

Cena

v. 44, nº 3, ago - dez 2026

A suspensão do espaço na arte imersiva de *Optiko*¹

Space Suspension in *Optiko* Immersive Art

Paulo Balardim²

<https://orcid.org/0000-0002-2586-2630>

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: paulobalardim@gmail.com

José Ignacio Saavedra Guerricabeitia³

Escuela de Arquitectura y Diseño – PUCV / Optiko Estudio Creativo, Viña del

Mar/ Valparaíso, Chile

<https://orcid.org/0009-0009-2993-3430>

E-mail: contato@optiko.cl

1 A presente entrevista integra o projeto de pesquisa de pós-doutorado de Paulo Balardim, intitulado *Entre sombras projetadas, telas móveis e o artista do teatro de sombras, da cinética à poética*, realizado na *Università di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari* - DiSLL, sob supervisão da professora Cristina Grazioli (2025/02-2026/01), e foi contemplado com o Edital PROPPG no. 01/2025 - Seleção de professores para o Programa de Bolsas de Pós-doutorado no Exterior – PRODEXT, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. A transcrição da entrevista em espanhol e a tradução para o português foi feita pelo pesquisador (entrevistador) e revisada pelo entrevistado.

2 Professor Titular na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas - DAC e no Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas - PPGAC do Centro de Artes, Design e Moda - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

3 Artista e arquiteto formado na tradição da *Escuela de Arquitectura y Diseño* – EAD da Pontificia Católica de Valparaíso, no Chile. É fundador do *Optiko Estudio Creativo* (2000), onde tem investigado a fenomenologia da luz como ato cênico e transformador.

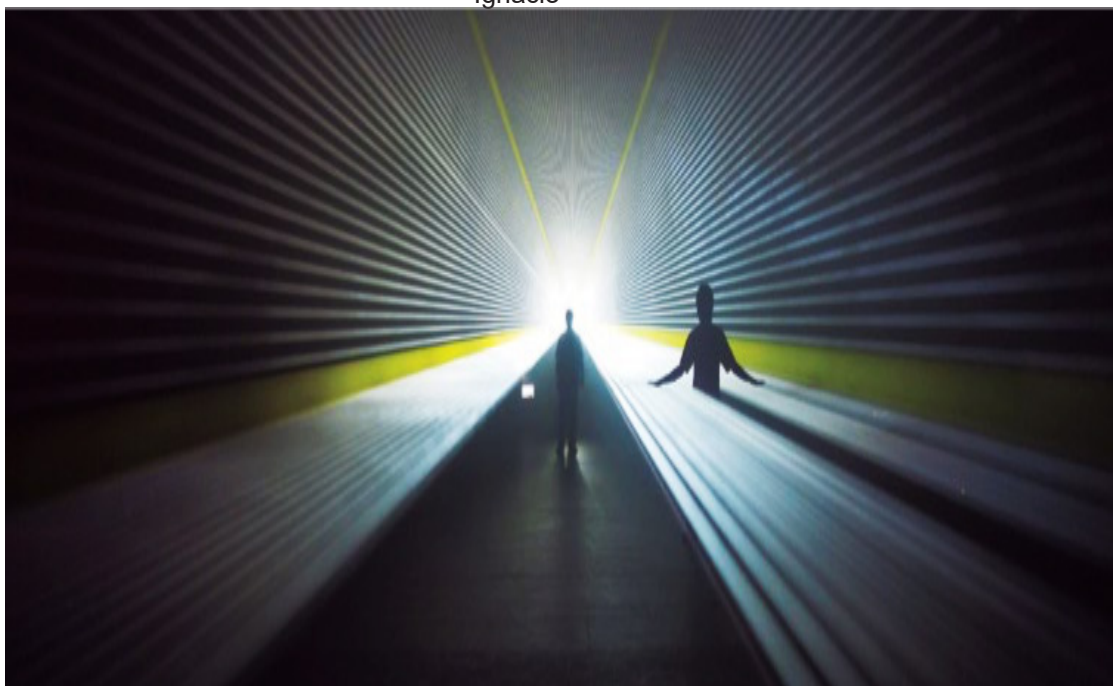
Resumo: A entrevista analisa *Optiko*, do artista Ignacio Saavedra, marco nas artes mediais chilenas. Investiga a fumaça como suporte técnico e poético para materializar a luz e criar espaços 3D efêmeros. Conclui que a obra suspende a certeza visual, esvazia a cena e torna o espectador um agente ativo.

Palavras-chave: Arquitetura perceptiva. Arte Imersiva. Desmaterialização. Epistemologia. Ignacio Saavedra.

Abstract: The interview analyzes *Optiko*, by the artist Ignacio Saavedra, a landmark in Chilean media arts. It investigates smoke as a technical and poetic medium to materialize light and create ephemeral 3D spaces. It concludes that the work suspends visual certainty, empties the scene, and turns the spectator into an active agent.

Keywords: Dematerialization. Epistemology. Ignacio Saavedra. Immersive Art. Perceptual architecture.

Figura 1 – Soles Primitivos. Espetáculo protagonizado por objetos lumínicos. Direção: Ignacio



Fonte: Saavedra. Ano: 2012.

Introdução

A presente entrevista articula as aspirações simbolistas de Maeterlinck aos experimentos imersivos latino-americanos recentes. O debate explora a concepção de suportes efêmeros que tornam a luz tridimensional, revelando a técnica como um caminho para a potencialização da poética visual. Essa integração oferece contributos vitais ao teatro contemporâneo ao propor novas espacialidades e uma redefinição da presença cênica, em que a tecnologia e a imersão expandem os limites da percepção sensorial e da dramaturgia do espaço.

*Optiko*⁴ constitui um projeto artístico e de investigação que explora a luz e a percepção em cena, idealizado por José Ignacio Saavedra Guerricabeitia, arquiteto e artista chileno originário de Valparaíso (Saavedra Guerricabeitia, 2024). Neste projeto, segundo Yto Aranda⁵,

O elemento central desta proposta é “a luz”, investigando uma ampla gama de possibilidades quanto à sua cor, forma e dimensões, transformando-a, assim, em uma linguagem que comunica e que nos transporta para um “outro” espaço. Participar de uma criação “Optiko” é, sem dúvida, uma experiência lúdica; no entanto, ela transcende o técnico e o meramente formal. Seu trabalho possui interesse artístico, preocupação estética e, além disso, existe por trás uma profunda reflexão que se interessa na observação minuciosa das reações e emoções do público. (Aranda, 2014, p. 6, tradução minha)⁶

A formação arquitetônica de Ignacio Saavedra constitui o pilar fundacional de sua obra, transcendendo a iluminação convencional para focar na construção ativa do espaço mediante o imaterial. Esta perspectiva se manifesta em *Optiko* como uma inovadora “arquitetura perceptiva”, desafiando diretamente a premissa de que a edificação estaria subordinada exclusivamente à matéria física. Simultaneamente, seu trabalho docente atuou como motor de transformação. Como professor na Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, nas áreas de arquitetura e design, Saavedra implementou uma metodologia radicalmente experimental e epistemológica. Tal abordagem se concretizou na criação de um “ateliê-laboratório” que priorizou a observação crítica e fomentou a ruptura das normas disciplinares preestabelecidas, visando expandir as capacidades cognitivas e a compreensão da realidade por parte dos discentes.

Optiko transcendeu fronteiras disciplinares, servindo como vetor de novas concepções para as “artes mediais”⁷ no Chile. Através desta obra, Saavedra impulsionou novas narrativas nas artes visuais e questionou as convenções culturais sobre os limites da arte. Durante sua primeira década, o projeto desempenhou papel ativo e influente na institucionalidade cultural, tanto em âmbito nacional quanto em Valparaíso.

A proposta artística de Saavedra se articula como um profundo diálogo entre a arte e diversas esferas do conhecimento: percepção, espaço, luz, geometria, ciência e filosofia. Este diálogo se materializa numa experiência imersiva, estética e sensorial desenhada para o espectador, utilizando dispositivos de observação e ilusionismo que convidam à reflexão sobre a natureza do ilusório e do real. Ao empregar a luz projetada sobre suportes efêmeros como a fumaça, *Optiko* transmuta o imaterial em escultura tangível, compelindo o observador a questionar a solidez da realidade percebida. Ademais, a obra encontra eco ideológico no teatro simbolista de Maurice Maeterlinck (1862-1949). O dramaturgo belga

4 Informações disponíveis em: <https://optiko.cl>. Acesso em: 22 dez. 2025.

5 Pintora, artista visual e multimídia, uma das figuras mais influentes na arte digital e eletrônica no Chile e na América Latina.

6 “El elemento central de esta propuesta es ‘la luz’, investigando una amplia gama de posibilidades en cuanto a su color, forma y dimensiones, transformándola así en un lenguaje que comunica y que nos transporta a ‘otro’ espacio. Participar en una creación ‘Optiko’ es sin duda una experiencia lúdica, sin embargo trasciende a lo técnico y meramente formal. Su trabajo posee interés artístico, preocupación estética y más allá de eso, existe detrás una profunda reflexión, que se interesa en la observación minuciosa de las reacciones y emociones del público”.

7 Adota-se aqui o termo “artes mediais” em tradução direta do espanhol *artes mediales*, nomenclatura consolidada em centros de pesquisa e eventos de referência na América Latina, como a Bienal de Artes Mediais de Santiago. A opção por “mediais”, em detrimento de “midiáticas”, visa desvincular a prática artística da conotação estritamente comunicacional ou de massa frequentemente associada ao termo “mídia” em língua portuguesa, priorizando a investigação do meio (*medium*) como suporte e matéria da obra.

defendia o “ator desmaterializado” ou “ator de luz” como veículo para manifestar o mistério inerente à existência. Maeterlinck (tradução de Moler em 2013) argumenta que a presença física do ator limita o poder simbólico da obra:

Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável. (Maeterlinck, 1890/2013, p. 91 – 92).

A convergência entre Saavedra e Maeterlinck reside na necessidade de esvaziar a cena. Maeterlinck buscava subtrair o intérprete “demasiado humano” para que a tragédia residisse na atmosfera e no silêncio. Saavedra, um século depois, executa um ato similar como proposta espetacular, esvaziando a cena de atores e músicos e conferindo ao vazio a prerrogativa de protagonista legítimo. Se é possível estabelecer uma comparação entre a proposta de Maeterlinck e os fundamentos do teatro de sombras, *Optiko* parece avançar na questão da desmaterialização e realiza uma ruptura técnica e ontológica. Enquanto o teatro de sombras tradicional utiliza uma tela fixa bidimensional, permitindo controle hegemônico ao sombrista, *Optiko* subverte esta geometria ao transferir a imagem para um suporte tridimensional e indefinido: a fumaça. Se o ator-luz de Maeterlinck ainda servia a um símbolo autoral, o ator de luz de *Optiko* é pura matéria óptica, instável e efêmera. Se o teatro de sombras ainda necessita de um ator-sombrista, *Optiko* de fato não prescinde de um ator, mas de um público.

A dimensionalidade proposta por Saavedra rompe a relação frontal e hierárquica. No espaço de *Optiko*, o espectador se encontra dentro da obra, escolhendo seu ponto de vista; a estrutura luminosa se altera conforme seu movimento. Esta ruptura estabelece uma ponte estética com o movimento *Light and Space* da década de 1960 (James Turrell, Robert Irwin, Larry Bell), que utilizava a luz e o espaço como matéria-prima. A semelhança fundamental reside na concepção da luz como sujeito e objeto: o fenômeno em si, não apenas fonte de iluminação. A luz se converte em substância palpável que define o volume espacial. A agência do observador e a suspensão da certeza visual são pilares compartilhados que desafiam o ponto de vista fixo (Moreira Carvalho; Duarte, 2024). Desta forma, *Optiko* radicaliza a busca simbolista pela desmaterialização, convertendo-se num dispositivo de não-subordinação. O observador se torna um agente ativo com controle sobre a imagem percebida, transformando o vazio num espaço de liberdade perceptiva.

Abaixo, consta a transcrição da entrevista semiestruturada realizada em 6 de dezembro de 2025, por meio da plataforma Zoom. O corpus oral passou por procedimentos de transcrição e edição textual, orientados pela transposição enunciativa para a norma culta escrita. Pautando-se pelo rigor e pela fidedignidade dos dados, o texto final foi submetido à validação do próprio depoente, o que viabilizou a revisão de conceitos e a eliminação de marcas de oralidade, resguardando a integridade do sentido original. A difusão deste registro estabelece uma fonte primária para pesquisas posteriores, salvaguardando a memória e a perspectiva do artista em seu recorte histórico. Ao desvelar as tensões, as tecnologias e as dinâmicas culturais de seu período, o texto corporifica o testemunho direto do criador e a fundamentação de suas escolhas estéticas, políticas e conceituais. Sob este aporte arquivístico, a publicação valida o processo em que o fluxo informacional e o contexto são perenizados em um suporte documental.

A origem e a técnica da arquitetura de luz

Paulo Balardim — Agradeço por aceitar conceder esta entrevista, Ignacio. Esta investigação integra meu projeto de pós-doutorado, realizado na *Università di Padova*, *Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari* – DiSLL, sob supervisão da professora Cristina

Grazioli. Gostaria de solicitar sua permissão para gravar esta conversa, citar e publicar suas respostas em meu trabalho.

Ignacio Saavedra — Consinto. Caso haja alguma informação que deva transitar para outro espaço ou contexto, indicarei. Assim, assumirei uma postura de precisão para expressar os conceitos adequadamente.

Paulo Balardim — As indagações são centradas em sua obra *Optiko*, especificamente no uso da fumaça como suporte de projeção - um dispositivo técnico e poético que materializa a luz -, na recepção pelo público e no impacto deste trabalho no espaço arquitetônico e artístico. Inicialmente, como surgiu a ideia de utilizar a fumaça não apenas para realçar, mas como suporte ativo em sua arquitetura de luz?

Ignacio Saavedra — Ocorreu de maneira fortuita. Trabalhávamos inicialmente com projeções sobre telões móveis rotativos em um ateliê de 120 metros quadrados, uma “caixa preta” com 5 metros de altura. Um dos discentes acendeu um cigarro no recinto e, através da fumaça, os raios projetados revelaram linhas volumétricas no espaço. Identifiquei ali um potencial latente. A metodologia daquele ateliê priorizava a observação fenomenológica sobre normas prévias; nessa lógica, a fumaça foi incorporada. Ao percebermos o potencial, adquirimos uma máquina de fumaça, incorporando a fumaça não como efeito cênico decorativo, mas como um elemento constitutivo da imagem. Compreendi que a imagem projetada nos telões, ao ser desconstruída dentro desse novo sistema, possuía um componente intrínseco que demandava investigação. Isso inaugurou o desenvolvimento do que hoje denomino *espaciogramas*. Um espaciograma implica que uma forma bidimensional (como um quadrado), ao atravessar a fumaça, adquire tridimensionalidade, exigindo uma alteração no eixo do olhar: observa-se não apenas a projeção frontal, mas o volume lateral. Essa dualidade do eixo de observação se revelou como um elemento até então oculto à compreensão cênica.

Paulo Balardim — Inicialmente, então, você utilizava a projeção em telas móveis?

Ignacio Saavedra — Exatamente. Não houve uma intenção *a priori* de investigar a fumaça. Como não possuíamos formação teatral, sendo eu arquiteto e trabalhando com estudantes de arquitetura e *design*, não tínhamos as restrições disciplinares do palco. Utilizávamos o cenário como um campo vazio, uma caixa preta sem cenografia tradicional, onde os telões eram suportes técnicos. Entre 1999 e 2000, operamos em uma prisão abandonada no Chile com ausência absoluta de recursos. Não dispúnhamos de tecnologias avançadas, apenas projetores de *slides*. A imagem fixa do *slide* era rompida pela rotação dos telões, ocasionando uma transformação na imagem, não sua destruição. *Optiko* é, essencialmente, um projeto de investigação epistemológica sobre como se conhece a realidade. A condição de precariedade material, paradoxalmente, abriu espaços de invenção magníficos, uma condição intrínseca ao território e ao lugar. Se estivéssemos em grandes centros globais, talvez tivéssemos recorrido a tecnologias convencionais. A vontade de conhecer foi o eixo essencial, permitindo que a fumaça fosse incorporada como virtude, não como defeito. Foi uma aceitação do fenômeno, o que considero uma contribuição ao processo epistemológico do conhecer. O ateliê funcionou como um laboratório cuja finalidade era a pergunta, não o produto.

Paulo Balardim — Você menciona que a essência do *Optiko* não era um produto, mas um laboratório cuja finalidade era a pergunta e o desenvolvimento da capacidade de observação dos participantes. De que maneira essa premissa metodológica, focada na investigação epistemológica, permitiu a vocês a radicalidade de esvaziar o palco completamente, eliminando atores e cenografia, e conferir à própria luz a função de construção ativa do espaço? Gostaria que você detalhasse como a prioridade do *processo* em relação ao *produto* se tornou a gênese dessa arquitetura do vazio e da neblina.

Ignacio Saavedra — Certamente. A questão central era: como fazer a luz aparecer na escuridão? Ao esvaziarmos o cenário de atores, intérpretes e cenografia, remodelamos o espaço para o negro absoluto, fazendo-o desaparecer em termos sensoriais. A premissa

era que tudo o que surgisse ali seria construído: luz, som, movimentos. Diferentemente da arquitetura tradicional, que reflete a luz na matéria, ali a construção ativa do espaço se dava pela própria luz. A neblina surge então como uma possibilidade incipiente de matéria ou suporte espacial. O propósito não era funcional, mas visava expandir as capacidades de observação e compreensão da realidade dos participantes. Era um treino cognitivo e de consciência para uma comunidade de alunos, não voltado inicialmente para um público externo. Contudo, a visualidade do resultado atraiu observadores externos, transformando a investigação em espetáculo. Produziu-se uma linha difusa entre um processo de investigação iniciático (no sentido fenomenológico de iniciar uma nova experiência não sustentável no cotidiano) e a apresentação pública. A singularidade do fenômeno, ocorrendo em uma prisão abandonada em disputa cultural, conferiu-lhe visibilidade absoluta.

Paulo Balardim — Em sua descrição da metodologia, você destaca que a neblina (fumaça) surge como uma “possibilidade incipiente de matéria ou suporte espacial”, permitindo que a luz, diferentemente da arquitetura tradicional, se torne a “construção ativa do espaço”. Diante disso, como você descreve a transição fenomenológica da luz — que é, por natureza, imaterial — para uma forma que se manifesta como “escultura” ou objeto quase tátil ao interagir com esse suporte? Qual é a terminologia (poética, técnica ou epistemológica) que você emprega para batizar ou conceituar essa materialização da luz no *Optiko*?

Ignacio Saavedra — Após 25 anos, estou sistematizando essas questões. A resposta foi metodologicamente simples: [nos laboratórios] não estabelecíamos um planejamento rígido, mas empírico. Colocávamos a cena em movimento e a validação ocorria através do que denomino “tremor”: uma vibração emocional e corporal, uma sincronidade entre os intérpretes. Se a coordenação fosse fluida e o impacto sensorial vibrante, a cena era fixada. O resultado não seguia uma lógica narrativa linear, mas era composto por segmentos articulados pela sincronia e pelo impacto estético. O que se fixava era a duração e a tensão emocional. Não desenvolvíamos um roteiro textual, mas um campo de ressonância fenomênico (cores, luzes, sons) que induzia um estado quase hipnótico, onde as certezas prévias do espectador eram suspensas.

Paulo Balardim — A intenção da pergunta era aprofundar a ideia da luz perdendo sua imaterialidade relativa e concretizando-se, provocando a ilusão de espaço tridimensional. Você pode falar um pouco mais a respeito disso?

Ignacio Saavedra — Existe esta técnica que denomino espaciogramas. Trata-se de desenhos com estruturas geométricas e matemáticas (quadrados, círculos, matrizes) que, ao serem projetados na fumaça, geram uma segunda camada volumétrica. Cada “caixa” de luz é um espaço sensível dimensional. Transformamos o espaciograma para ter controle sobre espessuras, cores e fragmentações. Por exemplo, uma linha composta por pontos de diâmetros e cores variadas, ao ser projetada, necessita de ajustes precisos para equilibrar a presença de cada cor na fumaça. Foi um trabalho de medição empírica dos ângulos de observação para sustentar a solidez do efeito. Isso permitiu transformar a luz imaterial em arquitetura perceptiva controlada. Atualmente, com os espaciogramas internalizados, investigo como a inteligência artificial pode compreender não apenas a operação algorítmica, mas a semântica da estrutura. Um mesmo espaciograma possui valores semânticos distintos dependendo de sua posição espacial.

A arquitetura da luz e a suspensão da certeza

Paulo Balardim — Retomando a questão do espaço desmaterializado: de que maneira a fumaça atua para dissolver os limites físicos da instalação, transmutando o espaço arquitetônico em espaço de luz?

Ignacio Saavedra — A chave reside no eixo de observação. A fumaça atua como receptáculo espacial ou como objeto, dependendo do movimento — seja do objeto projetado ou do observador. A neblina é, concretamente, um espelho tridimensional composto

por partículas de coloide. A dimensão arquitetônica de “estar dentro” é definida pelo ponto de vista. Por exemplo, uma espiral de pontos permite ver através dos interstícios, gerando profundidade e camadas. Quando cruzamos essas geometrias projetadas com o treinamento sensorial inato do observador (noções de acima, abaixo, perto, longe), constituímos o conhecimento específico do *Optiko*. Eu decido os parâmetros (cor, movimento) para sustentar a experiência de assombro, não para construir um significado narrativo. É uma técnica empírica que almeja ser pré-linguística. Quando um plano horizontal de luz separa o espaço e o espectador se move através dele, suas certezas sobre a matéria e o espaço são tensionadas, abrindo campo para a experiência. O processo é inverso ao acadêmico tradicional: realiza-se a experiência e, posteriormente, ela é integrada a um marco teórico. A “palavra armada”, aprendida sem experiência direta, é substituída pela palavra honesta que surge da névoa: o questionamento “o que é isto?”. Por isso, reitero que o *Optiko* é fundamentalmente epistemológico. A cena se torna um processo de transformação do participante, algo que a vida cotidiana, saturada de signos funcionais, raramente proporciona.

Paulo Balardim — Partindo de sua ideia de que a certeza tátil é uma construção sensorial aprendida e que o *Optiko* pretende afetar essas certezas: como o projeto transcende o rótulo de “subjetivo e intransmissível” para criar um espaço de outra natureza — que é real na sua presença fenomenológica — mas que, ao mesmo tempo, consegue suspender a certeza cotidiana do participante? Em outras palavras, de que forma o *Optiko* consegue estabelecer essa nova realidade perceptiva compartilhável, distinta da mera ilusão ou de um artifício cênico?

Ignacio Saavedra — Sim. A certeza tátil é uma construção sensorial aprendida. A percepção é guiada e formatada culturalmente. O *Optiko* propõe um giro nessas certezas, alterando a frequência de compreensão da realidade, baseando-se, contudo, numa técnica real. Minha investigação sugere que essas experiências, frequentemente rotuladas como subjetivas e intransmissíveis, são na verdade compartilháveis, porém carecemos de pontes linguísticas adequadas para tal.

Paulo Balardim — Você menciona que o *Optiko* busca desconstruir a “certeza tátil”, a frequência de nossa compreensão da realidade e a maneira como o público experencia a passagem do tempo torna-se crucial. De que forma o tempo — esse elemento tão fundamentalmente ligado à nossa percepção linear e cultural — é incorporado, subvertido ou representado processualmente em sua técnica real? Gostaria de aprofundar: qual o papel da temporalidade e do movimento não apenas como componentes técnicos, mas como veículos para essa suspensão e transferência de um estado de ser a outro que a obra propõe?

Ignacio Saavedra — Ocorre uma suspensão do tempo cotidiano. Há o tempo cronológico da máquina e o tempo subjetivo da imersão. Frequentemente, a percepção temporal do participante é comprimida. Utilizamos repetições sonoras e visuais para cortar a continuidade linear que o espectador traz de fora, permitindo a imersão. O *Optiko* é um espaço liminar, um rito de passagem, análogo a uma escada ou elevador: um meio de trânsito entre estados, não um local de permanência. Entende-se como um espaço iniciático, uma transferência de um estado de ser para outro, mediada pelo “tremor vital”.

Paulo Balardim — Sendo uma obra efêmera, como você avalia a permanência do projeto na memória do espectador?

Ignacio Saavedra — A permanência ocorre. Pessoas relatam memórias vivas após 25 anos. É um fenômeno que aceito com gratidão, sem uma explicação mecânica definitiva.

Paulo Balardim — Como se dá o equilíbrio entre o componente técnico (máquinas, projetores, etc.) e o componente poético/experiencial?

Ignacio Saavedra — A máquina é utilitária. Embora *Optiko* seja precursor das artes mediais no Chile, considero-o “pós-medial”. A reflexão se situa em um nível superior ao meio. Poderia reconstruir a obra analogicamente, mas utilizo algoritmos e equipamentos eletrônicos pela facilidade de controle e replicabilidade, especialmente após a perda do

ateliê original em um incêndio. Atualmente, trabalho na semiótica da estrutura e na palavra, utilizando aforismos poéticos não como adorno, mas como elementos de fissura. O *Optiko* funciona como um “atrator semântico não declarativo”: convoca a atenção e gera significados diversos (para físicos, psicólogos, arquitetos) sem impor uma definição fechada.

Paulo Balardim — Na versão *Jardim de Aforismos*, como o suporte de fumaça interage com a voz e os textos?

Ignacio Saavedra — Cada espaciograma é associado a um texto aforístico. Por exemplo, o círculo é definido poeticamente como “uma onda que se fecha em si mesma”, conectando-se ao eco de possibilidades da imagem. [Assim como] A interação da luz RGB com os desenhos nos livros altera a visibilidade das cores e do texto, criando camadas de leitura.

Controles de ambiente e composição

Paulo Balardim — Em que medida as condições ambientais (temperatura, umidade) afetam a eficácia da fumaça e a experiência do público?

Ignacio Saavedra — A relação entre neblina, luz e projeção é fundamental. Paradoxalmente, mais importante do que a luz é a escuridão, entendida como a tensão entre o raio luminoso e o fundo que o suporta. A escuridão do fundo (seja preto ou um campo uniforme) é crucial para o contraste figura-fundo. Fatores ambientais influenciam diretamente: em ambientes frios, o coloide da fumaça é mais estável e nítido; o calor aumenta a volatilidade das partículas. A densidade da fumaça deve ser precisamente controlada. O excesso de fumaça satura o ambiente e dissipa o contraste; a escassez impede a volumetria. Existe um controle rítmico: projeta-se a fumaça e aguarda-se a dissipação. Isso cria momentos distintos, desde grandes volumes tridimensionais até raios finíssimos quando a fumaça é quase imperceptível. A automatização total é difícil devido às variáveis da sala (ventilação, temperatura), exigindo um controle manual sensível.

Paulo Balardim — E quanto aos espaços com ar-condicionado?

Ignacio Saavedra — É preferível desligá-los, embora eu utilize ventiladores adicionais para mover a fumaça estática. A fumaça parada limita as possibilidades de densidade e brilho. A deriva da massa de fumaça até sua dissipação amplia o “cenário de tensão lumínica”.

Paulo Balardim — O movimento da fumaça amplia as possibilidades dramáticas?

Ignacio Saavedra — Sim, torna-se um universo compositivo fecundo. Quem controla a fumaça, controla o drama do evento. O algoritmo controla as luzes, mas a potência dramática reside na manipulação da atmosfera. Por isso, mantenho o controle manual da emissão de fumaça, interpretando a vibração do público.

Paulo Balardim — Você cogita trabalhar com outros suportes de projeção além da tela móvel e da fumaça?

Ignacio Saavedra — A etapa da fumaça está formalmente concluída. Realizamos experiências anteriores com varetas flexíveis refletoras e superfícies de água, criando efeitos holográficos e reflexivos. Contudo, a sustentabilidade econômica de investigações de longa duração no Chile é desafiadora, o que limitou o aprofundamento de certas vertentes [deste projeto], como o *Circoptiko*. Apesar das incompreensões iniciais — especialmente do meio teatral, que questionava a ausência de atores —, o projeto validou-se pela resposta emocional do público: o sorriso, o tremor e a memória perdurável. *Optiko* conquistou autonomia e soberania.

Figura 2 – *Circoptiko*. Espetáculo protagonizado por objetos lumínicos. Direção: Ignacio Saavedra. Ano: 2004. Lugar de exibição: Evento Cultura en Libertad en Ex Cárcel de Valparaíso, Teatro de la Ex Cárcel de Valparaíso, Teatro Municipal de Quillota.



Fonte: SAAVEDRA, Ignacio. *Optiko 2004-2010*: catálogo. Apresentação de Yto Aranda. 1. ed. Valparaíso: Imprenta Victoria, 2014.

Paulo Balardim — Considerando que o teatro de sombras utiliza frequentemente telas (suportes) bidimensionais, e que a obra *Optiko* emprega a fumaça como um suporte tridimensional, volátil e indefinido, de que forma essa mudança do plano bidimensional (fixo ou móvel) para o volume tridimensional efêmero afeta a intenção estética do artista, o nível de imersão e a agência do espectador?

Ignacio Saavedra — Essa é a questão fundamental. A tela bidimensional fixa estabelece uma hierarquia de poder: o operador controla a realidade validada pelo espectador. Em *Optiko*, ao nos transportarmos para o espaço tridimensional, rompe-se a hegemonia do ponto de vista único. Não se trata de um dispositivo de subordinação, mas de uma estrutura onde o espectador, estando *dentro*, escolhe sua perspectiva e altera a obra com o seu movimento. Isso constitui uma ruptura ontológica e política, pois impossibilita o controle centralizado do discurso. Na prática, iniciamos [a pesquisa] rompendo a tela: projetando sobre corpos que avançavam da parede, conferindo profundidade à imagem plana. Esse gesto de projetar sobre o corpo transformou o intérprete em suporte, culminando no “golpe mortal” que fez desaparecer o ator tradicional em prol da potência da obra. Aproximo-me, assim, da humildade do ator-animador de sombras, que suspende seu protagonismo para que a obra se instale.

Paulo Balardim — Muito obrigado, Ignacio!

Conclusão

A entrevista com Ignacio Saavedra revela que *Optiko* transcende a esfera da arte medial convencional para se firmar como um projeto de investigação epistemológica conduzido com base numa experiência arquitetônica. Longe de ser um mero produto cênico funcional, a obra emergiu de um “ateliê-laboratório” que priorizou a formulação da pergunta sobre o resultado, transformando a precariedade de recursos e a ausência de restrições disciplinares em um motor radical de invenção.

A contribuição técnica central de Saavedra reside na conceituação dos espaciogramas e na aceitação da fumaça como virtude – um espelho tridimensional que permite à luz transitar do imaterial à “arquitetura perceptiva” controlada. Esta abordagem não-funcional teve como propósito primordial o treino cognitivo e a expansão das capacidades de observação dos participantes, tensionando a compreensão da realidade e do espaço.

A ruptura mais significativa, tanto estética quanto ontológica, reside na relação estabelecida com o observador. Ao eliminar o ator e a cenografia tradicional (“golpe mortal no ator”) e ao utilizar o suporte tridimensional e indefinido da neblina, *Optiko* rompe a hegemonia da tela bidimensional e da hierarquia do ponto de vista único. O espectador é convidado a entrar no volume da obra, escolhendo sua perspectiva e, em última instância, suspender a certeza tátil e a compreensão linear do tempo. Isso culmina em uma ruptura política com a lógica da subordinação, conferindo ao vazio a prerrogativa de protagonista. Lembramos que quando Maeterlinck afirma que “o silêncio é o elemento no qual se formam as grandes coisas, para que enfim elas possam emergir, perfeitas e majestosas, à luz da vida que elas irão dominar” (Maeterlinck, 1902, p. 23, tradução minha)⁸, ele atribui uma substancialidade física (um meio, um ambiente) a uma experiência imaterial. Nas instalações de *Optiko*, essa metáfora se torna literal: o silêncio do espaço não é apenas ausência de som, mas o “elemento” fértil que é preenchido e esculpido pela luz para moldar a percepção.

Assim, *Optiko* se estabelece como um “dispositivo liminar”⁹ que anula a separação entre palco e plateia, posicionando o observador no mesmo espaço-tempo da ação. A própria movimentação do público, nesse espaço, modifica o andamento do acontecimento. A imersão em *Optiko* aspira a produzir uma espécie de “rito de passagem” que transforma a experiência do vazio em liberdade perceptiva. Dessa forma, Ignacio Saavedra converte o fenômeno instaurado em substância palpável e controlável, contribuindo significativamente para as artes mediais e para a arquitetura experimental, além de questionar o modo como experienciamos e conhecemos a realidade.

Referências

ARANDA, Yto. Apresentação. In: SAAVEDRA GUERRICABEITÍA, José Ignacio. *Optiko 2004-2010*: catálogo. Valparaíso: Imprenta Victoria, 2014.

MAETERLINCK, Maurice. *Le trésor des humbles*. Paris: Société du Mercure de France, 1902. 338 p. Disponível em: <https://archive.org/details/letrsordeshumbl01maetgoog/page/n22/mode/2up>. Acesso em: 22 dez. 2025.

MAETERLINCK, Maurice. Um teatro de andróides. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 88–92, 2013. Originalmente publicado em 1890. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634738>. Acesso em: 22 dez. 2025.

MOREIRA CARVALHO, N.; DUARTE, C. R. S. Light and space e a materialização da luz: da literalidade ao fenômeno. *Oculum Ensaios*, Campinas, v. 21, p. 1-23, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a5459>. Acesso em: 23 dez. 2025.

SAAVEDRA GUERRICABEITÍA, José Ignacio. *Optiko Estudio*. Santiago, 2024. Disponível em: <https://optiko.cl>. Acesso em: 22 dez. 2025.

8 “Le silence est l’élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu’enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu’elles vont dominer”.

9 O termo vem de “liminaridade”, conceito da antropologia estruturado por Victor Turner (1974/2008) para descrever a fase intermediária de rituais de passagem, onde as pessoas já não estão no seu estado antigo, mas ainda não chegaram ao novo.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. [1974]. Niterói: Editora UFF, 2008. Fragmento. Disponível em: <https://www.esociologia.com.br/textos/victor-turner>. Acesso em: 16 jun. 2026.

Recebido: 15/06/2026.

Aceito: 02/08/2026.

Aprovado para publicação: 27/08/2026.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International (CC-BY 4.0). Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0).