



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p93-105

Em Pauta

# Luz, gambiarras e corpo nômade

*Light, gambiarras [quick fix] and nomadic body*

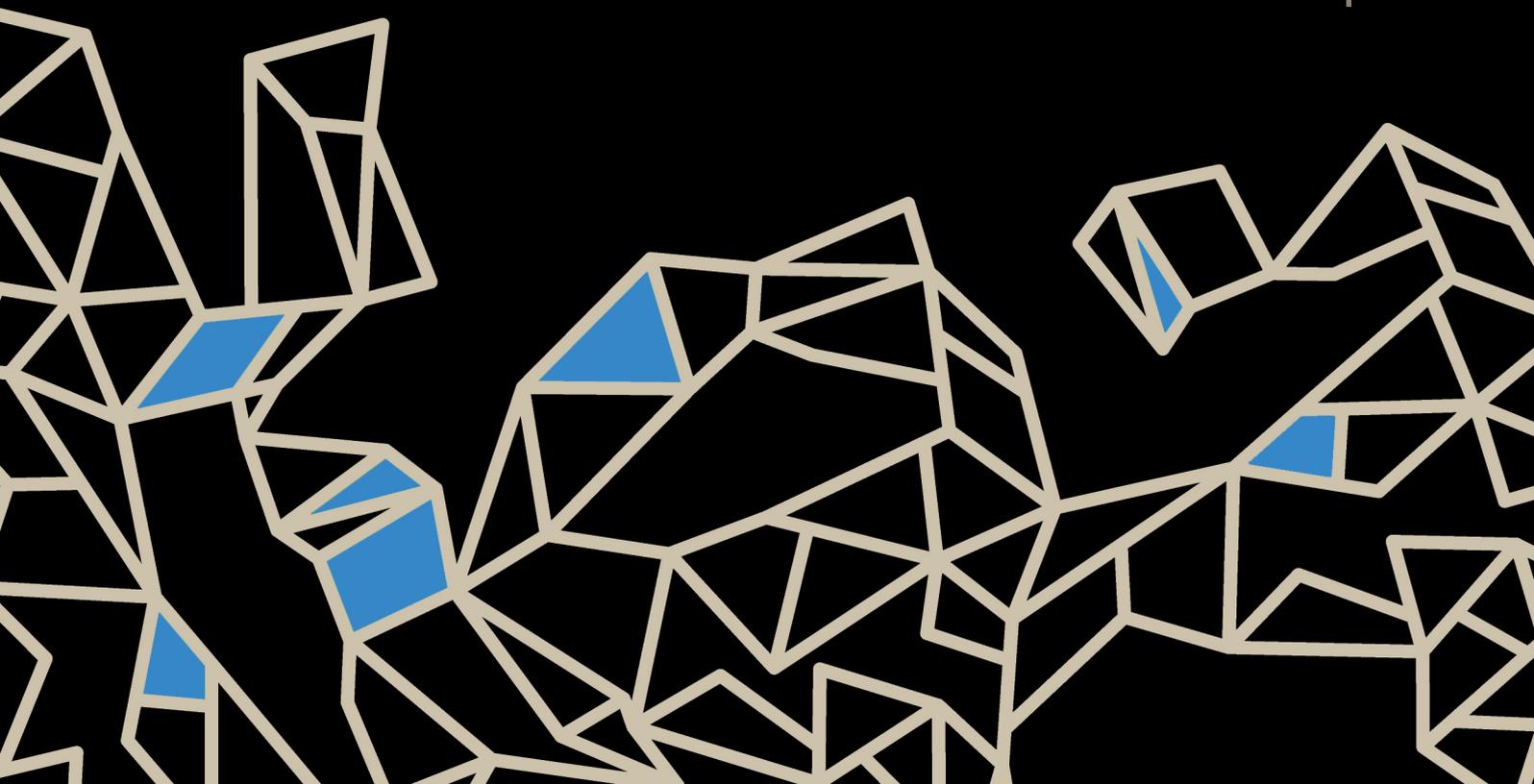
Iara Regina Souza  
Wlad Lima

**Iara Regina Souza**

Mestre e professora da Escola de Teatro e Dança da  
Universidade Federal do Pará

**Wlad Lima**

Professora doutora da Escola de Teatro e Dança e do  
Programa de Pós-graduação em Artes do ICA/UFGA



## Resumo

O objetivo deste artigo é desenvolver uma primeira reflexão sobre o Caderno de Montagem da atuante Virginia Abasto. Produzido durante a criação da dramaturgia de luz *Opus Lux*, foi analisado a partir de uma perspectiva que entende registros dessa natureza como atos biográficos, como inacabamentos que falam de uma singularidade na criação, pela qual é possível conectar e acessar a rede inventiva da atuante nesse processo. Como principal malha de imersão teórica trabalhamos com os pressupostos teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Assim, o Caderno de Montagem é o mapa das afetações pelo qual entramos nas relações de desterritorialização do corpo provocada pelos dispositivos de luz e nas linhas de fuga reveladas pelos dispositivos de luz no corpo nômade.

**Palavras-chave:** Dispositivos, Poéticas de luz, Atuantes, Treinamento, Afetações.

## Abstract

This article aims to provide a first reflection on Virginia Abasto's Performance Notebook. The notebook was produced during the creation of the *Opus Lux* play lighting and was analyzed from the perspective in which these kind of records are biographical acts, unfinished fragments that express the singularity of creation, through which it is possible to connect and access the inventive network active in this process. This research is based on the theoretical assumptions of Gilles Deleuze and Felix Guattari. Thus, the Performance Notebook also constitutes a map of affections, which brings us to the relations between the dispossession of the body provoked by lighting devices, and the immanent lines of escape revealed by the lighting devices illuminating the nomadic body.

**Keywords:** Devices, Poetics of light, Performers, Training, Affections.

A Pantera cor-de-rosa não imita nada, não reproduz nada, pinta o mundo da sua cor, cor-de-rosa sobre cor-de-rosa, é o devir-mundo, de maneira a tornar-se ela própria imperceptível, a-significante, fazer ruptura, a sua linha de fuga, levar até o fim a sua "evolução paralela:" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 31)

Este artigo é sobre dramaturgias da luz e tem como superfície de pouso o espetáculo *Opus Lux*. É uma dramaturgia da luz que foi desenhada a partir de três nós: os objetos luminosos; o treinamento do intérprete na disponibilização do corpo para a luz; e o deslocamento do iluminador para dentro da cena. Aqui, trataremos especificamente do segundo nó. Faremos uma análise do Caderno de Montagem de uma das criadoras dessa poética a fim de discutir a rede de criação e produção de uma dramaturgia da luz.

*Opus Lux* é *work in progress* porque dois aspectos fundamentais o caracterizam: sua formatação permite a operação de várias manobras e deslocamentos – cenas são facilmente deslocadas e outras podem ser inseridas; a intensificação do impacto dos objetos presentes sobre o *corpus* do espectador, o que caracteriza forte produção de presença dos “dispositivos de luz” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). O espetáculo abre uma fenda entre o ver/sentir e o sentido. Um labiríntico fluxo entre o sentir e o sentido, por meio do qual *Opus Lux* se instaura como uma narrativa desfragmentada. Um processo de associação e dissociação de imagens, apoiado sobretudo em momentos nos quais parece haver uma pequena história que vai se desenrolar, mas é apenas uma passagem às cenas e aos deslocamentos. Há predominância de intenções luminosas geradas pela relação sombra, corpo e espaço, que ora estão iluminando e por vezes riscam na escuridão formas luminosas. O palco é um enorme bloco de sombras esculpido pela luz que revela o tempo, o vazio e o corpo. A luz dança a sombra sobre o corpo.

Anne Cauquelin utiliza os quatro incorporais estoicos como ferramentas para questionar a arte contemporânea e o ciberespaço. São o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível (CAUQUELIN, 2008, p. 103). É neste último que situo a maneira como a recepção se dá, na maior parte do tempo, entre a presença e o sentido. Quando abrimos para o diálogo com a plateia no final da apresentação do dia 10 de outubro de 2013, é desse lugar que ela nos fala. A fala que nos é dirigida só é possível porque há um recuo ao lugar de pertença na tentativa de responder as interrogações feitas pelo espetáculo. Tem uma história? Será que vi o que eu vi? Será que eu entendi? É possível perceber nos discursos a vertigem provocada pelo carrossel de imagens e uma tentativa de nomear partes específicas do trabalho, coisa que não nos preocupamos em fazer, pois nos orientamos dentro do *Opus*



*Lux* nomeando os dispositivos de luz: a “cena do vestido de *led*”, a “cena dos fósforos”, a “cena do bastão”

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

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

A oficina era parte fundamental no treinamento do atuante que iria trabalhar no espetáculo *Opus Lux*. A opção pela contracena na oficina possibilitava ao atuante ver os efeitos de luz e sombra sobre os corpos dos outros, coisa que outras escolhas não nos dariam, como, por exemplo, o uso do espelho.

Na segunda fase do trabalho reunimos a equipe que iria fabular o espetáculo. Éramos cinco no total. Nos ensaios começamos a percorrer as redes de sentido que nos envolviam: buscamos reconhecer as linhas visuais de cada um, passando pelas histórias de vida e até mesmo grupos de discussão que pretendiam levantar questões sobre como, onde, quando e por que fazer deste ou daquele jeito, com esta ou com aquela dimensão.

A essas ações de recolha e reconhecimento dos repertórios disponíveis na rede chamaremos de impregnações. Assim, deixar-se impregnar é permitir a abertura de uma espécie de terceiro olho que faz que, de determinado ponto de impregnação, tudo exploda em múltiplas linhas de criação. A impregnação não está apenas nos momentos de partilha entre os participantes, porém se derrama sobre todo o processo. Tudo que olhamos passa a olhar de volta para nós, carregado de um sentido que não se mostra ainda completamente decifrável. No mundo, as coisas ficam sublinhadas.

Na etapa seguinte foi preciso deixar fluir esses atos expressos em impregnações intuitivas marcadas pelo rascunho de um trajeto e por estratégias que põem em funcionamento as referências, com o objetivo de imprimir no atuante o estado físico inerente ao processo. Para isso, foram utilizadas as mais variadas técnicas, vindas dos universos circense, da dança, da prática musical, da manipulação de objetos etc. O importante era a maneira como isso se dava, sempre atendendo à busca por um caminho, com uma lógica interna, no mapear de estados de corporeidade fundantes das lentas elaborações simbólicas que vão sendo construídas; num jogo de estímulos organizados por derivação dos lugares de onde vêm as impregnações.

## **A gambiarra como dispositivo de luz**

A gambiarra é um processo de inventividade e, em função disso, uma produção de resistência. Ela é uma desterritorialização, pois se faz contra um território técnico. A técnica, segundo Deleuze e Guattari (2003), é um agenciamento maquínico do desejo, e implica códigos de conduta e formas de estar no mundo e, em consequência, formas de criar e inventar. Uma poética da gambiarra se inscreve como uma relação entre possibilidades inventivas limitadas apenas pelo repertório daquele que a cria (Souza, 2011). As gambiarras trabalhadas aqui são dispositivos de luz.

O dispositivo é definido por Foucault (1982, p. 138) como um conjunto completamente heterogêneo composto por discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas e enunciados científicos e filosóficos. O dispositivo em si é o sistema de relações que podem ser estabelecidas entre esses elementos.



Na análise crítica que Deleuze faz do conceito de dispositivo de Foucault, este possui quatro dimensões descritas da seguinte maneira: curvas de visibilidade (os dispositivos são máquinas de ver); curvas de enunciação (dispositivos são máquinas de falar); a terceira, “um dispositivo comporta linhas de força” (DELEUZE, 1996, p. 1), que são o preenchimento entre o fazer e o dizer, tangenciando as curvas de visibilidade e de enunciação. Do jogo entre linhas de fuga e curvas surge a quarta dimensão: as linhas de subjetivação, que se configuram como um processo de individuação que supera a linha de força, volta-se para si mesmo, atua sobre si e afeta-se. Um dispositivo diz respeito a grupos ou pessoas que escapam tanto “às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” (DELEUZE, 1996, p. 1). Nesta investigação, são considerados dispositivos todos os objetos que, dentro do processo de construção do espetáculo *Opus Lux*, tornaram-se máquinas de ver e falar, próteses de um corpo nômade desterritorializado pelo jogo de luz e sombras por eles mesmos provocados. Serão nomeados dispositivos de luz.

Os dispositivos de luz são de duas naturezas: uns são bioconstrutos, que bricolam tecidos, fios, *leds* e uma série de sombras (Figura 1). São precários, frágeis, feitos de emendas e amarrações; os segundos são “técnicos”, aparelhos de trabalho circense, construídos de forma industrial, meticulosamente equilibrados, que operam dentro uma técnica de malabares. Claves, bastões feitos para cair são atirados para o alto e aparados.



**Figura 1** – Corpo Nômade – Vestido de *led*. Foto: Anibal Pacha.

## O corpo nômade e um diário de afetos

Para a atuante, o corpo é o disparador, é nele que operam as afetações registradas por ela em seu Caderno de Montagem. O caderno é um apontamento gráfico feito de palavras e esboços de desenhos pelos quais são contados os movimentos, as impressões e os entendimentos da atuante. No caso, o diário de bordo é um mapa de afetações. É impresso um percurso no registro minucioso.

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

O registro do processo feito por Virginia manifesta-se como um apontamento de memória; não é mero armazenamento de informações, mas um suporte, um dispositivo que dialoga com todas as dinâmicas de construção do *Opus Lux* e que tangencia as diferentes possibilidades da obra. É o único lugar onde se localizam os detalhes da oficina ministrada – o ponto de partida da construção do experimento. Na análise que apresenta, vamos assumindo a narrativa por meio dos conceitos que o próprio dispositivo de criação nos provoca, um dispositivo de memória, não um local de fixação de informações, mas de *en*formação movente (Lima, 2014), processo dinâmico que se modifica com o tempo.

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



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

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

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

Para tanto, nos referenciamos nos procedimentos daquilo que, no início de seu trabalho, Salles identificava como Crítica Genética, mas que hoje intitula Estética de Processo, Rede de Criação. O importante é que, tomando a arte como campo de pesquisa, Salles descortina o gesto criador em relação à questão da genialidade associada a *insights* fortuitos, como um incessante jogo de escolhas entre o que fica e o que sai (SALLES, 2000, p. 22).

Os rastros são, nessa medida, o molde no qual a obra estava, revelando o que ficou de fora, o caminho percorrido e as opções feitas. O buraco na forma e as sobras das bordas têm sempre a dizer: são os silêncios, as contradições, as sombras que se esgueiram pelo corpo.

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

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

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

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

No primeiro bloco os desenhos apontam as descobertas sobre a relação do corpo com a luz e a sombra. O primeiro (Desenho 1) é uma projeção de sombra seguida de uma anotação: “sombras em diálogo”, e marca a descoberta da sombra como elemento de linguagem. O desenho mostra um pé dentro de um foco, o corpo apontado em direção contrária e, enquanto interage com outros membros da oficina, ela descobre os limites da luz, dos focos, do dentro e do fora, e aponta:

Descobri as beiras do círculo de luz. Ao colocar o corpo fora e lentamente revelar partes que são postas de maneira dissociada dentro da luz (Caderno de Montagem, Virginia Abasto).





**Desenho 1** – Caderno de Montagem de Virginia Abasto, p. 2.

No exercício com os focos de luz, Virginia registra o momento em que sua imaginação faz projeções sobre as sombras provocadas pela diminuição gradativa da luz, enquanto outra participante está sob a luz, vislumbrando o momento no qual esta, muito tênue, vai desenhando linhas no espaço. Pensa em um “círculo beirado por rendas;” que desenharia agitando rapidamente as mãos. Abre o olho definitivamente.

Nos desenhos, Virginia descobre os ângulos, os cruzamentos, os volumes e as formas que se transfiguram. Descobre que o círculo feito pela luz no chão provoca diferentes efeitos consoantes com o ângulo de incidência e com os cruzamentos no ar.

Na finalização de uma etapa dos exercícios com os ângulos e as sombras, as sombras e a luz manipulam um objeto (cadeira), que depois dá lugar aos alunos.

Gostei muito de encontrar as linhas de luz, a altura onde a luz define melhor as formas e onde faz sombras [...] as sombras falam – elas são diálogo com a plateia. (Caderno de Montagem, Virginia Abasto)

Virginia divide o espetáculo em seis números. A denominação “número” tem origem nas primeiras conversas que abriam o processo de produção do

espetáculo; a intenção era produzir uma experiência que tivesse sua estrutura de encenação mais próxima ao circo, e por isso ela os nomeia assim, estabelecendo uma divisão em função dos tipos de aparelhos operados.

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

Na sua produção, o caderno de afetações de Virginia Abasto é um exercício solitário, mas não isolado e muito menos neutro. Pelo contrário: é uma síntese reflexiva dos acontecimentos e só tem sentido como um diálogo entre a folha em branco e os blocos de memória, as relações, o entendimento, as rodadas de questionamentos. Todos os acontecimentos ali colocados estão como respostas a muitas questões. São descritos e interrogados como forma de estabelecimento de um rizoma, baseado num processo de inventividade reflexiva. Os encontros operados são os lugares onde predomina a ação.

Estando assim em fluxo, a incorporação da contingência ao processo é inevitável, não há como desviá-la; a única maneira de resolvê-la é pelo enfrentamento. No teatro, o imprevisto sempre esteve presente – não apenas no processo, mas na própria apresentação da obra; na tradição e estrutura do teatro de rua e mesmo no que se faz dentro do refinamento da caixa preta. Toda a técnica se faz em relação ao controle do acaso. Minimizar o imprevisto é aproximar-se da perfeição. O domínio da técnica é habilidade de controle do imprevisto. Há nisso uma contradição, pois “o acaso não se submete à habilidade e, reciprocamente, a habilidade é exatamente a arma que se pode ter contra o acaso para garantir o alcance de um objetivo qualquer” (ENTLER, 2000, p. 9).

O imprevisto é inerente ao processo de criação artística. No trabalho de Salles (2006), ele é apontado como indissociável desse processo e



fundamental para uma investigação que se dispõe a debruçar-se sobre o tema. O imprevisto é aquilo que atravessa o caminho, uma fenda, um buraco que se abre e com o qual temos de lidar. Provoca um movimento de reordenação das dinâmicas. Muitas vezes implode com parte do processo. O imprevisto é sempre obra do acaso, que tem sido incorporado às obras de arte de diferentes maneiras.

Considero imprevistos os instantes nos quais, na operação daquilo que se faz, uma “coisa” adoça os olhos. Refiro-me, por exemplo, a acontecimentos nos quais a luz da cena torna-se mais do que aquilo que é projetado. Não são improvisos, mas imprevistos que se condensam numa resposta. A luz e a sombra olham de volta. *Opus Lux* é um exercício de construção de uma ambiência de fluxo que potencializa o imprevisto. Produzir imprevistos significa operar sobre uma rede composta de linhas de forças que pretendem enredar o público.

O imprevisto é também um novo ponto de vista sobre o trabalho, e dele emergem as poéticas que não só o assumem, como o transformam num método de trabalho.

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

Quando os dispositivos de luz bioconstrutos e os dispositivos de luz técnicos são exaustivamente experimentados, colocados em estado de enfrentamento com o corpo, entramos em um agenciamento coletivo (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 118). Os fios, tecidos (pele e trama), luz, músculos, bateria, sombra, atuante, controle remoto, iluminador, músicos, mesa de luz, refletores, gelatinas, técnicas, máquinas de fumaça, som, olhares, desejos se desterritorializam para fazer no palco uma máquina nômade. Esse acontecimento desloca o corpo de uma possível conceituação como suporte – um suporte de personagem, suporte de cena ou, no caso de uma dramaturgia da luz, um lugar onde a sombra e a luz simplesmente se projetariam – para o lugar onde se dá o encontro, o corpo faz rizoma, conecta todas as

impregnações. Mesmo o corpo daqueles que estão fora da cena; criadores e espectadores constroem essa presença. Corpo Nômade-Máquina de guerra.

## Referências bibliográficas

- CALLIGARIS, C. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, p. 43-58, 1998. ISSN 21. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2071>>. Acesso em: 20 out. 2012.
- CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze. Lisboa: Vega, 1996. p. 115-161.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Mil planaltos**: capitalismo e esquizofrenia 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENTLER, R. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Arte/Departamento de Artes Plásticas, São Paulo.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: PUC, 2010.
- LIMA, W. Caderno do diretor: uma tecnologia poética na prática da encenação. **Ensaio Geral**, Belém, v. 4, n. 8, p. 107-118, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Uma webcartografia dos estudos culturais em Portugal**. 2014. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/webcartografia/tecendo-as-pistas-cartograficas/>>. Acesso em: 8 ago. 2015.
- SALLES, C. A. **Crítica genética**: uma nova introdução. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Valinhos: Editora Horizonte, 2006.
- SOUZA, I. **A gambiarra na cena**: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Disponível em: <<http://www.ppgartes.ufpa.br/images/download/Disserta%C3%A7%C3%B5es%20da%20turma%20de%20%202009/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20IARA%20REGINA%20DA%20SILVA%20SOUZA.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

Recebido em 09/08/2015

Aprovado em 02/09/2015

Publicado em 21/12/2015

