

SOUZA, Iara. **Dispositivo de Assombração para uma Dramaturgia da Luz**. Aveiro: Universidade de Aveiro. Professora da Escola de Teatro e Dança/ICA/UFPA.

RESUMO

Apresentamos neste trabalho o diagrama que desenhamos ao cartografarmos os procedimentos que usamos para produzir uma dramaturgia da luz, o espetáculo *Opus Lux*. A eles chamamos de procedimentos de fuga, pois, entendemos que são atitudes conceituais que movimentam e provocam encontros potentes na hora de decidirmos por um processo aberto, experimental e que tem como característica a precariedade, fazendo aquilo que podemos com aquilo que temos. E para avançarmos sobre nossa própria precariedade e a ela resistir, construímos nossos procedimentos de fuga sobre os procedimentos da gambiarra. Somando sobras e experiências, reinventando técnicas, usando a bricolagem como fundo. As quatro atitudes conceituais que escolhemos para investirmos na operação de produzir uma poética de luz aparecem neste trabalho como os procedimentos de fuga: *desmontagem*; *apropriação*; *experimentação* e *conexão*. Elas compõem a nossa proposta de ação artística, nossos princípios de construção poética, fazendo com que os blocos e linhas de intensidades apareçam, eclodam das tensões geradas pelas interrupções, subtrações e subversões, mas também da pressão dos atos interventivos de desmontagem, de apropriação, de experimentação e de conexão, em favor de uma reinvenção dessas relações que por vezes delega a iluminação cênica a um segundo plano.

Palavras-chave: Iluminação; Desmontagem; Apropriação; Experimentação; Conexão.

ABSTRACT

This work shows the diagram drawn by mapping the production procedures of a light's dramaturgy, the *Opus Lux* spectacle. Those are called escape procedures because they are conceptual attitudes that moves and provoke strong matches when a open and experimental process is chosen, which is precarious. In other words, the work is done with the available material. To overcome and resist to this precariousness, the escape procedures were build over the jerry-rigged procedures, combining leftovers and experiences, reinventing techniques and using DIYs as background. The four conceptual attitudes chosen to invest in the operation of producing a light poetics appear in this work as escape procedures: *disassembly*, *appropriation*, *experimentation*, and *connection*. They make up the group's artistic action proposal and its principles of poetic construction, making the blocks and intensity lines appear, to hatch from the tensions generated by the interruptions, subtractions and subversions, but also from the intervention acts of disassembly pressure, appropriation, experimentation and connection, due to a relation reinvention that sometimes delegates the scenic illumination to a second plan.

Keywords: Lighting; Disassembly; Appropriation; Experimentation; Connection.

Neste artigo vamos nos debruçar sobre a questão que nos moveu até aqui: a construção de uma cartografia, de um rizoma, que nos

empenhamos em traçar. O processo de criação que cartografamos foi o espetáculo “Opus Lux”, produzido na Escola de Teatro e Dança da UFPa, por um grupo de professores e alguns convidados, em 2012. Essa poética foi nosso objeto de pesquisa no doutorado e o que trazemos aqui é uma parte do mapa que desenhamos a partir dela e que resultou na tese “Os Sonhadores das Sombras: Um Cartografia Poética das Micropolíticas de Resistência da Poética de Luz Opus Lux” [CITATION Sou17 \l 2070].

Para darmos conta do movimento de criação da poética de luz *Opus Lux*, usamos o trabalho empírico de produção dos dados a partir de um grupo focal realizado com os atuantes, e foi em cima desse material que realizamos nossa análise crítica.

A ação de tatear a própria poética, ouvindo atentamente aqueles que nos ajudaram a construí-la, possibilitou-nos a produção de um mapa que tenta dar conta do movimento disparado por uma produção teatral experimental que coloca a luz e a sombra como elementos fabuladores que se deslocam de suas funções, determinadas pelas convenções de teatro, para habitarem, sempre de passagem, outros territórios.

Pretendíamos apenas experimentar a luz e a sombra como indutores centrais, mas dentro dessa proposta de deslocar funções, sentidos, elementos e corpos, o que construímos foi um lugar para um encontro “fabulante”, onde o principal motor era uma experimentação da visibilidade, dando a ela uma abertura para um “trânsito de narrativas”, como a característica fundamental do conceito de lugar defendido por De Certeau [CITATION Cet01 \n \t \l 2070] e um “espaço tátil”, proposto por Deleuze como um espaço que “escapou de suas próprias coordenadas assim como de suas relações métricas” [CITATION Del851 \p 140 \t \l 2070]. Um convite para nos envolvermos num jogo de luz e sombras que, ao invés de produzir uma visualidade que buscasse incessantemente a representação de um único e inegável sentido, experimentou a produção de um lugar visualmente tátil.

Encontramos como saída metodológica uma associação entre a cartografia [CITATION Pas091 \l 2070] [CITATION Del07 \l 2070] e a bricolagem [CITATION Den06 \l 2070] [CITATION Kin01 \l 2070] [CITATION Kin07 \l 2070]. Com isso, a intenção foi articular uma conexão metodológica que possibilitasse forçar o pensamento e nos instiga a tentar alcançar um terceiro eixo, que não é nem o vertical, nem o horizontal, mas um transversal, proposto por Deleuze e Guattari. É justamente o eixo dos agenciamentos coletivos, os quais conectam os fluxos que correm entre o dizível e o enunciável, entre um eixo vertical e um eixo horizontal, entre maioria e minoria. Segundo Barros e Eduardo [CITATION Bar12 \n \t \l 2070], transversalizar é investir nos devires dos objetos de pesquisa mapeando suas aberturas e potências de criação, e ainda, considerar os planos de conexões que fazem com que toda a realidade se comunique. “A operação de transversalizar produz um desarranjo no sistema binário de definição/categorização do objeto da pesquisa permitindo conectar devires minoritários que estão adjacentes ao objeto” (Idem, p. 239).

Tanto a cartografia, quanto a bricolagem são multidisciplinares e conectam campos heterogêneos, o que permite lançarmos mão de técnicas e métodos igualmente multidisciplinares e heterogêneos. Estes procedimentos metodológicos inventivos nos pareceram os mais adequados para conseguirmos avançar na possibilidade de desenhar as linhas que atravessavam as relações constituídas aos cruzarmos campos como a Filosofia, o Teatro e os Estudos Culturais.

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

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

O grupo focal foi constituído a partir das especificidades das informações que precisávamos produzir, e isso significava também que os temas deveriam estar muito bem amarrados a um grau de relevância da pesquisa. Principalmente no que diz respeito aos temas, procuramos que estes estivessem numa fronteira dos três campos que pretendemos cruzar. Os temas não estavam fechados, eram suficientemente abertos ao ponto de garantirem que outras questões fossem sugeridas pelos participantes. Dessa forma, tais perspectivas poderiam ser colocadas em profundidade. Consideramos cada atuante como uma singularidade, o que permitiu que as questões colocadas por cada um em relação aos nossos procedimentos poéticos fossem devidamente respeitadas, e mais que isso, fossem incentivadas. No nosso caso, não interessava que se chegasse a nenhum tipo de consenso, pelo contrário, pretendíamos atingir o maior número possível de pontos de vista sobre os temas, para delas poder extrair as linhas que desenham esta cartografia. Somente estes participantes poderiam falar sobre o campo de experiência comum [CITATION Kas13 \l 2070] que construímos. Foram eles que o produziram e eles, melhor do que ninguém, puderam colocar as

questões e temas pertinentes sobre este campo que agenciamos coletivamente.

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

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

O nosso roteiro teve dois grandes eixos: um diz respeito à luz e outro à resistência. Na relação entre esses termos, pretendíamos compreender e interrogar a função da iluminação cênica dentro do espetáculo e quais as suas micropolíticas de resistência, entendendo a resistência como a relação das interrupções, das subversões, dos impedimentos, das intensidades e dos afetos que criaram *Opus Lux*. Interpõem-se três grandes temas: o corpo, o espaço e o objeto, produzidos como questões transversais aos dois eixos - luz e resistência, temas fundamentais no grupo focal, porque foram eles que agenciamos para construir nosso plano de composição artística.

A forma de abordagem escolhida para conduzir a nossa análise dos dados é definida por Bardin[CITATION Bar02 \p 119 \n \t \l 2070] como exploratória, pois não partimos de um conjunto de categorias pré-definidas dentro do nosso escopo teórico, mas fizemos frequentes idas e vindas entre o texto transcrito do grupo focal e a teoria com a qual operamos, dando prioridade aos temas que emergiram do próprio texto.

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

Os primeiros movimentos que fizemos sobre o texto são uma espécie de limpeza e garimpagem ou, como Kastrup[CITATION Kas07 \n \t \l 2070] muito bem coloca, um sobrevoo, com algumas rasantes, que nosso caso alcançaram duas coisas. Uma seleção de excertos e sua contração em termos e o encontro com uma série de perguntas. Uma cartografia implica encontrar boas perguntas, por isso nos abraçamos a estas e mergulhamos de volta na análise, para com elas levantarmos nossas categorias, possibilitando que os dois temas levados ao grupo focal - luz e resistência - se desdobrassem e construíssem o segundo diagrama de criação do *Opus Lux* de acordo com a conversa ocorrida no grupo focal. No *Opus Lux* há uma rede desenhada a partir de cada multiplicidade singular. Somos devires que se conectam com as perguntas propostas pela desmontagem dos temas: quais são nossas capacidades de deslocamento? Quais nossos afetos? Nossos limites de dilatação? Com quais conexões nos reinventamos? Quais as potências das linhas que se desenham entre as coisas e os corpos? Como e por quais dimensões os temas são colocados pelos sujeitos?

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

Como uma cartografia passa necessariamente pelos processos de subjetivação, e neste caso não é outro, mas o nosso próprio que está no jogo, nada mais fundamental do que dar aos nossos achados os nomes que são caros ao nosso plano de composição. Lembramos sempre que é de dentro do nosso plano de composição que propomos esta leitura. Assim, construímos nossos conceitos, nossos dispositivos de ver e de falar, nossa poética com termos retirados da nossa prática. Chamaremos nosso diagrama de *dispositivo de assombramento*.

Deleuze faz uma análise muito particular do conceito de dispositivo em Foucault, ao reescrever as suas dimensões, apresentadas pelo próprio Foucault. Afirmo ele que, para cada dispositivo, há um regime de luz a produzir objetos variáveis e inseparáveis do próprio dispositivo. A visibilidade é determinada pela "maneira em que esta (a luz) cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela"[CITATION Del96 \p 1 \t \l 2070]. São linhas de luz que tornam visíveis uma "historicidade dos dispositivos", mas também são linhas de enunciação, mais precisamente curvas de visibilidade e de enunciação. Os dispositivos são, portanto, máquinas de fazer ver e fazer falar. É a relação entre esses regimes de visibilidade e de enunciação que devem ser analisadas. São suas conexões, suas derivações, suas transformações, suas mutações que vão desenhar "os limiares em função dos quais são estéticos, científicos, políticos etc" (idem, p.1).

A subjetividade é aqui uma produção. Assim, a noção foucaultiana do dispositivo de poder não inclui nele mesmo os fatores de mutação, mas só pode ser pensado por uma dimensão suplementar que é a da subjetivação. Isso significa dizer que, para Foucault, o dispositivo de poder envolve linhas de sedimentação, mas para Deleuze, um dispositivo só pode ser pensado por aquilo que foge, pelas suas linhas de desterritorialização e de criação [CITATION Krt09 \p 109-110 \l 2070].

A diferença entre a noção de dispositivo em Foucault e em Deleuze é que no primeiro o dispositivo é Poder; é isto que está na imagem do pensamento construído por ele. Mas para Deleuze a questão importante é o desejo e como ele cria a resistência, suas máquinas desejantes que produzem linhas de fuga e desterritorialização, configuradas como um processo de individuação que supera a linha de força, volta-se para si mesmo, atua sobre si e se afeta. Um dispositivo diz respeito a grupos ou pessoas que escapam tanto “às forças estabelecidas como aos saberes constituídos”[CITATION Del96 \p 01 \l 2070]. E é nesse sentido Deleuziano usamos o termo “Dispositivo”.

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

BLOCOS E LINHAS DE INTENSIDADE

Foi no aprofundar do exercício de tateio que fizemos emergir o desenho de nosso plano de composição, onde se conectam e proliferam *blocos e linhas de intensidades*. Os blocos e linhas de intensidades são justamente atos de abertura, movimentos e encontros que fazem proliferar nossas poéticas. Os Blocos são constituídos por *procedimentos de fuga* e um termo tomado da filosofia da diferença, numa operação de ação aditiva.

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

(...) começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. [...] retira-se ou amputa-se a história, porque a história é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura,

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

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

Destas perguntas emergem os procedimentos de fuga: desmontagem, experimentação, conexão e apropriação. Trazemos a materialidade do mundo para primeiro plano, implicando memória e imaginação e estabelecendo um processo complexo que se torna multiplicidade. Através da subtração e da inversão abrimos possibilidades. Com isso conseguimos provocar deslocamentos, fender o olhar encontrando outros ângulos, outras perspectivas.

Para escolhermos o termo da filosofia da diferença que somaríamos aos *procedimentos de fuga*, voltamos ao nosso material de análise e fizemos as seguintes perguntas: como agem os procedimentos de fuga e com o que se conectam? como e com o que poderíamos ligar os procedimentos de fuga? Como o procedimento de fuga se conecta para produzir blocos e linhas de intensidades?

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

Assim fomos construindo as ligações, somando-as, chegamos aos seguintes blocos e linhas de intensidades: *desmontagem e potência*; *experimentação e afetação*; *conexão e proliferação*; *apropriação e subversão*.

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

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

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

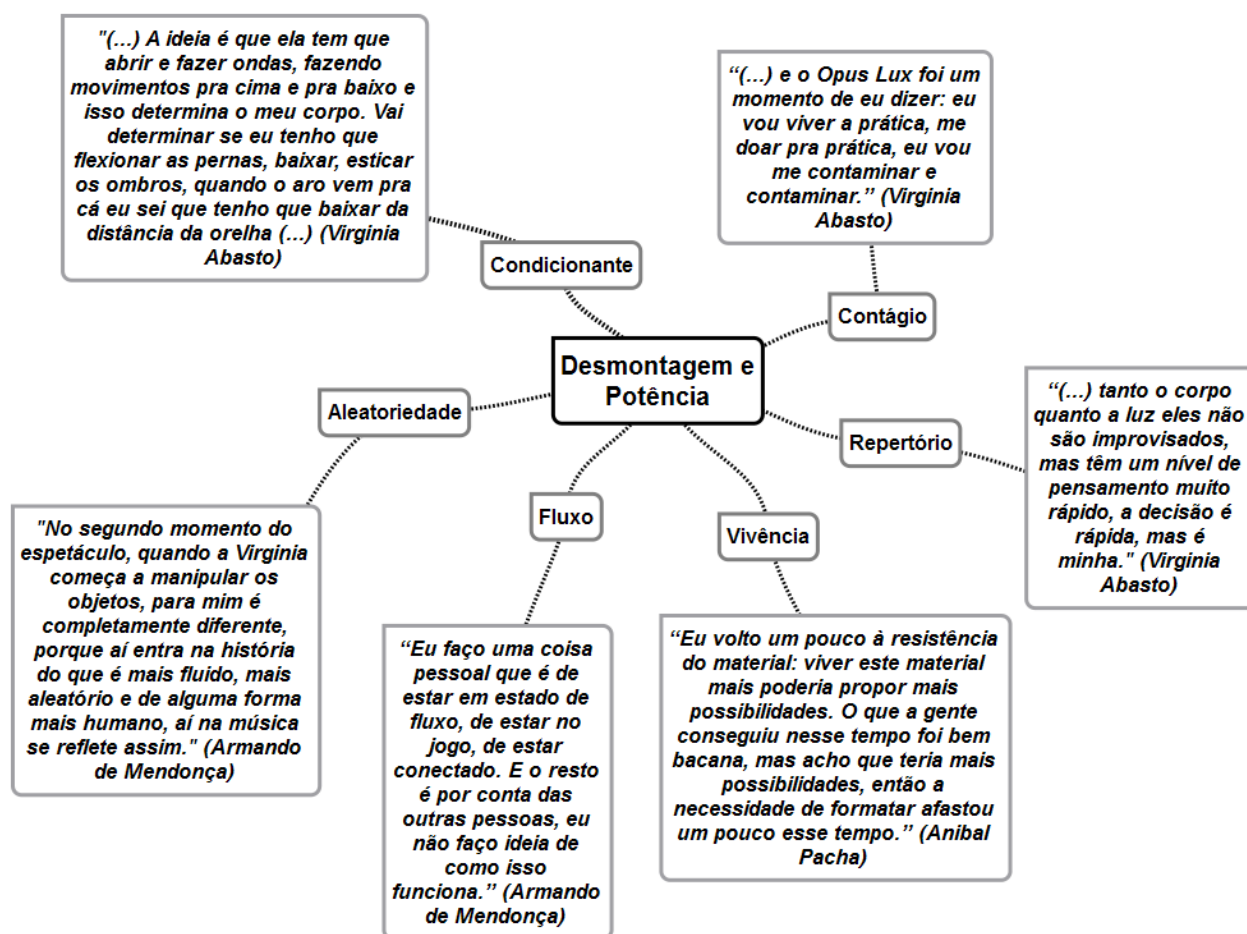


Diagrama 1 - Bloco e linhas de intensidades.

Como podemos ver no diagrama 1, não são termos essenciais isolados, mas os elementos de desterritorialização, as resistências que deixam emergir as intensidades pontuais desta leitura as quais chamamos de linhas de intensidade, e que no caso do bloco desmontagem e potência aparecem como: *condicionante, contágio, aleatoriedade, fluxo, vivência e improvisação*. Explicada a forma como procedemos a construção dos nossos blocos e linhas de intensidades passaremos a leitura dos mesmos.

Bloco 1 - Desmontagem e Potência

Deste modo, elencamos seis linhas de intensidade referentes ao bloco de intensidade desmontagem e potência (diagrama 2).

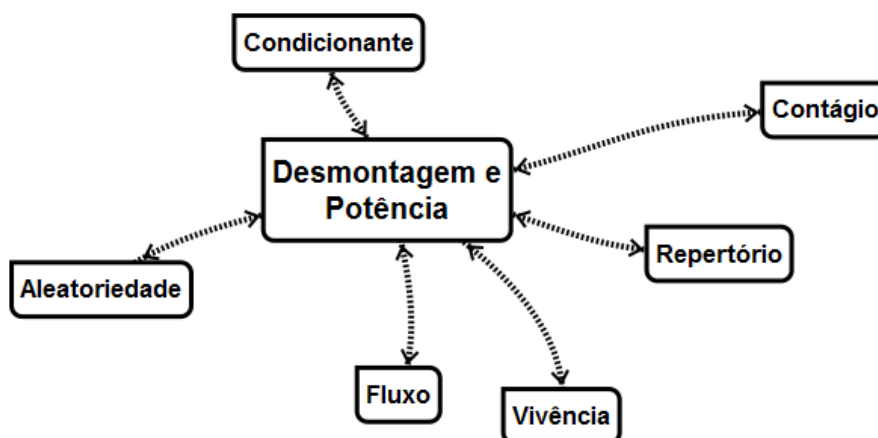


Diagrama 2 - Desmontagem e Potência: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

O jogo que estabelecemos com os procedimentos de fuga possibilita abandonar o sentido pré-existente e intensificar a presença, numa espécie de função antirrepresentativa descrita por Deleuze da seguinte maneira:

Essa função antirrepresentativa seria traçar, constituir de algum modo uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um. Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito[CITATION Del10 \p 60 \t \l 2070].

Para Deleuze, em sua análise sobre a obra de Carmelo Bene¹, essa função antirrepresentativa é aquilo que potencializa e é potencializado por um devir menor. Esse tornar-se menor, ou como diz Silvia Balestreri Nunes [CITATION Nun04 \p 125 \n \t \l 2070], esses 'atos' ou 'práticas de minoração', essa minoria tem para o autor dois sentidos: o primeiro é a situação de um grupo, independentemente do seu número, que está fora da maioria; em segundo lugar, é um devir no qual um indivíduo se engaja. Nos minoramos por conexão com as coisas do mundo.

O objeto luminoso obriga a uma invenção de uma técnica de manipulação específica cujos limites são a própria forma e estrutura dos objetos, e principalmente sua precariedade. No momento da desmontagem, as novas potências tornam todos os objetos experimentados precários, pois eles

¹Carmelo Bene: ator, encenador e cineasta italiano[CITATION Del10 \t \l 2070].

vão ser desterritorializados de sua forma e função, deixando de existir e passando a pulsar como possibilidade. Isso vai *condicionar*, no sentido de influenciar, a forma como nos apropriamos dele quando buscamos colocar a luz em primeiro plano.

Para desmontar, há uma parte do trabalho que consiste em abrir rodadas de experimentações *aleatórias* até encontrar uma 'intimidade' com a luz, estar conectado, vestido e armado. Quanto maior a *vivência* com os objetos, com a luz, mais possibilidades de uso se abrem, impedindo que formas e funções obstruam o estado de jogo de apropriação da luz, mantendo em *fluxo* a desterritorialização. Dentro deste movimento, um *repertório* técnico novo e exclusivo vai se construindo, e é esse repertório que vai ser a potência da improvisação.

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

Bloco 2 – Apropriação e Subversão

Nosso segundo bloco de intensidade é *apropriação e subversão* (diagrama 3). Abrimos aqui um pequeno espaço para explicar que ao operamos com o termo "subtrair", encontramos no *Opus Lux*, a *subversão* como forma de subtrair. Subverter as convenções do teatro, que dizem onde cada elemento da cena deve estar colocado, é subtrai-los de suas funções, assim, derivamos subverter de subtrair e optamos pelo primeiro ao entendermos que ele emerge da própria enunciação que produzimos dentro da criação do espetáculo.

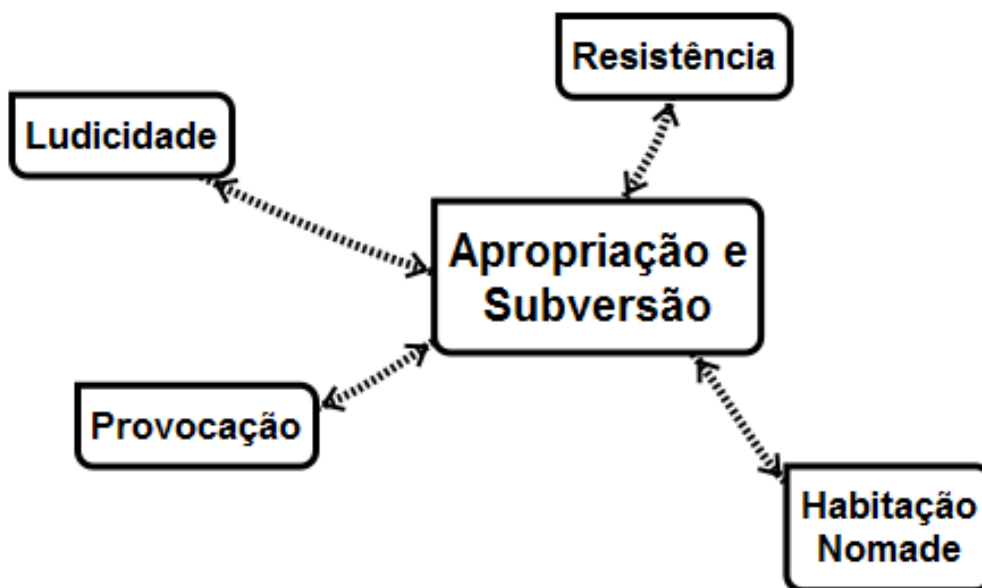


Diagrama 3 - Apropriação e Subversão: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

O teatro só pode ser pensado com as suas dimensões políticas quando ele subtrai, amputa ou neutraliza elementos de Poder[CITATION Del10 \p 32 \t \l 2070]. É na ausência que uma nova potência de teatro pode ser liberada. Ao subtrair elementos estabilizadores, implodimos os núcleos e passamos a trabalhar com formas complexas e abertas.

Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade[CITATION Del10 \p 41 \t \l 2070].

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

Apropriar e subverter nos permitem tomar posse e habitar, de forma nômade, os espaços de uma rede de linhas sedimentares convencionadas no

teatro e que desenham as várias técnicas por nós operadas. Ao fazermos isso, ao subvertê-la, colocamos em movimento um processo de apropriação e reapropriação. Em cada rodada, uma multiplicidade de possibilidades se abre.

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

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

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

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

Bloco 3 – Conexão e Proliferação

O terceiro bloco de intensidade é aquele que une: *Conexão e Proliferação* (diagrama 4). Nele a luz é o elemento de conexão. A condição de luminosidade dos objetos e da própria luz vai estabelecer a conexão com o

corpo, na troca, no fluxo de uma nova atenção sobre a luz que é emitida por qualquer um dos objetos em cena, desde as gambiarras aos refletores profissionais. A técnica empregada não é de segmentação, mas de conexão. Interrompemos, subtraímos apenas para experimentar novas conexões. Ao fazermos proliferar novas conexões, deixamos passar outras intensidades. Para isso, é preciso fazer com que as estruturas mais formais percam a sua rigidez [CITATION Del771 \p 24 \t \l 2070].

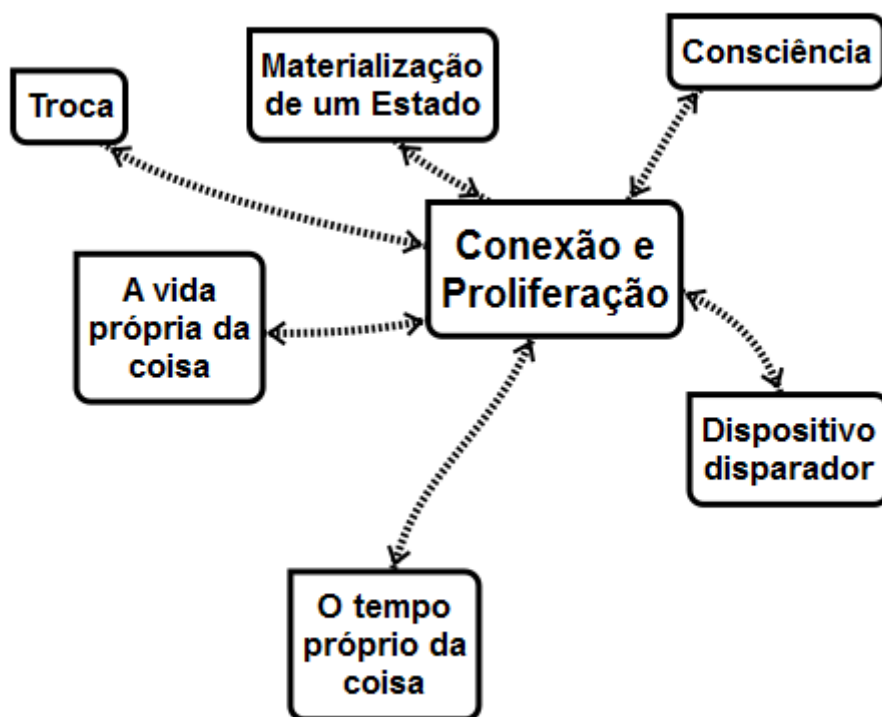


Diagrama 4 - Conexão e Proliferação: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

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

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

intensidade - o tempo da coisa, onde cada troca entre os elementos heterogêneos implica várias camadas de conexão. Isso consegue materializar um estado de atenção e tensão que transborda para o espectador.

É preciso apenas um único ponto de conexão para fazer proliferar as forças de domínios inesperados dentro do campo de experiência comum que partilhamos e construímos. Deleuze e Guattari chamam de conectores aos “termos que vão ligar uma série extraordinária, que vai proliferar por conta própria e que atravessa e colide com outros segmentos e que agem independente deles” [CITATION Del771 \p 110 \l 2070].

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

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

Bloco 4 – Experimentação e Afetação

No quarto bloco de intensidade encontramos: *experimentação e afetação* (diagrama 5). A experimentação é um dos pontos pelos quais fugimos do diagrama do teatro contra o qual nos insurgimos. O teatro que vivenciamos tem como forte princípio a experimentação dos elementos da cena, por isso é possível considerar que foi justamente o exercício de experimentar que nos trouxe até aqui. Aprender a lidar com uma linguagem poética e estética por

meio da experimentação muda a forma como nos relacionamos com as coisas do mundo. De “e se” em “e se” avançamos sobre as coisas do mundo, tornando a experimentação um procedimento de fuga que no processo de construção do *Opus Lux* pretende criar uma rede de singularidades. Esta rede de singularidades é mistura de afetos ativos e reativos [CITATION Del97 \t \l 2070] que vão compor o campo de sensações que operamos. Então, ligamos a experimentação à afetação neste bloco de intensidade.

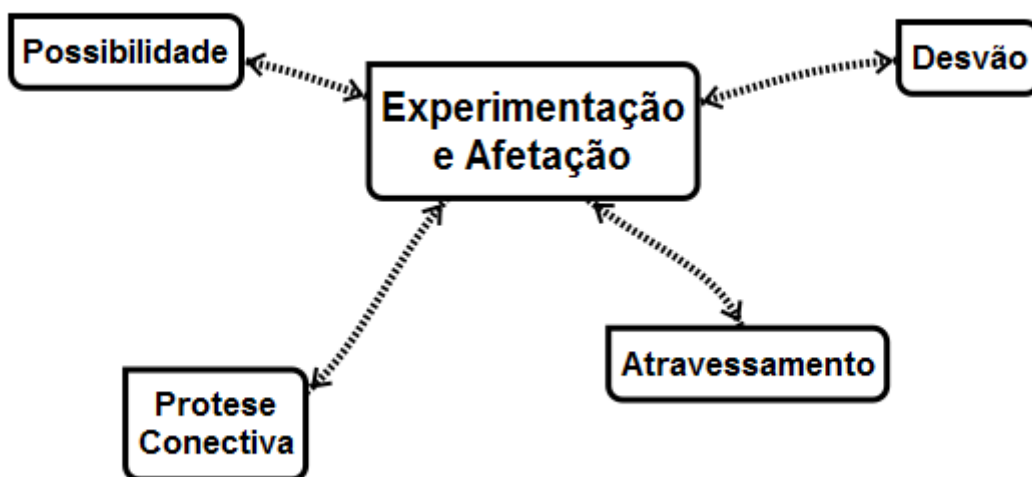


Diagrama 5 - Experimentação e Afetação: leitura dos blocos e linhas de intensidades.

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

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

A dramaturgia da luz que construímos pretendeu uma potência de fala que, entre outras coisas, incluía um princípio de desmontagem agenciado coletivamente. Este coletivo é compreendido como um encontro de processos de individuação singulares, conectados pelas potências de afetar e ser afetado,

onde a experimentação e a apropriação provocam o encontro de novas forças, na tentativa de extrair novas potências inventivas. A precariedade contra a qual nos atiramos nos obriga a esse exercício de microextrações, que pretende colocar em ação uma multiplicidade de formas de ver e de fazer a se deslocar sem parar, proliferando de uma experimentação a uma apropriação, de uma apropriação a uma experimentação, sendo desmontada, e encontradas diferentes afetações que são novamente experimentadas, como se estivéssemos rodando sem parar sobre um anel de *Moebius*, elevando o movimento a uma potência nômade.

Segundo a leitura que Pelbart [CITATION Pel10 \n \t \l 2070] faz da obra de Deleuze-Guattari, somos como um grau de potência, definidos por nosso poder de afetar e ser afetado. A questão é que esta dimensão de afetação não pode ser mensurada, é sempre uma questão de experimentação. Assim, um corpo coletivo pode ser pensado como uma variação contínua entre o que pode somar numa composição com o corpo e o que pode simplesmente decompô-lo. Implica numa experimentação do encontro enquanto forma de descoberta das potências individuais, “o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir” (Idem, p. 1). Então, elementos heterogêneos de potências singulares em variação contínua, em estado de afetação recíproca, traduzem um acontecimento coletivo.

Quando os dispositivos resistem às apropriações, feitas a partir das interrupções que estabelecemos, os dispositivos disparadores provocam novas ligações, e então, o corpo e a luz precisam ceder espaços para que a conexão aconteça. É isso que faz da apropriação um lugar de encontros e passagens de fluxos, território percorrido; a cada movimento uma multiplicidade de possibilidades se abre. Podemos então pensar esses dispositivos como *próteses*, que afetam o corpo e o conectam a um fluxo de experimentação, que por conseguinte leva a um atravessamento do corpo por múltiplos afetos. O dispositivo de luz permite disparar os afetos e com isso ativar um grau de proliferação relacionado a uma imprevisibilidade, o que se reflete no tempo de apropriação de cada fonte de luz. Há um momento preciso no qual se tem consciência da conexão, é quando os fluxos dão passagem às várias camadas de troca entre os elementos heterogêneos, levando a um acoplamento da prótese, e isto acontece na prática ao experimentarmos o corpo, a luz e o espaço. Durante o processo vamos trocando os elementos de afetação que contagiam uns aos outros.

Os processos de interrupção e subversão, as trocas dos lugares de poder abrem múltiplas possibilidades, a experimentação cria um desvão de afetos sedimentados que só se desfaz por novas conexões. Este estado de conexão e proliferação dentro da cena transborda para o espectador, a materialização deste estado só é possível ao levar em consideração o tempo que cada coisa leva para ser desterritorializada. Assim, o tempo de apropriação de cada objeto está ligado ao regime de verdade a que cada um pertence (suas formas e funções) e como estão mais ou menos entrelaçados ao atuante. Por isso o lúdico é tão importante, porque ele coloca em jogo especialmente os regimes de verdade, a brincadeira incide sobre eles. Os processos de

interrupção e subversão são outra forma de interferir sobre eles conscientemente. E ainda as ações de experimentação aleatória que testam a dilatação dos mesmos e da entrada em estado de jogo. Todas estas ações constroem o repertório que faz com que as decisões sejam rapidamente tomadas na hora do imprevisto.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa : Edições 70, 2002.
- BARROS, R. B.; EDUARDO, P. Transversalizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Porto Alegre: Meridional, 2012. p. 237-240.
- DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis - RJ: Vozes, 2001.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: 1985, 1985.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, G. *O Mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa: Vega, 1996. p. 115-161.
- DELEUZE, G. Um Manifesto de Menos. In: DELEUZE, G. *Sobre Teatro*. Rio de Janeiro/RJ: Zahar, 2010. p. 25-64.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, v. I, 1995.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é Filosofia? 2ª ed.* São Paulo: 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: Teorias e Abordagens. 2ª edição. ed.* Porto Alegre: Artmed, 2006.
- KASTRUP, V. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, Rio de, p. 15-22, Janeiro 2007.
- KASTRUP, V.; PASSOS, E. Cartografar é Traçar um Plano Comum. *Fractal*, p. 263-280, 2013.
- KINCHELOE, J. L. Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, v. 7, p. 679-692, Dezembro 2001. Disponível em: <<http://qix.sagepub.com/content/7/6/679.abstract>>. Acesso em: 23 outubro 2012.
- KINCHELOE, J. L.; BERRY, K. S. *Pesquisa em Educação: Conceituando a Bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- KRTOLICA, I. Diagramme et Agencement Chez Gilles Deleuze. *L'élaboration du Concept de Diagramme au Contact de Foucault. Filozofija i Društvo*, p. 97-124, 2009.

NUNES, S. B. Boal e Bene: Contaminações para um Teatro Menor. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 166. 2004.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção de Subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PELBART, P. P. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão, 02 mar. 2010. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp>>.

SOUZA, I. Os Sonhadores das Sombras: Um Cartografia Poética das Micropolíticas de Resistência da Poética de Luz Opus Lux. Universidade de Aveiro/Universidade do Minho. Aveiro, p. 219. 2017.