que foram construídos a várias mãos – por mim e por todas as participantes dos treze

encontros ao longo do primeiro semestre de 2019 – e que juntos formam uma espécie de primeira proposta para um possível treinamento que busque gerar complexidades afetivas, criativas, sensoriais e motoras entre atuantes e a luz.

3.1 Registrando os encontros: diários de bordo

Escrever sobre aulas, processos, entre outros, é um costume que tenho desde os meus tempos de graduação. Tenho, na minha estante, cadernos escritos desde 2010 e sigo utilizando essa ferramenta para meus trabalhos profissionais, como uma forma de registrar os processos em que me envolvo, criando, assim, uma pequena biblioteca de experiências. Para esses encontros não foi diferente e, além de escrever o meu diário, pedi, no início do semestre, para que as participantes também fizessem o exercício de escrever sobre os encontros.

Para as pesquisadoras Wlad Lima⁴⁸ e Iara Regina Souza, um “diário de bordo é um mapa de afetações” (LIMA; SOUZA, 2015, p.99), no qual das “entrelinhas brotam os enfrentamentos” (Ibid, p.99). Sendo assim, foi importante ter acesso aos escritos das participantes, pois dessa maneira não tive como referência apenas o meu mapa de afetações.

Por isso, ao longo do capítulo será possível encontrar diferentes trechos de diferentes diários de bordo – os trechos aparecerão em itálico e, quando não forem de minha autoria, trarão, ao final, o nome da autora ou autor, além da data em que foi escrito.

3.2 Desafio técnico: a precariedade como potência

O Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília possui apenas uma sala com estrutura técnica – varas de luz, refletores, mesa etc. – a sala João Antônio. Além dela, que tem um tamanho pequeno para experiências com movimentos corporais, o departamento possui o Teatro Helena Barcelos, que está, infelizmente, interditado para uso desde 2011, por questões de segurança. Ele só pode, portanto, ser utilizado para aulas e apresentações de pequeno porte que não utilizem equipamentos de iluminação de alta amperagem. As outras

⁴⁸ Wlad Lima é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA. Na Universidade Federal do Pará, é professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do PPGArtes - Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte ICA.

salas do departamento possuem apenas tomadas comuns, o que impossibilita a utilização de cargas elétricas mais altas. Ou seja, apesar de a sala onde os nossos encontros aconteciam possuir varas no teto, não tínhamos como utilizar refletores tradicionais para os nossos experimentos.

A solução foi utilizar objetos de luz que não precisavam de muita energia elétrica ou que pudessem ser usados por meio de bateria. Por coincidência ou não, a maioria dos espetáculos do Grupo Liquidificador acontecem em lugares alternativos e, por isso, desde 2014 tenho trabalhado com diferentes objetos de luz e criado familiaridade com o hábito de criar e pensar luz sem os tradicionais refletores de teatro. Além disso, tenho uma espécie de coleção desses objetos, o que nos possibilitou ter alguma variedade para utilizar nos nossos encontros.

No fim, tínhamos à disposição várias lanternas; uma mangueira de LED roxa; globo de luz de LED; dois pisca-piscas de natal; um micropar; um par 36 e um Ímpar; e mais alguns outros objetos de luz que nem sei como nomear. Apesar de não ter um *rider* técnico ideal para a execução de algumas proposições, não ter uma luz “tradicional” de teatro auxiliou as participantes na compreensão de que não precisamos, necessariamente, saber nome de refletores ou de qualquer outro dado técnico para que possamos pensar e criar (com) luz. Isso se aproxima do caminho feito pela iluminadora, diretora de cena e pesquisadora Véronique Perruchon⁴⁹, quando inicia o processo de ensino da iluminação para seus alunos.

Procuo fazer com que eles entendam que a luz é uma componente da cena — por inteiro e por si só extremamente rica, do ponto de vista do espaço e do tempo. Eu também os encorajo a usar o mínimo possível de material para experimentar as coisas da maneira mais sutil possível, da maneira mais sensível (PERRUCHON, 2020, p.434).

Volto a lembrar das reflexões trazidas no segundo capítulo, suscitadas pelos pensamentos de Tim Ingold e Merleau-Ponty sobre uma nova possibilidade de resposta para o que seria luz. Para os autores, a nossa relação com a luz está mais conectada com as nossas subjetividades, tornando-a algo mais instável, mais fluido, que é percebido de diferentes

⁴⁹ Doutora, Professora em Artes da Cena na Universidade de Lille e membro do Centre d'Études des Arts contemporains [Centro de Estudos das Artes Contemporâneas], Véronique Perruchon dirige um programa de pesquisa sobre a “Lumière de Spectacle” [Luz Cênica]. Depois de iniciar a sua carreira profissional como iluminadora e diretora de cena, em seu trabalho de pesquisa ela se interessou pelo campo espetacular do teatro e pela encenação.

maneiras, a depender de cada um e das situações que vivemos. A partir do momento em que utilizamos fontes de luz que não são vistas como tradicionalmente cênicas, acredito que abrimos espaços para uma certa desautomatização da percepção e da relação com a luz e das suas infinitas possibilidades de criação cênica.

Além disso, a realidade dos teatros brasilienses está longe de ser a ideal em termos de refletores de luz. A maioria dos espaços, com apenas algumas exceções, conta com um número mínimo de equipamentos, o que faz com que sejamos obrigados a pensar em outras possibilidades. Ao falar exatamente sobre essa precariedade, em sua tese de doutorado, a iluminadora Iara Regina Souza (2017, p. 87) diz que “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”.

Quando fomos, ao longo dos encontros, descobrindo as relações possíveis entre os corpos das atuantes e o corpo-luz, percebi que foi de extrema importância termos em nossas mãos objetos que faziam parte da esfera cotidiana das participantes. Muitas delas chegaram no primeiro dia de aula acreditando que uma aula de iluminação seria recheada de nomes técnicos e explicações sobre utilização de refletores etc. quando, na verdade, não foi nada disso que aconteceu. O que aconteceu foi uma descoberta de como podemos extrair potência dos encontros entre corpo atuante e corpo-luz, independente da fonte responsável pela luz.

Nesse sentido, acredito que, ao propor que as afetações entre a luz e os atuantes aconteçam através de objetos de luz que fogem do tradicional, estamos propondo uma espécie de desterritorialização da luz cênica. De acordo com Iara Regina, inspirada por Deleuze e Guatarri, a partir do momento em que enfrentamos as técnicas pré-impresas em nós sobre as coisas que conhecemos, criamos uma desapropriação que gera uma resistência. Essa resistência implica uma reinvenção das formas, gerando então uma desterritorialização (SOUZA, 2017).

A proposta ecológica, de certa forma, é sobre uma reinvenção das formas com que nos relacionamos com o mundo, e o entendimento espinosano de corpo também implica um certo enfrentamento ao pensamento comum de corpo, ao concluir que corpo não é definido pelas suas substâncias, retirando-o de um lugar estático e definido. Ou seja, apesar de inicialmente achar que poderia ser prejudicial para prática que as participantes não tivessem acesso a equipamentos de luz tradicionais, atualmente percebo que esse pensamento não faz sentido

para esta pesquisa e que optar por fazer esse exercício de extração de potência desses objetos de luz foi uma decisão acertada. Sendo assim, quando eu puder fazer novamente esses experimentos, quando eu puder aprofundar mais esse possível treinamento de ampliação das afetações entre a iluminação e atuação, mesmo que eu tenha um teatro bem equipado à minha disposição, acredito que objetos variados de luz ainda serão, pelo menos em uma primeira etapa, os instrumentos principais das experimentações.

3.3 Primeiro dia: estamos em experiência.

Uma das epígrafes que iniciam este capítulo é uma citação dos pesquisadores Fernanda Eugênio e João Fiadeiro, que foi retirada do texto *O Encontro é uma Ferida*, escrito em 2012. Esse texto me ajudou a compreender que muito do que eu estava procurando nesses encontros eram situações que “abrissem feridas”.

Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p. 1).

Ou seja, além de realizar uma prática que friccionasse luz e atuação, uma das maiores intenções desses experimentos era que eles me tirassem de uma inércia de conhecimento do meu objeto de estudo e me colocasse numa posição de contestação, de abertura para o impensável, que limpasse meus olhos para o que eu não conseguia ver, por já estar há algum tempo vendo. Enfim, comecei o semestre cheia de expectativas, desejos e ansiedades, porém aberta para seja lá o que fosse acontecer no caminho.

A sensação que eu sinto é que estou me abrindo para o mundo, convidando pessoas para entrarem rapidamente na minha cabeça e em algum lugar desejando que as coisas que a gente experimente e descubra seja útil de verdade para todos os participantes, e não só para mim.⁵⁰

As aulas começaram no dia 18 de março de 2019 e ocorreram, com exceção de uma sessão, na sala BSS-59, no departamento de Artes Cênicas da UnB. Nessa sala, por coincidência ou não, apresentei o espetáculo da minha diplomação em Interpretação Teatral no final de 2013 – aquele que mencionei na introdução como uma das motivações da escrita

⁵⁰ Excerto do diário de bordo da autora. Mar. 2019.

desta dissertação. Pode parecer irrelevante, mas o fato é que dar aula pela primeira vez, com foco na minha pesquisa de mestrado, na mesma sala em que eu me formei, tem uma carga afetiva que acabou sendo importante para o decorrer dos encontros.

Foram 13 encontros no total, cada um com a duração de três horas e meia – e cada encontro era como uma caixa de surpresa. Ter a provocação de ser um “sujeito em experiência” (BONDÍA, 2002, p.24), como propõe Jorge Larrosa Bondía, foi importante para que eu me colocasse aberta para o que cada encontro trazia. Apesar de ter sido essencial ter feito um cronograma-base para o semestre, cada encontro foi remoldado pelos acontecimentos do encontro anterior.

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDÍA, 2002, p. 24).

Aliás, aderir à experiência de modo vulnerável talvez tenha sido um dos maiores desafios desses encontros. Desde o primeiro momento, deixei as participantes avisadas de que eu sabia o que eu estava fazendo, mas não sabia exatamente como fazer, e que na verdade não tinha a menor ideia de onde iríamos chegar no fim do semestre. Essa sensação me lembrou o processo do *Entre Quartos*, quando a única coisa que sabíamos era que queríamos fazer teatro juntos e por isso começamos a fazer. Na realidade acredito que as minhas experiências trabalhando e criando em grupos, em um estado colaborativo, me deram base para que eu pudesse, de forma segura, me colocar nesse lugar de incertezas sobre o que estávamos prestes a descobrir.

Afinal, eu tinha o cronograma-base, com alguns rascunhos de exercícios que eu nunca havia feito antes, junto com alguns que eu já tinha feito, em uma ordem que eu não tinha a certeza de que era a melhor. Eu estava em experiência tanto quanto os participantes e o entendimento de todos sobre isso era primordial – o que fez com que o início do primeiro encontro tenha sido assim:

19h15 e eu resolvi começar! Pedi pra eles se espalharem pelo espaço, como se fossemos começar um exercício. Quando eles se espalharam, eu apaguei as luzes, aumentei o som, liguei um globo de luz colorido e comecei a dançar. A primeira reação deles foi assistir, foi me observar, alguns riram,

outros ficaram realmente com dúvida sobre o que estava acontecendo.... Até que alguns começaram a se movimentar e aos poucos a turma toda estava dançando/movimentando, e eu também. Chamei esse momento de primeira dança, como se fosse um quebra-gelo, também um lugar de me colocar no mesmo lugar que eles, na mesma altura, na mesma intensidade, “eu não sou superior a ninguém por talvez saber algo a mais”, porque o que eles sabem eu não sei, e o que nosso encontro vai ser capaz de fazer nenhum de nós seria capaz de descobrir até que o encontro se desse, dito isso, somos todos seres em experiência, buscando diferentes coisas talvez, mas sempre em experiência.⁵¹

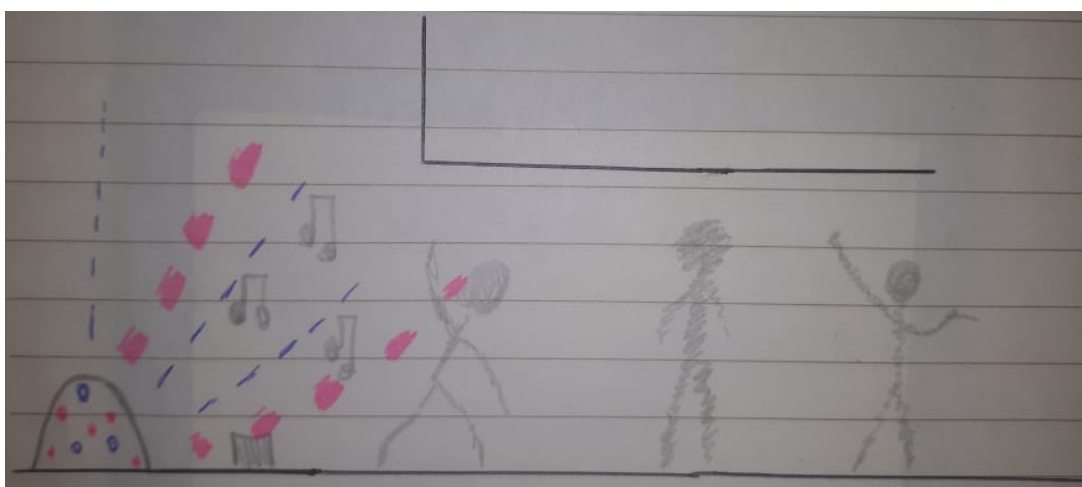


Imagem 13 - Desenho da primeira dança, retirado do Diário de Bordo da participante Daniela Souza.

O desejo, ao fazer dessa primeira dança o primeiro momento do semestre, era desde o começo criar um campo de igualdade entre todas as principais participantes daquela prática: a luz, as estudantes e eu. Entendi esse momento descontraído – que se iniciou nos meus movimentos e nos movimentos do globo de luz e que transformou a sala com suas cores dançantes – como um convite para as participantes adentrarem num mundo, de corpo e luz, que até aquele momento era meu, mas que a partir dali se transformaria em nosso.

A ideia da proposta era que as participantes, ao me verem dançando, comessem a dançar também. Era isso que eu desejava que acontecesse, mas eu sabia que poderia não ter acontecido, porque eu não expliquei nada, apenas liguei o globo de luz e comecei a dançar. Eu desejava, assim, criar um certo desequilíbrio nas certezas de todas nós de como um primeiro dia de aula deveria ser. Isso também valia para que eu também entendesse meu lugar

⁵¹ Excerto do diário de bordo da autora. Mar. 2019.

ali, o lugar do meu corpo, também em experiência. No desejo de aceitar a provocação de Bondía sobre o sujeito da experiência, quis me colocar em ex-posição, como ele sugere.

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-pos-to”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro- posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco (BONDÍA, 2002, p.25).

Foi assim, na experiência do encontro de corpos dançantes, no riso das participantes que se transformou numa dança, que o semestre se iniciou. E, como diz a letra da música que inaugurou a nossa primeira dança: “Cantar e dançar para saudar / o tempo que virá, que foi, que está [...] / Abram os caminhos!” (MC Tha, 2019).

3.4 Reflexões sobre o estado de presença

*Para se sensibilizar em relação à luz não é preciso técnica, é preciso estar presente e se deixar sentir....*⁵²

Nos capítulos anteriores discuti, entre outros temas, questões que dizem respeito ao meu entendimento sobre a ação da atuante em cena e de como esse corpo teria uma pré-disposição a ser um corpo mais atento aos afetos que acontecem no decorrer de um ensaio ou de uma apresentação. Para Renato Ferracini (2013, p.74), “A atuação inventa ou deve inventar um território microperceptivo e sensorial (que afeta) e não somente articular uma lógica de sentido macroscópico (que entende)”. Considero que a sensibilização em relação à luz acontece dentro desse território inventado microperceptivo e sensorial, porque entendo que essa relação deve se estabelecer predominantemente por meio do afeto e não do entendimento. Suponho que para conseguirmos inventar esse território microperceptivo seja preciso que nos encontremos em um estado de presença.

Isso me fez entender que seria importante trabalhar em busca desse estado durante os encontros, para que as participantes tivessem uma abertura maior para a relação entre elas e a luz. É como eu disse no diário de bordo, e repito – para que atores consigam estar abertos para compreender a luz como outro corpo capaz de afetar e de ser afetado tanto quanto o corpo

⁵² Excerto do diário de bordo da autora. Mar. 2019.

deles, não é preciso saber praticamente nada da parte técnica da iluminação. É preciso estar disposto, aberto, atento, presente, em experiência. Sobre a experiência, Ferracini (2002, p. 124) faz a seguinte reflexão:

A experiência é o tempo do afeto e também o tempo de afetar-se. A experiência, portanto, não produz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano (...). A experiência precisa de um espaço de desaceleração, de percepção e micropcepção do mundo.

No artigo *A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas* (2017), Ferracini, a partir das provocações feitas pelo filósofo Charles Feitosa sobre como podemos entender a presença no campo das artes presenciais, faz o seguinte apontamento:

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico (FERRACINI, 2017, p.114).

Concordando com o pensamento de Ferracini, enxergo a presença cênica como uma força que potencializa as afetações possíveis no corpo cênico. Quando penso em potência volto a lembrar de Espinoza (2019, p.99) quando diz que “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”.

Como atriz, consigo enxergar na luz uma certa capacidade de aumentar a potência do meu corpo. Parece que, quando em uma sala escura, um foco de luz se acende sobre o meu corpo, ele se modifica imediatamente, vezes com mais ou menos intensidade. Como iluminadora, algumas vezes consegui observar isso ocorrendo em outros corpos atuantes. Percebo que não estou sozinha ao identificar isso, quando a iluminadora e pesquisadora Natasha da Silva, ao relacionar a capacidade corrente das águas com as correntes elétricas, faz a seguinte proposição:

A intensidade dos corpos se altera debaixo da energia que ultrapassa as ligações elétricas e carcaças de refletores; o aquecer das lâmpadas faz fluir as ações no palco, essa alteração emocional é como uma purificação do estado de corpo. Penso assim porque a água é um elemento de purificação segundo alguns mitos, e quando faço a relação da corrente de água com a corrente elétrica que abastece meus equipamentos, percebo que a fruição da energia iluminante faz o corpo no palco dilatar e quando purificado de tudo aquilo que não pertence a cena, a sua arte transborda (SILVA, 2018, p.187).

Nesse sentido, me parece interessante pensar no corpo-luz como um ativador desse estado de presença, por estabelecer imediatamente uma relação de afeto com o atuante. O que eu desejava, nos experimentos ao longo dos encontros, era tornar esse processo consciente, para que pudéssemos ampliar as capacidades de afetação e possivelmente aumentar as potências de ação e criação.

Enxergo um possível ciclo afetivo: para que possamos sensibilizar atuantes em relação à luz, é preciso que ativemos o território de uma micropercepção, e essa ativação pressupõe que ocorra a partir da busca por um estado de presença. Uma vez instaurado esse estado, a atuante será capaz de conscientemente acessar esses territórios das micropercepções, sendo possível a criação de uma relação mais complexa com a luz, que por sua vez potencializará seu estado de presença. Assim, poderá haver a ampliação da capacidade inventiva e afetiva da atuante.

Encontro uma aproximação entre o modo ecológico de existência e esse desejo de buscar nas atuantes um estado de presença que potencialize a sua capacidade de afetar e de ser afetada. Pensar em um modo ecológico de existência é refletir diariamente sobre como nos colocamos presentes no mundo, como aponta Tim Ingold (2015, p.156):

Somos, penso eu, inclinados a nos esquecermos de que o meio ambiente é, em primeiro lugar, um mundo no qual vivemos, e não um mundo para o qual olhamos. Habitamos o nosso meio ambiente: somos parte dele; e através desta prática de habitação ele também se torna parte de nós.

Ou seja, podemos falar nesse estado de presença cênico como um estado que favoreça as nossas relações com o todo a partir da noção ecológica. Seguindo com essa reflexão, concordo com Ferracini quando indica que devemos fugir da definição comum de presença cênica, que seria “uma habilidade técnico-corporal e energética capaz de ‘prender’ a atenção do público” (FERRACINI, 2014, p.1). Para ele, a presença cênica se constrói em rede – “um corpo em presença cênica é um pensamento ativo da composição e da experiência e, portanto, necessariamente, coletivo e heterogêneo” (FERRACINI, 2014 p. 3).

Em um pensamento que se aproxima ao de Ferracini, Eleonora Fabião (2010, p.321), em seu artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico*, fala de um corpo cênico que

[...] experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e

espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real.

Fabião comenta também sobre uma dimensão temporal chamada “presente do presente” (FABIÃO, 2010 p. 322), e que a presença das atuantes pode ser determinada pela capacidade de conhecer e habitar esse presente dobrado (FABIÃO, 2010).

É válido lembrar que essa relação com a presença não diz somente sobre a relação do corpo humano. A partir do momento em que eu entendo que a luz também é um corpo, é possível pensar nesse corpo sendo um corpo cênico. Ou seja, as definições que estamos discutindo são válidas também para refletirmos sobre a presença da luz na cena, e isso significa que corremos o mesmo risco de falar sobre essa presença como sendo, parafraseando Ferracini, uma habilidade técnico-elétrica com a capacidade de prender a atenção do público e, definitivamente, assim como para o corpo das atuantes, não é esse estado de presença que estamos procurando.

Sendo assim, ao longo do semestre, fomos experimentando diferentes jogos e exercícios que potencializassem esse estado de presença no qual estávamos interessados – desde jogos básicos de teatro, exercícios de respiração, exercícios de exaustão física, até exercícios propostos por Richard Schechner em seu artigo *Performer*, publicado pela Sala Preta, em 2009. Nesse artigo, Schechner indica quatro etapas que funcionam como ritmos vitais para a sustentação de um performer. São elas:

1. Entrar em contato consigo mesmo.
2. Entrar em contato consigo mesmo diante de outros.
3. Relacionar-se com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada.
4. Relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada. (SCHECHNER, 2009, p.336)

Essas quatro etapas, de acordo com Schechner, não são etapas como as etapas de uma escada, da qual se sobe degrau por degrau (SCHECHNER, 2009). Elas acontecem concomitantemente, uma alimentando a outra, ou seja, independentemente do que se esteja fazendo, é preciso estar em contato consigo mesmo. Acredito que esse entendimento colabora com o estado da presença, pois primeiro é preciso que você consiga estar em contato consigo mesmo, para que você possa estar atento aos sinais e aos afetos que seu próprio corpo emite e

a como isso pode reverberar. Ou seja, estar em contato consigo mesmo não implica um ensimesmamento, pelo contrário: estar em contato consigo será uma base para que se possa estar de fato apto a estar em contato com os outros ao nosso redor.

A seguir estão fotos de um dos exercícios que fizemos inspirados pelas propostas de Schechner. Nesse caso estávamos experimentando uma modificação do exercício que o autor nomeia como “Voar”. O exercício original acontece da seguinte forma: “O grupo faz duas filas, uma de frente para a outra, braços esticados, formando um trançado. Uma pessoa sobe em um lugar alto, mais ou menos uns dois metros de altura, e pula nos braços das pessoas que estão esperando” (SCHECHNER, 2009, p.353). No nosso caso, a participante não pulava nos braços dos outros, e sim ia, aos poucos, se entregando aos braços que iam dando a sustentação necessária para que o corpo chegasse seguro até o chão. Essa modificação não foi inventada por mim. Eu já a havia experimentado no processo de criação do *Jardim das Delícias* e, justamente por ter experimentado no meu corpo, eu tinha uma noção das possíveis reverberações que essa atividade poderia causar.



Imagem 14 - Participantes em ação na versão do exercício “voar”. Foto de minha autoria.



Imagem 15 - Participantes em ação na versão do exercício “voar”. Foto de minha autoria



Imagem 16 - Participantes em ação na versão do exercício “voar”. Foto de minha autoria.

Resolvi trazer fotos desse momento pois esse exercício traz algumas reflexões que colaboram com o que estamos discutindo sobre presença. Em primeiro lugar, porque inicialmente ele parece um tanto assustador – a primeira reação das participantes é o sentimento de insegurança e, naturalmente, o corpo, quando se colocava no quarto degrau da escada, ficava enrijecido, tenso. Depois, quando as mãos começavam a dar suporte ao corpo e a atuante ia, aos poucos, por meio das mãos dos colegas, se soltando do degrau e firmando um voo coletivo de confiança, era possível observar a tensão indo embora e dando espaço para um lugar de alívio e alegria. Alívio por se sentir segura; alegria por se sentir voando. Espinoza considera a alegria um dos afetos capazes de aumentar a potência de agir do corpo (ESPINOZA, 2019, p.141), e se estamos entendendo presença como uma força que acontece entre os corpos e os potencializa, será que podemos considerar a alegria uma possível geradora do estado de presença cênico? Não sei se tenho capacidade de responder à essa pergunta de uma forma completa hoje, até porque acredito que ela evoca uma outra série de exercícios que teríamos que fazer para constatar uma possível resposta. Porém, deixo aqui um rastro da minha intuição que acredita que sim: a alegria talvez possa ser uma colaboradora para esse estado de presença que estamos idealizando.

Além disso, esse momento fez com que o grupo compreendesse que às vezes é necessário que todos se movimentem para que uma pessoa possa se movimentar. O todo em prol de um, para que esse um possa se entregar integralmente ao todo.

*Corpo disponível para (se) jogar, mas apenas porque confia em quem o segura.*⁵³

Além das reflexões e propostas de Schechner, Eleonora Fabião indica outras três propostas para potencializar um corpo cênico, que também serviram de base para me guiar na escolha de jogos e exercícios que colaborassem com a produção do estado da presença. Aliás, essas propostas serviram como guia para praticamente todos os encontros, pois, no fim das contas, todos os exercícios e jogos que propus partiam do mesmo desejo: uma fricção não somente entre os corpos, mas principalmente entre as presenças dos corpos. Aqui estão as três propostas:

⁵³ Excerto do diário de bordo da autora. Abr. 2019.

Proposta 1: investigar as sensações posturais conforme sugerido pelo mestre Yoshi Oida – através do desenvolvimento da escuta do corpo; através da sensação de macro a micro alongamentos, torções, pressões, relaxamentos e transferências de peso; através de variações em eixos básicos: céu e terra (cima-baixo), oriente e ocidente (esquerda-direita) e passado e futuro (frente-trás); experimentar sensações posturais através de um diálogo atento com a força da gravidade.

Proposta 2: ativar e ampliar sensorialidade – investir nas relações mais elementares de percepção e interação consigo mesmo, com o meio e com o outro através dos cinco sentidos: tato, audição, olfato, paladar e visão. Tratar de aguçar e expandir capacidades sensoriais culturalmente domesticadas e atrofiadas pelo uso banal.

Proposta 3: acelerar conectividade – acirrar os entrelaçamentos corpo-espaco, corpo-tempo, corpo-história, corpo-matéria, corpo-ideia, corpo-palavra, corpo-objeto, corpo-conceito, partes-do-corpo, corpos-uns-com-os-outros-e-uns-nos-outros... através de experimentações psicofísicas múltiplas. Tratar das intercorporeidades e dos entrelugares da presença. Através de acréscimo de sensibilidade sensorial e postural, circular interioridades e exterioridades com mais argúcia e consistência (FABIÃO, 2010, p.324).

Acredito que não seja necessário que eu enumere aqui todos os exercícios que fizemos – inspirados tanto nas propostas de Schechner, quanto nas propostas de Fabião –, visto que hoje eu consigo pensar em inúmeras possibilidades de outros exercícios que poderiam ser experimentados nesse sentido⁵⁴. O que eu estou buscando, ao dar tanta atenção a esse estado de presença, é propor que é por meio dele que poderemos ampliar as nossas conexões de forma consciente, enriquecer as nossas subjetividades, nos abrir para entender no nosso corpo as afetações do corpo-luz e, a partir daí, ampliar os diálogos possíveis entre esses corpos.

Por fim – “estejam presentes/ se presentifiquem/ busquem descobrir individualmente quais são os gatilhos que potencializam a presença de vocês”, talvez tenham sido as frases que eu mais repeti ao longo do semestre, não só nos momentos em que estávamos fazendo esses exercícios/jogos/experimentos, que tinham como objetivo potencializar os corpos no tempo. Para a prática com as luzes, foi essencial que as participantes conseguissem se abrir para esse

⁵⁴ Ao longo do tempo de isolamento provocado pela pandemia da covid-19, comecei a praticar Yoga e meditação diariamente. Hoje, acredito que essas duas práticas podem estar aliadas à busca por esse estado de presença. Porém, por conta da minha pouca experiência e por não ter experimentado-as em relação à preparação para a criação artística, deixo-as apenas como vislumbre para possibilidades futuras.

presente do presente ou que, pelo menos, estivessem dispostas a isso, que se deixassem ser vulneráveis, guiados pelas sensações e afetações – que não buscassem representá-las ou interpretá-las, e sim senti-las – e, a partir daí, deixassem reverberar essas sensações em ações.

3.5 Primeira etapa: descobrindo o corpo-luz.



Imagem 17 - Participantes interagem com um objeto de luz em um dos experimentos. Foto de minha autoria

Se nos propomos a entender a luz como corpo que nos afeta e que é passível de ser afetado, temos que pensar em como podemos encontrar essa possibilidade na prática. Nesse sentido, além de trabalharmos em busca desses estados de presença que discuti na seção acima, precisávamos experimentar possibilidades que friccionassem os corpos, buscando uma sensibilização da atuante em relação ao corpo-luz, estimulando, assim, a colaboração de criação entre luz e atuante.

É importante voltar a dizer que penso que esse possível treinamento que estou começando a desenvolver não é apenas para que atuantes possam criar uma sensibilização com a luz. Acredito que seria enriquecedor que iluminadores e iluminadoras algum dia também participassem e colocassem seus corpos em experiência, numa forma de se conectar com a luz de uma outra maneira, para que descubram novas possibilidades de criação. Aliás, seria também interessante que diretoras, cenógrafas, figurinistas, enfim, todas as artistas que trabalham na construção da cena também experimentassem essas propostas. A busca por essa sensibilização não é apenas para que pensemos presenças e afetações, mas também para ampliarmos as possibilidades de criações e colaborações.

Enfim, voltemos às propostas de experimentos relacionando corpo-luz e corpo da atuante. Apesar de já ter experimentado alguns deles durante o *workshop* que antecedeu os encontros na UnB – sem me aprofundar muito –, eu ainda não havia experimentado a maioria. O que eu sabia é que era preciso dividir esses jogos em etapas que fizessem com que o processo de sensibilização se desse de forma gradual, para que conseguíssemos atingir um nível de relação que ultrapassasse uma primeira camada superficial.

Quando penso nesse processo de sensibilização, vem à tona a seguinte afirmação de Antonin Artaud: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localização física dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p. 151). Acredito que esses experimentos com a luz buscam ampliar a elasticidade dessa musculatura afetiva, e por isso estabeleci essa forma gradual para a ampliação dessa relação. É preciso que tratemos nossas capacidades de afetar e de sermos afetados conforme musculaturas – como capacidades possíveis de fortalecermos, vulnerabilizarmos, potencializarmos, treinarmos.

Além disso, Artaud também indica que “No teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência” (ARTAUD, 2006, p.153). Sendo assim, sigo afirmando que buscar um estado de presença se faz necessário para que não percamos a consciência do processo, para que estejamos atentas às afetações que sentimos e geramos.

A fim de focar na discussão, irei me aprofundar em apenas mais um dos experimentos feitos na primeira etapa no processo de sensibilização. Escolhi as diferentes etapas das experimentações com a sombra para tratar aqui, pois foi com elas que inauguramos o contato entre corpo-luz e as atuantes.

A primeira coisa que me vinha à cabeça quando eu pensava luz e corpo era a sombra: o negativo do nosso corpo que, com a ajuda da luz, a gente consegue imprimir no espaço. Na

verdade, a sombra só existe porque também existe luz. Para a iluminadora e pesquisadora Cláudia de Bem⁵⁵, na sombra “O corpo aparece como um contraste, mas não no sentido de separar ou dividir, mas sim de unir” (DE BEM, 2014, p. 88).

Por isso resolvi começar o contato entre as participantes e a luz através de experimentos com as sombras delas. Neste momento eu estava buscando que as participantes, a partir da relação com as suas sombras, pudessem começar a entender a influência que a luz exercia sobre eles e as influências que eles poderiam exercer sobre a luz, podendo criar diferentes corpos, de diferentes tamanhos, a partir do próprio corpo e do corpo do outro.



Imagem 18 - Experimentações com a sombra. foto de minha autoria.

⁵⁵ Cláudia de Bem, radicada em São Paulo, light designer, artista multimídia, pesquisadora, mestre em artes cênicas e doutoranda na USP-ECA Universidade de São Paulo desde 2016. Professora no Master BIM: Ferramentas de Gestão e Projeto do Instituto de Pós-graduação – IPOG, professora no Pós Graduação de Design Cenográfico na UFRGS.

Iara Regina Souza, ao falar sobre o início do processo de criação do espetáculo *Opus Lux*, comenta que:

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 (SOUZA, 2017, p. 120).

Ou seja, Souza também identifica a importância de enxergarmos a dinâmica entre a luz e as sombras. Além disso, relaciono essa provocação que Souza faz – sobre a atuante precisar tomar conhecimento da luz como um elemento tátil – com a proposta de reconhecermos a luz cênica como corpo. Afinal, se dizemos “corpo-luz”, podemos pensar em como esse corpo toca o nosso corpo e como nós o tocamos. E o que pode surgir a partir disso? As experimentações com a sombras foram interessantes pois elas iniciaram esse processo de entendimento dessa capacidade tátil da luz, no sentido de que várias vezes as participantes estabeleceram dinâmicas de literalmente tentar pegar a luz, ou tentar pegar as suas sombras, ou de perceber a sombra do outro a partir da sua.

A partir do momento em que nos conectamos com as nossas sombras, nos livramos da imagem usual que temos do nosso corpo, criando um duplo que não é limitado pela nossa forma física. Nesse sentido, retorno a Artaud:

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, (...) como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade (ARTAUD, 2006, p.153).

Ser esse duplo a partir das nossas sombras expande as possibilidades de transformação e movimentação do nosso corpo, abrindo-se um campo de irradiação da afetividade que nos coloca em uma esfera de maior sensibilidade para se deixar afetar. Sendo assim, agora explico de forma detalhada como se deram as diferentes etapas dos experimentos com as sombras.



Imagem 19 - Participantes no começo da primeira etapa dos experimentos com as sombras.
Foto de minha autoria.



Imagem 20 - Idem da Imagem 19.

Essas fotos foram tiradas quando estávamos fazendo o Junto⁵⁶. Iniciamos o procedimento com as luzes da sala acesas. Depois de um tempo, desliguei a luz da sala, posicionei lanternas atrás da roda (como é possível observar nas fotos), e o exercício seguiu normalmente. As mudanças de luz entre uma proposta prática e outra eram propositais – mesmo que ninguém fosse manipular a luz ou que fosse um procedimento que não tivesse conexão direta com a luz, as mudanças ocorriam para que as participantes pudessem se abrir para as interferências que o corpo-luz pode causar, mesmo em um simples exercício.

Após um tempo fazendo o Junto com as luzes das lanternas, fomos nos despedindo dessa prática e pedi para eles caminharem pelo espaço, agora reparando nesse novo elemento que estava presente na sala: as respectivas sombras de cada participante. Em seguida fiz um pedido simples para que se iniciasse um jogo entre os corpos e as sombras, que se explorasse o que aquela impressão do seu corpo no espaço, em forma de sombra, porém feita de luz, podia gerar. Inicialmente as explorações foram para um lugar mais óbvio – fazer formato com as mãos para fazer uma imagem na parede, ir de perto para longe da lanterna – porém, depois de um tempo de experimentação, as relações começaram a ficar mais interessantes, com descobertas de transformações do próprio corpo, por exemplo. A sensação que tive era de que as participantes estavam redescobrando os seus corpos e possíveis duplos a partir da relação com suas sombras.

Essa foi a primeira fase da experimentação com a sombra, com as lanternas fixas em um único ponto. Diferente do que aconteceu na segunda fase.

Acendi as luzes novamente, pedi para eles se dividirem em dois grupos, tirarem par ou ímpar, decidirem quem queria começar com as lanternas, e

⁵⁶ Junto é o nome de um procedimento que aprendi durante uma oficina de iniciação teatral com o diretor Abaetê Queiroz, e por isso sigo utilizando este termo. O Junto acontece, resumidamente, da seguinte maneira: O grupo se coloca em roda, uma pessoa lidera se movimentando de forma livre, enquanto os outros copiam este movimento. Estou ciente de que este procedimento é conhecido e nomeado de diferentes formas por diferentes praticantes da cena. Como por exemplo o proposto por Marcelo Lazzarato pelo nome de Campo de Visão: “Como uma boa piada que ninguém conhece o autor, o exercício “Campo de Visão” parece que não tem dono, o que me parece natural, pois, hoje em dia, quem é autor original de alguma coisa? Devido a fortes características corporais, tendo o domínio do espaço como um dos objetivos principais somado ao constante diálogo entre ação externa e ação interna que ele proporciona ao ator, mais o poder de sintonizar a coletividade atuante, acredito que venha do “Siga o Mestre”, exercício muito utilizado na década de 70 e 80 em escolas de teatro para iniciantes. Talvez seja uma variante contemporânea dos “Círculos de Atenção” de Stanislavski” (LAZZARATO, 2003, p.31).

voltarmos para o mesmo jogo, só que dessa vez ao invés das lanternas estarem no chão, elas estariam nas mãos de metade do grupo, enquanto a outra metade continuava com o jogo da sombra, só que com essa mudança TUDO muda.

Obs: Todas as participantes passaram pelos dois momentos, tanto de iluminar, quanto de ser iluminada.⁵⁷



Imagem 21 - Segunda etapa das experimentações com as sombras. Foto de minha autoria.

⁵⁷ Excerto do diário de bordo da autora. Abr. 2019.



Imagem 22: Segunda etapa das experimentações com as sombras. Foto de minha autoria.

Essa segunda parte do experimento com as sombras, além de colocar as participantes numa posição de iluminar, ou seja, de pensar onde se quer colocar a luz e porque se está iluminando aquilo – criando assim uma aproximação e quem sabe uma certa empatia com o trabalho de uma iluminadora –, também serviu para que as participantes começassem uma relação de cumplicidade com o corpo-luz. Isso porque, nesse caso, quando temos uma pessoa pensando o que e quem ela iluminará, ela é tão responsável quanto a atuante em ação na criação das sombras.

O resultado é uma junção de quatro corpos: o corpo que segura a luz, o corpo-luz, o corpo-humano que é tocado pelo corpo-luz e, por fim, a sombra que poderia ser vista como a ponta dessa aglomeração de corpos. Um corpo influencia o outro, o movimento de um influencia o movimento do outro, fazendo com que outras dinâmicas começassem e sendo

possível observar o desenvolvimento de narrativas, pausas, escolhas. Todos estavam em colaboração e eram igualmente responsáveis pelas relações que se desenvolveram. Afinal, essa relação com a sombra só existe a partir da relação corpo-luz e corpo-humano.

Se voltarmos à seção anterior deste capítulo para lembrar a segunda proposta que Eleonora Fabião traz, para trabalhar um corpo e um estado cênico, podemos pensar nesse experimento das sombras não apenas como um experimento que visa iniciar a relação entre atuantes e o corpo-luz, mas também como um experimento que ativa e amplia a nossa sensorialidade. Ao propor explorar a sombra, um elemento que nos acompanha desde sempre, estamos também investindo em uma relação elementar de percepção. Além disso, acredito que esse experimento se relaciona com a proposta de Ferracini de entender que um possível treinamento para as atuantes deve intensificar a potência da nossa relação com o mundo (FERRACINI, 2017, p.153).

As sombras fazem parte do nosso cotidiano – quem nunca se assustou com a própria sombra ou deitou-se embaixo de uma sombra feita por uma árvore em um dia quente? Quando nos propomos a criar uma relação com a nossa sombra, nos abrimos para explorar essa relação cotidiana, e a partir daí descobrimos várias possibilidades que extrapolam o cotidiano e expandem as nossas percepções, intensificando, assim a nossa relação com o mundo.

Fizemos essas experimentações com a sombra em vários encontros, experimentando também outras possibilidades, como: fazer com grupos menores para que os outros pudessem assistir e variar a quantidade de lanternas – por exemplo, às vezes quatro pessoas estavam com seus corpos em ação e apenas duas eram responsáveis pela iluminação, ou o contrário, três pessoas com lanterna e apenas dois corpos em ação. Enfim, fomos descobrindo as possibilidades e, a cada vez que repetíamos, as relações ganhavam mais camadas e as participantes descobriam cada vez mais um novo lugar de criação. Em relação ao que alcançamos, acredito que esse experimento foi um dos mais potentes do semestre. Trago aqui um trecho do diário de bordo sobre essas experimentações, do participante Lucas Lima.

As possibilidades são infinitas, as formas que surgem são muito interessantes, as narrativas que criamos em nossas cabeças. Eu me lembro especificamente da exploração dessa aula pois foi a primeira vez que fizemos em grupos menores. Me senti realizado após esse experimento, parecia que estávamos voando, planando no ar. É muito interessante também a troca que estabelecemos com as pessoas que comandam as

*lanternas. (...) No meio da exploração a descoberta da sombra foi algo muito significativo, pois aquilo (a sombra) é e não é a gente.*⁵⁸

Os outros experimentos que fizemos partiram então do mesmo princípio do jogo das sombras, ou seja, eram jogos que estimulavam cumplicidade, parceria e alteridade com a luz, além de estimularem e provocarem um estado de presença. Criou-se assim uma rede múltipla de possibilidades para a colaboração e a composição entre os corpos: luz e humano.

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 (SOUZA, 2017, p. 101).

A partir do momento em que invertemos essa lógica da visualidade segundo a qual a luz se construiria, abrimos espaço para uma outra possível participação da luz na cena, saindo apenas da visão e indo a caminho da sensação e da afetação. De acordo com Roberto Gil Camargo,

A questão da luz não está em [...] estabelecer atmosfera ou atuar como recurso discursivo e retórico da encenação, mas em penetrar na espacialidade e na temporalidade da cena [...] marcados pela transformabilidade e impermanência (CAMARGO, 2012, p.138).

Ao possibilitar que as atuantes também compartilhem do processo de criação de luz, abrimos espaço para que elas sejam capazes de entender a participação da luz dentro dessa temporalidade e espacialidade impermanentes de um espetáculo de forma mais concreta, isto é, como parceiras e cúmplices do espetáculo que ambas constroem.

3.6 Segunda etapa: compondo com o corpo-luz

Se nos primeiros encontros focamos em um processo de sensibilização, de descobrir as possibilidades de troca e afetação entre os corpos, depois de um tempo ficou claro que precisávamos avançar para que pudéssemos nos aprofundar nessas afetações. Uma coisa é você experimentar e testar coisas durante um experimento que não tem nenhuma outra

⁵⁸ Excerto do diário de bordo do aluno Lucas Limas. Abr. 2019.

intenção a não ser a de experimentar e testar, outra coisa é você colocar esses testes e experimentos em um processo de composição.

Chamo de processo de composição pois o que eu queria, depois da primeira etapa, era buscar fazer com que as participantes experimentassem a interação da luz em cena. E como nós não estávamos em um processo de criação de espetáculo, nem nada parecido com isso, era preciso que as participantes trouxessem cenas prontas ou que criássemos cenas juntas. Como também estou interessada em processos de criação, elegi a segunda opção. Porém, não queria simplesmente abandonar tudo o que estávamos fazendo e partir para criação de cenas para só então pensar a luz – queria que essa criação de cenas já tivesse a luz envolvida. Foi aí que tive a ideia de trazer a técnica dos *Viewpoints*.

Dois motivos me fizeram escolher esse caminho: o primeiro é porque a técnica em si conversa muito com tudo que eu estava propondo; e o segundo é porque essa técnica é usada pelo Grupo Liquidificador há algum tempo – tanto no processo do *Jardim das Delícias*, quanto no do espetáculo seguinte a ele, *A Resistível ascensão de Arturo Ui*, utilizamos os *Viewpoints* para a construção de cenas. Ou seja, já experimentei essa técnica no meu corpo várias vezes, o que me deixava ainda mais segura e confiante de testar o improviso através dos *Viewpoints*, adicionando a luz no jogo.

A técnica dos *Viewpoints* para o teatro foi organizada pelas diretoras norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, e é uma técnica para a criação através da improvisação. Para elas, os *Viewpoints* são:

- Uma filosofia traduzida em técnica para: 1. Treinar performers; 2. construir coletivo; e 3. Criar movimento para o palco
- Uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco.
- Pontos de atenção que o performer ou criador faz uso enquanto trabalha (BOGART; LANDAU, 2017, p.25).

A técnica dos *Viewpoints*, portanto, é um conjunto de princípios que, quando colocados e praticados juntos, abrem caminho para um jogo de improviso que é criado e modificado a todo segundo por quem joga. Apesar de Bogart e Landau levantarem nove

princípios/pontos de vista⁵⁹, selecionei apenas cinco para as experimentações nos encontros, porque, por causa do tempo, aprofundar nesses cinco seria mais proveitoso para o que estávamos procurando. Os cinco *Viewpoints* selecionados foram:

- Andamento: A medida da velocidade na qual um movimento acontece; o quão rápido ou devagar algo acontece no palco (BOGART; LANDAU, 2017, p.26).
- Resposta Cinestésica: Uma reação espontânea ao movimento que ocorre fora de você; o timing no qual você responde aos eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre a partir do estímulo dos sentidos (Ibid., p.27).
- Repetição: A repetição de algo. Repetição inclui 1. Repetição Interna (repetir um movimento de seu próprio corpo); 2. Repetição externa (repetir a forma, andamento, gesto etc., de algo fora do seu próprio corpo) (Ibid, p.27).
- Gesto: Um movimento envolvendo uma parte ou partes do corpo; o Gesto é a Forma com começo, meio e fim. Gestos podem ser feitos com as mãos, os braços, as pernas, a cabeça, a boca, os olhos, os pés, o estômago, ou qualquer outra parte ou combinação de partes que podem ser isoladas.(Ibid, p.28).
- Arquitetura: O ambiente físico no qual você está trabalhando e o quanto a atenção ao espaço afeta seus movimentos. [...] No trabalho com a Arquitetura como um Viewpoint, aprendemos a dançar com o espaço (Ibid, p.29).

Para que as participantes pudessem primeiro se familiarizar com a técnica e conseguissem entendê-la como uma colaboradora para criação, reservei um encontro inteiro para nos aprofundarmos nela.

Após um momento de alongamento e aquecimento individual, pedi para eles começarem a caminhar pelo espaço, se olharem, saberem quem estava ali naquele momento, até que pedi para eles formarem uma roda quando eu

⁵⁹ São eles: andamento, duração, resposta cinestésica, repetição, forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia (BOGART; LANDAU,2017),

batesse palmas. A roda foi formada e então eu comecei a explicar que estávamos adentrando uma nova fase do processo.... E que essa fase iria se iniciar com a introdução dos viewpoints. Muito brevemente expliquei o que eram os viewpoints. E partimos para alguns exercícios introdutórios que são mencionados no livro “O Livro dos Viewpoints” de Anne Bogart e Tina Landau.

Fizemos três exercícios:

- *Pulos altos: todos devem pular juntos, sem enunciar quem é que deu o start, e em silêncio.*
- *Correndo para o centro: todos correm ao mesmo tempo para o centro da roda, sem enunciar quem é que deu o start, e em silêncio.*
- *Doze/seis/quatro: O grupo corre na roda, e tenta virar de direção que se está correndo juntos. Depois, parar juntos, e depois pular juntos.*

Todos esses exercícios acontecem em roda, e funcionaram muito bem, é possível perceber para que eles servem, são exercícios que abrem o campo de conexão entre o grupo já usando alguns pontos de vista sem que estes ainda nem tenham sido explicados. Além disso, são divertidos e proporcionam um aquecimento corporal individual e do grupo, enquanto corpo coletivo.

Iniciamos então o improviso utilizando os viewpoints: uns fazendo e uns assistindo.

Praticamente segui as ordens do livro, só que também não muito, porque ele indica ficar muito mais tempo em cada ponto de vista, e na verdade como esse jogo entra aqui apenas como mais um elemento para experimentação e não como a coisa mais importante, e por falta de tempo também, resumi todos os pontos de vista que iríamos trabalhar em apenas um encontro. Foi um encontro intenso, mas muito gostoso. Não fizemos nada com luz, apesar de na última rodada eu ter feito umas mudanças de luz, ter usado lanternas e etc., mas isso foi apenas na última rodada quando eu botei a turma toda pra jogar junta, e quem estava fazendo a luz era eu. Enfim, não acredito que seja necessário aqui descrever os improvisos de viewpoints, foram vários, várias vezes, com pessoas diferentes, usamos grid e saímos do grid, os pontos de vista que trabalhamos foram: velocidade (andamento), resposta cinestésica, repetição, gesto e arquitetura.

O grupo no geral respondeu muito bem ao jogo, e várias composições interessantes aconteceram, apesar de que durante esse encontro eu não usei muito essa palavra composição, não queria que eles comessem a pensar nisso agora, só depois. Para esse encontro eu queria focar na relação com os pontos de vista e o improviso que essa relação gera e só. Sai do encontro com a certeza de que tinha valido a pena apostar no viewpoints como ferramenta para gerar uma improvisação que não caísse na representação,

que se utiliza de uma relação de jogo para criação, e que o mais importante é feita por quem faz, eu apenas explico o pontos de vista, e os jogadores jogam em cima deles, são donos de suas criações, de suas ações, do que fazem. Autonomia para criar, abertura para colaborar, grupalidade, presença, ação.⁶⁰

Optei por deixar quase todo o relato do diário de bordo, pois acredito que ele é suficiente para falar sobre o que aconteceu nesse primeiro encontro do grupo com os *Viewpoints*. Acho que não é necessário desenvolver aqui como acontece o improviso ou cada etapa dele. Importante é dizer que é uma prática que estimula a presença, a troca, a colaboração, a criatividade e a autonomia.

Os *Viewpoints* aliviam a pressão de ter que inventar tudo por si mesmo, de gerar tudo sozinho, de ser interessante e forçar a criatividade. Permitem que nos entreguemos, que possamos cair em um espaço criativo vazio e confiar que há algo lá, outra coisa além do nosso próprio ego ou imaginação, para nos captar. Os *Viewpoints* nos ajudam a confiar em deixar algo acontecer no palco, em vez de fazer acontecer. A fonte para a ação e a invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao nosso redor (BOGART; LANDAU, 2017, p.37).

Um dos aspectos mais interessantes dos *Viewpoints* é justamente o de confiar na capacidade das relações entre os corpos como fontes de criação. Ou seja, não é necessário, e na verdade não é recomendado, que se tenha uma ideia antes que o improviso se inicie. As criações e as ideias vão surgindo ao longo do improviso, a partir das relações, criando, assim, um espaço que é instável e por isso é potente. É preciso, ao longo de um improviso de *Viewpoints*, que você busque estar aberto e conectado com o todo que acontece à sua volta, pois até a forma como seu colega pisca os olhos pode ser uma disparadora de ação. Nesse sentido, volto a Tim Ingold, quando ele faz a seguinte proposta:

Sentir o ar e andar no chão não é fazer contato tátil externo com o nosso entorno, mas se misturar a ele. Nesta mistura, conforme vivemos e respiramos, o vento, luz e umidade do céu se ligam com as substâncias da Terra no contínuo forjar de um caminho através do emaranhado de linhas de vida que compõem a Terra (INGOLD, 2015, p.183).

Acredito que a prática dos *Viewpoints* se relaciona com este pensamento, já que aposta em uma criação que acontece a partir das relações que se estabelecem. Nesse sentido, cada

⁶⁰ Excerto do diário de bordo da autora. Abr. 2019.

pessoa, cada corpo, cada movimento é capaz de afetar todos os outros movimentos, todos os outros corpos, e a partir daí vão se descobrindo dinâmicas, relações, cenas. Ou seja, esse é um modo de criação que, assim como Ingold propõe, tem como base a crença de que é a mistura dos corpos que compõe o todo, é um modo que aposta nos afetos como potências de criação.

No encontro seguinte ao introdutório, iniciamos então o verdadeiro teste, uma vez que, embora eu já tivesse participado de várias sessões de improviso com *Viewpoints*, aquela seria a primeira vez que colocaria a luz para ser mais um elemento. Começamos portanto com os mesmos exercícios de preparação do encontro anterior – aliás, esses exercícios continuaram conosco até o final. Fizemos duas rodadas rápidas de improviso com os *Viewpoints*, apenas para lembrar o encontro anterior e reavivar, na memória e no corpo, os pontos de vista.

A entrada da luz no improviso se deu assim: pedi para cinco pessoas se prontificarem para iniciar o improviso com os *Viewpoints*, e outras duas pessoas para serem responsáveis pelas luzes. Posicionei todos os objetos de luz que havíamos usado até então em uma fileira, além de algumas extensões e algumas gelatinas. Então enunciei que o improviso seguiria como estava sendo feito, ou seja, improvisando com os pontos de vista. Porém, agora teríamos pessoas que entrariam no improviso pela manipulação da luz, isto é, que teriam de escolher o que iluminar e com o que iluminar ao mesmo tempo em que a cena era criada na frente delas e com elas. Além disso, provoqueei quem estava fazendo a luz, chamando atenção para o fato de que os pontos de vista que estavam sendo trabalhados na ação não só podiam como deveriam ser usados para a luz, ou seja – como trabalhar o tempo com a luz? Ou um gesto? Enfim, havia ali inúmeras possibilidades de criação.

O que se deu a partir de então foram encontros ao acaso. Colocar a luz na posição de participante ativa no improviso com os *Viewpoints* foi mais instigante do que eu imaginava que seria. A verdade é que não dava para saber quem é que estava influenciando quem: era uma criação improvisada com a participação de diferentes corpos. De repente, tínhamos, acontecendo na nossa frente, composições com iluminações complexas que seguiam, mas que também guiavam o improviso. Se a técnica dos *Viewpoints*, entre outras funções, serve para que as atuantes criem uma autonomia e um pertencimento ao que se está criando, a partir do momento que colocamos a luz no improviso também criamos uma sensação de pertencimento para ela, minimizando a sensação de “algo externo” que se tem sobre a iluminação em grande parte dos processos de criações teatrais.

O iluminador e pesquisador Luiz Renato Moura, aponta que

Existe um pensamento hermético que contribui para a ausência da criação da iluminação cênica, desde o princípio do processo criativo. Trata-se de um entendimento que não é na sala de ensaio, mas em outro lugar, que se encontram os refletores e toda a estrutura elétrica para poder assim ter de fato a luz. Esse pensamento, portanto, compreende que para se criar ou pensar uma iluminação cênica para um espetáculo, é de extrema importância que se saiba de eletricidade. Sabemos que essa realidade está mudando (MOURA, 2014, p.70).

Ao utilizarmos a iluminação dentro do processo de criação, manipulada pelos próprios atuantes que estão também criando, podemos concluir que a realidade de a iluminação apenas pertencer a um campo elétrico e técnico está de fato mudando. Se não estivesse, não teríamos diferentes pesquisas⁶¹ que se propõem a discutir sobre a presença da iluminação cênica a partir de um entendimento em que seja possível pensá-la não apenas como um elemento técnico-elétrico, mas como um elemento técnico-sensível que pode ser criado colaborativamente, extrapolando as funções básicas da iluminação cênica.

Quando no segundo capítulo, trago a provocação de Tim Ingold em relação a nossa incapacidade de experienciar a luz, e relaciono essa provocação à sensação de “não saber falar nada sobre luz” que muitas atuantes, e outras artistas – com exceção das iluminadoras – sentem, penso que esses improvisos envolvendo a iluminação e os *Viewpoints* criam zonas que potencializam a nossa experiência com a luz.

Como os improvisos partem das afetações que ocorrem entre os corpos, as participantes começam a se relacionar com a luz a partir dos afetos. Já que elas estavam desde o começo do semestre fazendo experimentos que estabeleciam uma relação entre elas e o corpo-luz, nessas experimentações dos *Viewpoints* com luz as atuantes puderam começar a compreender essa relação dentro de um processo de criação. Tim Ingold afirma que “luz é fundamentalmente uma experiência de estar no mundo que é ontologicamente anterior à visão das coisas. Embora não vejamos a luz, nós vemos na luz” (INGOLD, 2015, p.158). Posto isso, acredito que essas experimentações fizeram as atuantes se perceberem em relação direta com o corpo-luz, entendendo a luz como algo não mais distante e difícil de compreender, mas sim como esse corpo que potencializa suas presenças e é potencializado por elas.

⁶¹ Como a de Cibele Forjaz, Luiz Renato Moura, Iara Regina, Natasha da Silva e etc.

Enfim, os improvisos com *Viewpoints* ocuparam o restante dos encontros. Como não estávamos interessados em montar um espetáculo ou qualquer coisa parecida, e também não tínhamos mais muitos encontros para testar ou experimentar outras possibilidades, nos preocupamos, então, em experimentar ao máximo e tirar o maior proveito das experiências, misturando os *Viewpoints* e a luz.

Além disso, para aprofundar mais, pedi que as participantes levassem um texto decorado para inserirem no improviso. A intenção era criar mais uma camada para todos os participantes e suscitar, para a pessoa que estava falando o texto, a possibilidade de, após a prática, refletir sobre como as luzes que foram usadas durante a sua fala tinham alterado o seu estado. Algumas participantes usaram o mesmo texto em diferentes improvisos, ou seja, apenas o texto era o mesmo, mas a situação, as pessoas e as luzes eram diferentes. Isso fez com que percebêssemos como a luz é realmente capaz de alterar o estado da cena, ainda mais em uma situação como a nossa, na qual ela tinha importância e a autonomia para fazer isso.

Nesse jogo tínhamos que trazer um texto, escolhi um diálogo do Edward com seu tio Harry da peça Nas Nuvens. Para começar o texto tínhamos que esperar a luz chegar diretamente sobre nós. Nessa primeira rodada não fui escolhida pela iluminação para dar o texto, mas incrivelmente fiz parte dos textos dos colegas. Foi incrível ver como uma pequena angulação de luz poderia dar um tom tanto cômico quanto mais dramático na cena. Na segunda rodada, fui escolhida, fiz meu texto toda agachada, a luz era pouca e me sentia como se rodeada por crocodilos em um pântano escuro. O que me despertou movimentos muito rápidos como se eu quisesse espantá-los. Quando olhei, todos os “crocodilos” estavam me acompanhando com uma pequena penumbra....⁶²

⁶² Excerto do diário de bordo da aluna Maju Souza. Maio. 2019.

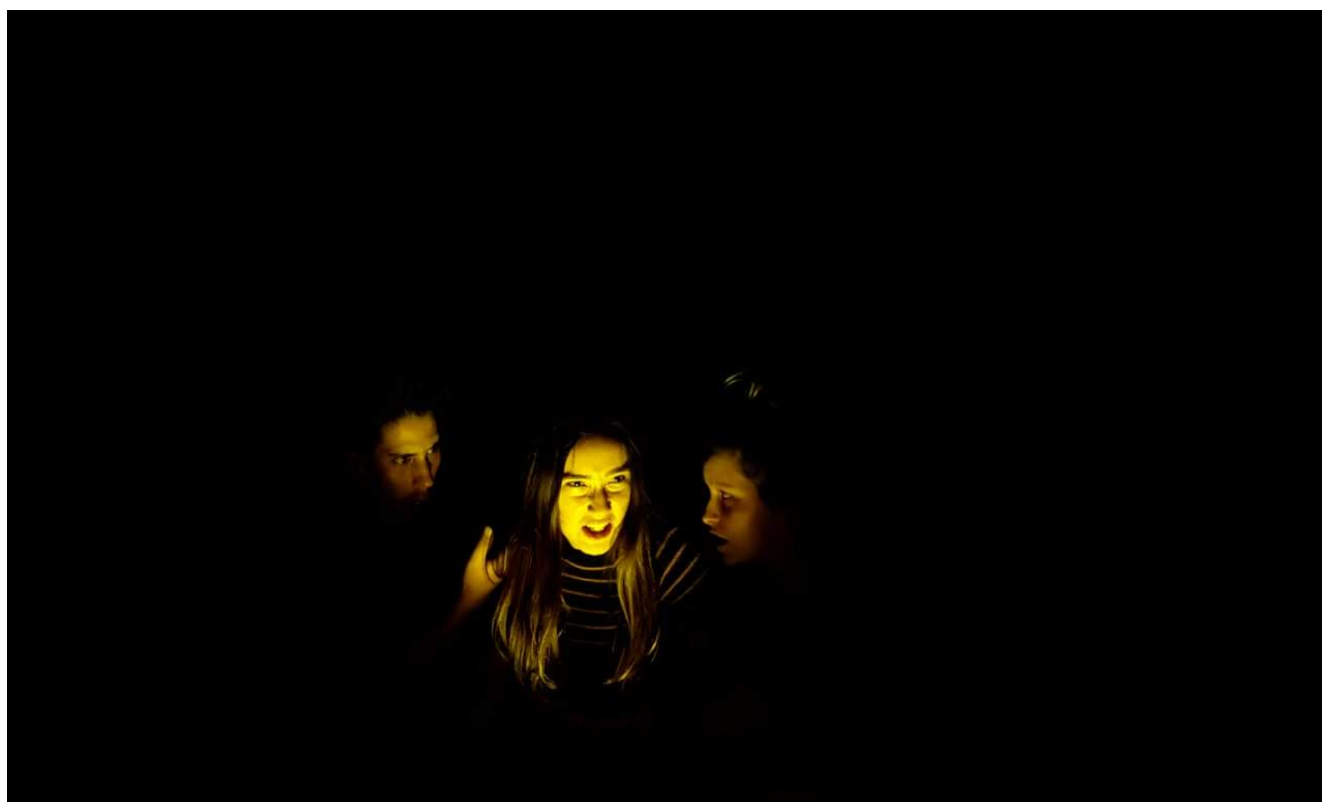


Imagem 24 - Durante os improvisos. Foto de minha autoria.



Imagem 25- Durante os improvisos. Foto de minha autoria.



Imagem 26 - Durante os improvisos. Foto de minha autoria.



Imagem 27 - Durante os improvisos. Foto de minha autoria.



Imagem 28 - Durante os improvisos. Foto de minha autoria

3.7 Fim do semestre, e agora?



Imagem 29 - Eu e as participantes: Gustavo, Bianca, Júlia, Luana, Victor, Giovanna, Yuri, Pedro, Maju, Daniela, Mateus, Lucas, Milena e Kathleen. Foto: Fernanda Alpino

No fim, pedi para que eles tentassem resumir em uma palavra os nossos encontros...



Imagem 30 - Palavras escolhidas pelas participantes

As palavras falam por si próprias, essas quinze palavras resumem o que se passou durante esse semestre, ditas pelas pessoas que participaram e estiveram criando e descobrindo juntas o que acontece quando a gente se propõe a friccionar a iluminação cênica com a atuação, e como e porque a gente deveria fazer isso. Foram inúmeras descobertas, várias falhas e vários acertos, um semestre intenso, doloroso, amoroso e delicioso. Tudo ao mesmo tempo aqui e agora.⁶³

Quando o semestre começou, eu estava com uma quantidade enorme de dúvidas e inseguranças. Não sabia se conseguiria fazer tudo o que eu estava planejando, não sabia como seria ser vista como uma professora, eram várias incertezas. Mas uma certeza eu tinha, e era a motivação para essa prática: ver as palavras ganharem outra dimensão, os pensamentos ganharem vida dentro de outros corpos para além do meu, entrar em contato com esses afetos de forma material, física.

Ao longo do semestre, descobrimos como uma simples mudança de luz no ambiente, durante um exercício qualquer, pode modificar o estado de presença das participantes. Conseguimos observar também que, quanto mais colocávamos as atuantes em fricção direta com a luz, mais material criativo elas conseguiam gerar juntas; e como muitas vezes a iluminação consegue ser também um estímulo dramaturgico, criando possibilidades de se criar uma narrativa inteira através, apenas, de uma luzinha de natal. Além disso, pudemos começar a observar como a luz modifica toda a relação do corpo com a cena, mesmo quando é o mesmo texto que está sendo dado – isso quando estamos dispostos a estar presentes e deixar o nosso corpo poroso e receptivo para responder aos estímulos externos. Outra coisa importante que foi descoberta é que não precisamos necessariamente ter refletores de teatro, muito menos estar em um teatro, para que se possa pensar e criar com luz.

Hoje enxergo, nesse possível treinamento, para além de uma sensibilização entre luz e atuantes, uma proposta que amplia a nossa relação com o mundo, com os corpos do mundo, que é capaz de ampliar as nossas subjetividades. Poder descobrir isso junto com estudantes de Artes Cênicas foi um prazer que, até o momento dessa escrita, mais de um ano depois desses

⁶³ Excerto do diário de bordo da autora. Jul. 2019.

encontros terem acontecido, segue vibrando em mim. Trago as palavras da iluminadora e pesquisadora Iara Regina Souza, para me ajudar a definir de alguma forma o todo que foi esse semestre.

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 (SOUZA, 2017, p.109).

Havia vários planos para dar, ainda neste período do mestrado, continuidade à descoberta desse treinamento. Eu estava certa de que iria acompanhar, no primeiro semestre de 2020, o processo de criação de um espetáculo, para poder experimentar tudo o que experimentamos no TEAC, com o diferencial de termos um espetáculo em mente, o que me parece que traria muitas outras possibilidades. Além disso, eu estava com desejo de ofertar um outro TEAC, para poder fazer de novo, para dar mais atenção ao que eu talvez tenha deixado passar e para experimentar novas coisas também.

O fato é que a pandemia impossibilitou esses meus desejos, mas não fez com que eles desaparecessem. Olho para todos os exercícios, jogos, experimentos, coisas que eu ainda não tenho certeza de como nomear, e vejo ainda um mar de possibilidades de experimentações nas quais quero mergulhar. Além disso, hoje, no meio desse período pandêmico, olho para todos os experimentos que fizemos, lembro das rodas antes e depois dos encontros, lembro da alegria dos experimentos com as sombras, da excitação de todos quando terminamos o primeiro improviso unindo os *Viewpoints* e a luz, e percebo que o meu maior desejo, ao propor essa experiência, não era sair dela com um caminho aberto para um treinamento, mas sim sair dela com a certeza de que compartilhei minhas ideias, que aprendi mais do que ensinei. A sensação que tenho é essa, além de vislumbrar esse treinamento, que nem estava previsto quando comecei a pesquisar.

Enfim, agora, o que fazemos? Seguimos! Seguimos explorando, experimentando, transformando, descobrindo, testando, e por aí vai.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos fazer viver e em que alguma coisa nos faz viver.

Antonin Artaud

A vida é amiga da arte. É a parte que o sol me ensinou. O sol que atravessa essa estrada que nunca passou. Por isso uma força me leva a cantar, por isso essa força estranha (no ar). Por isso é que eu canto, não posso parar. Por isso essa voz tamanha.

Caetano Veloso

Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós. Tais efeitos se dão no âmbito da condição de viventes que ambos compartilham, e que faz deles um só corpo. Ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam. Geram-se assim embriões de outros mundos em estado virtual, os quais produzem uma sensação de estranhamento. Esta é a esfera micropolítica da existência humana; habitá-la é essencial para nos situarmos em relação à vida e fazermos escolhas que a protejam e a potencializem.

Suely Rolnik

Quando, há dois anos atrás, iniciei esta pesquisa, eu tinha apenas um desejo: transformar as minhas experiências como atriz-iluminadora em um material capaz de extrapolá-las, para que fosse possível criar um canal de ampliação dos diálogos e conexões possíveis entre a iluminação e atuação. Isso porque, ao longo dos trabalhos e processos que vivi, fui colecionando pequenos momentos que me fizeram acreditar que ampliar essa conexão poderia potencializar criações, além de incentivar uma maior colaboração entre artistas da cena teatral.

Pois bem, dois anos se passaram e aqui estou, no meio de um período pandêmico inédito para a grande maioria da população mundial, finalizando essa escrita. Confesso que a pandemia causada pelo vírus Covid-19 criou uma zona de instabilidade profunda, e quase achei que fosse desistir de pesquisar. Junto com a pandemia, também vivemos um momento de completa instabilidade política, em que vemos o nosso país nas mãos de homens que só pensam e desejam o poder, a centralização, a normatividade e que abominam as subjetividades. Enxergo minha pesquisa caminhando exatamente para o caminho contrário a esse. Pois bem, se isso por vários momentos me enfraqueceu e me fez achar que de nada adiantaria fazer estas propostas no meio desse caos, hoje percebo esta pesquisa como uma forma de reexistir nele. Assim como Artaud (2006, p.5) já havia nos alertado, cataclismos nos ensinam a retornar para a natureza, isto é, a reencontrar a vida.

Ao escrever o primeiro capítulo, pude me reconectar por outra via com os trabalhos dos meus grupos de teatro. Olhar para eles como fontes de estudos me fez perceber como muitas vezes temos uma certa insegurança quando decidimos explorar as nossas próprias experiências e nelas reconhecer conceitos, reflexões e a capacidade de serem, em si, fontes de conhecimento. Nesse sentido, volto a refletir sobre as motivações que me fizeram acreditar na experiência como atitude metodológica, pois assim pude tratar as vivências que tive antes e ao longo desses dois anos como fontes propulsoras para esta escrita – a experiência não como consequência, mas como caminho. Assim como indica o pesquisador Narciso Telles,

Podemos admitir que a experiência constitui um caminho viável para a pesquisa teatral a que nos propomos, na medida em que viabiliza a aquisição corpóreo-sensorial dos procedimentos de atuação propostos pelos grupos investigados. Pretendemos, ao procurar explicar um conjunto de experiências vividas pelo pesquisador, contribuir com os processos de investigação teatral no qual o pesquisador se encontra corporalmente envolvido e cujos objetivos estejam vinculados à análise das ações

cotidianas existentes em processos de criação e/ou de ensino-aprendizagem (TELLES, 2012, p.53).

Dessa forma, o primeiro capítulo forma uma espécie de bússola para a pesquisa como um todo, isto é, a partir das experiências que descrevi e das reverberações que elas causaram, fui encontrando pistas para entender como eu poderia propor essa ampliação e potencialização dos diálogos e conexões entre a iluminação e atuação. A partir da análise dos espetáculos *Entre Quartos*, do Grupo Tripé, e *Jardim das delícias*, do Grupo Liquidificador, ficou evidente, por exemplo, que o estado colaborativo é uma das principais ferramentas para tornar esta pesquisa possível. É por meio da colaboração efetiva entre as artistas cênicas que poderemos expandir os nossos fazeres e criar juntas mundos possíveis em que os mais diversos encontros possam acontecer. Nesses mundos inventados por nós, todas as artistas envolvidas no processo de criação de um espetáculo são vistas como autoras dele, porque admitimos que a criação colaborativa se potencializa quando damos espaço para as subjetividades individuais de cada artista envolvida, em consonância com a seguinte reflexão de Roseane Trotta (2006, p.162).

A possibilidade de reconhecer em um grupo a presença da categoria de “ator-autor” não está ligada à existência prévia ou não de um texto, à presença ou não do dramaturgo na sala de ensaio, mas à concepção do teatro como lugar de uma pluralidade autoral, à renúncia ao espetáculo como unidade forjada por uma função singular.

Além dessa compreensão, foi por meio das reflexões feitas neste primeiro capítulo que pude entender que era necessário encontrar um caminho, fora dos cabos e dos refletores, para aproximar a atuação da iluminação e, de certa maneira, encontrar nesse mesmo caminho uma forma de complexificar nossos entendimentos sobre corpo para aproximar a iluminação da atuação. E assim caminhamos para o segundo capítulo, onde pude, recorrendo ao modo ecológico, começar a abrir a trilha para essas aproximações.

Para Tim Ingold, “O que somos, ou o que podemos ser, é algo que nós continuamente moldamos através das nossas ações – nas quais temos constantemente que trabalhar, e com cuja responsabilidade somente nós devemos arcar” (INGOLD, 2015 p.180), e é por este princípio que o modo ecológico se efetiva, isto é, admitindo que somos o que somos por causa dos encontros dos quais participamos ao longo da nossa caminhada. Aliás, Ingold (Ibid., p.33) também indica que “Ser não é estar em um lugar, mas estar ao longo de caminhos. O caminho, e não o lugar, é a condição primordial do ser, ou melhor, do tornar-se.”

Além de Ingold, as reflexões de Ailton Krenak serviram para que compreendêssemos esse modo ecológico a partir de uma perspectiva da experiência. Isto é, Krenak escreve a partir da relação que ele experiencia com o mundo e, de forma incisiva, aponta que, se não prestarmos atenção às formas como nós nos relacionamos com o mundo, poderemos parar todos em um mundo artificialmente construído pelas mesmas pessoas que terão matado toda a chance de vida fora dele. Ou seja, a importância de trazer Ailton Krenak para discutirmos o modo ecológico vai além da percepção de que para ele tudo é natureza e se expande para um campo político-crítico sobre as ações genocidas de governos de extrema-direita que hoje dominam o cenário mundial. Além disso, foi com Ailton que reencontrei motivação para seguir esta escrita em meio ao momento caótico que estamos vivendo.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (KRENAK, 2019, p.10).

Por meio da proposta ecológica, busquei aproximar os nossos corpos das luzes com as quais cotidianamente nos relacionamos, trazendo reflexões de Ingold e de Maurice Merleau-Ponty, para compreendermos a luz como um processo que acontece a partir das nossas subjetividades e das nossas relações. Dessa forma, compreendemos que por mais que a materialidade das fontes luminosas seja inquestionável, a luz que essa fonte emite pode ser percebida de diferentes maneiras e afetar cada pessoa de um modo singular.

Seguindo essa perspectiva, adicionamos o conceito espinosano de corpo para então concluirmos que podemos entender a luz cênica como um corpo: o corpo-luz. A partir do momento em que defino o corpo-luz, começo a vislumbrar de forma mais concreta como desenvolver a potencialização das afetações entre a iluminação e atuação – pois, quando nos abrimos para compreender as coisas do mundo como corpos do mundo e entendemos que esses corpos são definidos não por suas substâncias, mas por suas capacidades de afetarem e de serem afetados, passamos a entender as relações que se estabelecem em cena de uma forma mais potente.

Assim chegamos ao terceiro capítulo, em que discorro sobre as experiências que tive dentro de uma disciplina da graduação em Artes Cênicas na UnB. Essa experiência talvez tenha sido a coisa mais inesperadamente impactante que aconteceu ao longo desses dois anos. Quando escrevi o pré-projeto desta pesquisa, ainda que ele já apontasse para uma experimentação prática, não estava nos meus planos terminá-la vislumbrando uma experimentação prática que encontra caminhos para se tornar um treinamento de sensibilização das atuantes em relação à luz.

Fico pensando em como esse treinamento poderia se aliar a um processo de criação de um espetáculo, e em como ele reverberará na cena, pois, neste momento, sinto que essa é uma lacuna que deixo aberta. Por enquanto, sabemos sobre o que podemos fazer para sensibilizar atuantes em relação à luz e como isso pode ser potencializador para a colaboração na criação. Agora, para que possamos compreender como podemos explorar isso em cena, no presente do acontecimento teatral, acredito que seja necessário continuar a pesquisa. Portanto, foi principalmente por causa dessa experiência – e dos conceitos e questões que surgiram dela – que tive a certeza de que estou apenas no começo desta pesquisa.

Desde quando finalizei o mestrado na Irlanda em setembro de 2017, eu sabia que queria continuar pesquisando, e mais do que isso eu sabia que além de pesquisar iluminação cênica eu desejava pesquisar sobre como os processos colaborativos que vivi geravam aberturas para que fosse possível uma colaboração mais complexa entre os artistas criadores, e por consequência entre a iluminação e atuação. Eu desejava me aprofundar nessas experiências pois eu acreditava que elas eram geradoras de potências e poderiam abrir caminhos para se pensar as relações entre as artistas criadoras de um espetáculo e as afetações dessas relações na cena.

Ao entrar no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, minha pesquisa que antes eu enxergava como uma pesquisa predominantemente prática ganhou outros ares, outras cores, outros nomes. Isso porque foi ao longo desses dois anos que compreendi que no nosso campo, prática e teoria não se excluem uma da outra, pelo contrário, caminham juntas, se complementam, se afetam entre si. E foi assim que, por exemplo, mergulhei na relação com o pensamento ecológico e suas reverberações. Apesar de saber que ainda é possível ir muito mais fundo do que fui, para que eu consiga conectar de uma forma mais potente e complexa um modo de existir ecológico com um modo de existir

cênico, observo como este cruzamento já começou a se fazer em mim, no meu dia-a-dia, nos novos processos que estão se iniciando.

A partir disso observo como as afetações entre o que faço e penso artisticamente, com a pessoa que sou, e com a forma como me relaciono com o mundo, são as grandes peças motivadoras do meu caminhar. Foram as minhas vivências práticas atritadas e dialogadas com diversos autores e autoras, que fizeram ser possível que eu estivesse finalizando esta dissertação. Agora esses conceitos e hipóteses começam a se misturar de forma mais concreta ao meu criar e fazer artístico e ao meu existir como um todo, e as experiências que irão surgir a partir daí darão vazão para aprofundamentos mais complexos dos conceitos e dos pensamentos que eu sinto que foram iniciados aqui. É como se aquele pôr-do-sol que pude experimentar no início de 2017, que descrevi na primeira página da introdução, tivesse feito nascer não apenas o sol do outro lado do mundo, mas também um sol dentro de mim.

Sendo assim sei que há ainda muitas possibilidades para serem exploradas e descobertas. Quando “abri a porta” de conceitos como percepção, relação, afeto, corpo e presença, descobri que não conseguiria dar conta de todas as complexidades que esses conceitos podem alcançar em apenas dois anos. Finalizo esta escrita com a sensação de que eu não tenho um ponto de chegada, mas sim um desejo enorme de continuar caminhando, de descobrir bifurcações, buracos, curvas, cruzamentos, mais conexões e diálogos entre a iluminação e atuação, entre o fazer cênico e um modo ecológico de existir, entre os afetos e as afetações que acontecem durante um processo de criação artística. Minha busca é principalmente por tornar as relações mais orgânicas, os corpos mais presentes, e manter o coração eternamente curioso e apaixonado pelo fazer teatral, que move a minha vida e os meus entendimentos sobre o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BONDÍA, J. L. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Editora autêntica, 2014
- BONFANTI, G. A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.15, v.2, p. 10 – 21, 2015.
- BOGART, A; LANDAU, T. **O livro dos viewpoints: Um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CAMARGO, R. G. **Função Estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAMARGO, R. G. Luz e cena: impactos e trocas. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 15, v. 2, p. 106 – 116, 2015.
- CARREIRA, A. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso. **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 15-33.
- DE BEM, C. A Luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva. 2014. 157 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 4**. São Paulo: Editora 54, 1997.
- ESPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.
- FABIÃO, E. **Ações: Eleonora Fabião**; org. Eleonora Fabião, André Lepecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015
- FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v.10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: < <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/0>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, v.8, p. 235-246, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- FERRACINI, R. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, R. Presença não é um atributo do ator. In: **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1ª ed. Campinas; Pouso Alegre: RG e Univás, p. 227-237, 2014.

FERRACINI, R. Invenção como composição: Presença e Treinamento. **Revista Landa**, Santa Catarina, v. 6, n.1, p. 172 – 184, 2017.

FERRACINI, R; FEITOSA, C. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **OUIROUVER**, Uberlândia, v.13, p.106 - 118, 2017.

FIADEIRO, J; EUGÊNIO, F. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012. Não paginado.

FORJAZ, C. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível”** (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à “scriptura do visível”**. 2013. 375 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica**. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n.2, p.118-135, 2015.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico e as heterotopias**, São Paulo: N-1 Edições, 2013

GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**, São Paulo: Annablume, 2010

_____. **O corpo pistas para estudos indisciplinados**, São Paulo: Annablume, 2015.

HOLLANDA, H. B. **Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de um trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INGOLD, T. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados Criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

_____. **The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000.

_____. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 3, 2008.

KRENAK, A. **O Amanhã não está a venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAZZARATO, M. R. **O campo de visão: exercício e linguagem cênica**. 2003. 208 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2003.

LUCIANI, N. **Iluminação cênica: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador**. 2020. 387 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2020.

MC THA. **Rito de passá**. São Paulo: Elemess, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MOURA, L. R. G. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 132 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

_____. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator**. 183 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

PERRUCHON, V. **Os caminhos de uma iluminadora-professora**. Entrevista concedida a Priscila Costa e a José Ronaldo Faleiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.37, p. 423-440, 2020.

RANCIÈRE, J. **O Espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

SANTANA, M. A. **Haja luz: Manual de iluminação cênica**. Brasília: Editora Senac DF, 2016.

SCHECHNER, R. Performer. **Revista Sala Preta**, v.9, 333-365, 2009.

SILVA, N. K. L. **DIÁLOGOS DE LUZ: A artista-iluminadora-pesquisadora em busca da visibilidade poética da luz**. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de ciências da arte. Universidade Federal do Pará, 2016.

_____. **DIÁLOGOS DE LUZ: A performance do iluminador e a performatividade da luz**. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.31, p.178-196, 2018.

SOUZA, R. S. **Os sonhadores das sombras: uma cartografia poética das micropolíticas de resistência da dramaturgia da luz opus lux**. 2017. 219 f. Tese (Doutorado). Departamento de Línguas Literaturas e Culturas. Universidade de Aveiro, Portugal, 2017.

SOUZA, R. S. ; LIMA, W. Luz, gambiarras e corpo nômade. **Revista Sala Preta**, v. 15, n. 2, 2015.

STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. M. Epistemologias Ecológicas: delimitando um conceito. **Revista Mana**, v. 1, n. 20, p. 163-183, 2014.

_____. **Cultura, Percepção e Ambiente**: Diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

TELLES, N. Paragens de um artista-docente-pesquisador. In: TELLES, Narciso. **Pesquisa em Artes Cênicas**: Textos e Temas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 45-58.

TROTTA, R. Autoralidade, grupo e encenação. **Revista Sala Preta**, v. 6, p. 155-164, 2006.

TROTTA, R. O coletivo em criação. **Revista do Lume**, n.7, p. 01- 08, 2015.