UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
DIOGO LIBERANO RIBEIRO

TEATRO (INOMINÁVEL) – MODOS DE CRIAÇÃO, RELAÇÃO E PRODUÇÃO

RIO DE JANEIRO
2017

Diogo Liberano Ribeiro

TEATRO (INOMINÁVEL) – MODOS DE CRIAÇÃO, RELAÇÃO E PRODUÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Professora Doutora Eleonora Batista Fabião

Rio de Janeiro
Março de 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Liberano, Diogo
L695t Teatro (Inominável) - Modos de Criação, Relação e Produção / Diogo Liberano. -- Rio de Janeiro, 2017.
107 f.

Orientadora: Eleonora Batista Fabião.
Coorientador: Adriana Schneider Alcure.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2017.

1. Teatro. 2. Performance. 3. Dramaturgia. 4. Produção. 5. Teatro Inominável. I. Fabião, Eleonora Batista, orient. II. Alcure, Adriana Schneider, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Diogo Liberano Ribeiro

TEATRO (INOMINÁVEL) – MODOS DE CRIAÇÃO, RELAÇÃO E PRODUÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Aprovada em 31 de março de 2017.

_____

Professora Doutora Eleonora Batista Fabião – Orientadora – UFRJ

_____

Professora Doutora Adriana Schneider Alcure – Coorientadora – UFRJ

_____

Professora Doutora Angela Mousinho Leite Lopes – UFRJ

_____

Professora Doutora Lívia Flores Lopes – UFRJ

Dedicatória

Ao inesgotável, à amizade; aos Inomináveis.

Agradecimentos

Aos amigos e artistas Adassa Martins, Andrêas Gatto, Carolline Helena, Clarissa Menezes, Flávia Naves, Gunnar Borges, Laura Nielsen, Márcio Machado, Natássia Vello, Thaís Barros e Thiago Pimentel pela ousadia de fazer companhia em épocas tão indiferentes ao encontro.

À Eleonora Fabião: não seria possível resumir em palavras o meu agradecimento à importância desse encontro em minha vida. Fica a inesgotável admiração e o desejo sempre renovado de outros encontros e projetos juntos.

Aos amigos e artistas que somaram presença e potência para a realização de nossos sonhos: Bel Flaksman, Bernardo de Assis, Bianca Senna, Brunella Provvidente, Dan Marins, Dani Carvalho, Davi Palmeira, Dominique Arantes, Elsa Romero, Fabíola Sens, Fred Araújo, Isadhora Müller, Jéssica Baasch, Jéssica Santiago, Júlia Marini, Juliano Garcia Pessanha, Keli Freitas, Leandro Ribeiro, Lívia Ataíde, Luciano Corrêa, Luiz Paulo Barreto, Marcela Andrade, Marcéli Torquato, Marcelo Mucida, Marília Misailidis, Marina Dalgalarrondo, Marina Vianna, Mayara Yamada, Nina Balbi, Paula Catunda, Philippe Baptiste, Rafael Faustini, Rafael Medeiros, Renato Machado, Rodrigo Marçal, Rodrigo Vrech, Rômulo Corrêa, Tamires Nascimento, Teo Pasquini, Verônica Machado, Virgínia Maria e Vítor Peres.

Aos fotógrafos que capturaram um pouco do nosso movimento: Alexandra Arakawa, Anna Clara Carvalho, Carolina Calcavecchia, Daniel Protzner, Leandro Bacellar, Leliane Castro, Maíra Barillo, Paula Kossatz, Seblen Mantovani e Thaís Grechi.

Às professoras que integraram as bancas do exame de qualificação e da defesa da dissertação, pela disponível generosidade: Adriana Schneider, Angela Leite Lopes e Lívia Flores. Às professoras substitutas: Carmem Gadelha e Tatiana Motta Lima.

Aos colegas de turma, em especial, ao amigo João Marcelo Iglesias pelas longas conversas nas horas mais improváveis. Aos professores do PPGAC/UFRJ. À professora Daniela Labra e à Marlene Cardoso Bonfim, assistente administrativa do curso.

Aos amigos que contribuíram decisivamente na escrita da dissertação: Andrêas Gatto, Cláudia Tatinge Nascimento, Felipe Ribeiro, Flávia Naves, Jessica Lusia, Manoel Friques, Natasha Corbelino, Raquel André e à Minha Nossa Cia. de Teatro.

Aos alunos e amigos que estiveram no dia da defesa: Bernardo de Assis, Elilson, Felipe Ribeiro, Fernanda Canavêz, Gabriela Mendonça, Keli Freitas, Lúx Négre, Maria Baderna, Natasha Corbelino, Nua Del Fiol, Teo Pasquini, Vanessa Nhoa Noronha e Yara Castanha.

Epígrafe

Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 2011

Adassa, Dan, Fabíola, Flávia, Helena e Natássia –

O Teatro Inominável surgiu em 2008 para agregar a produção artística que eu começava a realizar. Em 29 de dezembro, eu começava a pensar sobre "Não Dois", dirigido por mim e com Dan Marins e Natássia Vello no elenco, espetáculo que estreou em dezembro de 2009 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O nome do grupo só surgiu em 2010, numa inscrição de "Não Dois" em um festival. Em outubro de 2009, antes de "Não Dois" estrear, minha cabeça já matutava o que viria a acontecer em 2010, quando estreou o segundo trabalho, o espetáculo "Vazio é o que não falta, Miranda", que escrevi e dirigi tendo Adassa Martins, Caroline Helena, Fabíola Sens e Flávia Naves no elenco. Estreamos em julho na UFRJ. Foi também em 2010, que eu e Flávia produzimos e ministramos oficinas para prática da técnica "Viewpoints". Foram oficinas realizadas pelo tal Teatro Inominável. E no fim do ano, depois de duas temporadas de cada espetáculo, eu e Flávia inscrevemos o projeto "Como cavalgar um dragão" como terceiro espetáculo do Inominável no Fundo de Apoio ao Teatro (FATE) da prefeitura do Rio de Janeiro e fomos contemplados. Desde então viemos – todos nós – preenchendo de sentido este nome que um dia foi inventado. Agora em 2011, resolvi marcar esse encontro com vocês para fazer uma proposta que não é de casamento, mas de divisão de paternidade. Quero dividir a responsabilidade desse filho com as pessoas que até

agora deram de comer e beber e trocaram fraldas e ensinaram os primeiros passos e doaram seus corpos esforços agendas e dinheiros para descobrimos o que é isso de estar presente e junto. Repito: não é proposta de casamento. Diz respeito à honestidade, mas não qualquer honestidade. Honestidade radical é o nosso lema, a nossa ética e a maneira pela qual eu digo a vocês o que talvez nem todos vão gostar de ouvir. E vice-e-versa. Quer dizer que importa ser sincero com aqueles que se dispuseram a estar junto, a formar este filho. Se eu fosse planejar tudo isso aqui, talvez não tivesse chamado todos vocês. Talvez fosse escolher um ou outro, pensando no que eu teria de melhor e mais incrível. Mas eu cansei de gente maravilhosa porque elas só servem para isso. E como eu faço quando o que eu desejo é mais complexo que o simples? Eu queria um espaço de comunhão onde pudéssemos viver coisas e faze-las acontecer. Espaço onde eu pudesse ser humano. Talvez com vocês eu possa construí-lo. É um espaço livre, zona franca, porto seguro tanto para ir quanto para voltar. Inominável é isso. É o meu descontentamento em ter que definir algo que clama por indefinição. Caralho, eu sou um artista. Eu trabalho com arte. Eu vivo com arte. Como pode alguma coisa na minha vida ser tão definida assim? Tão imutável? Já tão morta? Não dá. Pois que a nossa estrutura seja também inominável ou, se assim for preciso, que seja nomeada e desnomeada. Que mude e não se cristalize, nunca. Que saiba se rever e atualizar. Que tenha movimento e sempre espírito de criança. Que não acredite em algumas coisas e mais tarde, talvez, venha a acreditar. Que a gente saiba amar a diferença, que a gente saiba amar a diferença e algo além de nós mesmos, algo que não existe, algo além do nosso modo de ver e fazer este mundo, além do que julgamos seguro; que saibamos amar a diferença, eis o convite que faço a vocês. Não é de casamento, repito. É para dividir essa responsabilidade que é pôr uma criança no mundo. É dividir paternidade selando acordo no centro de nosso sorriso. Que a gente se permita viver em diferença para que a gente se assuste e perceba que achar algo estranho não é sinônimo de achar ruim. Que não se sentir confortável não quer dizer que há algo errado. Acreditar que é neste movimento que a vida existe e se faz possível. Que as coisas são complexas como uma rede de abraços. E que, por isso, privar as coisas de nome é permitir que elas continuem vivas, voantes e apaixonáveis.

Diogo Liberano, *Carta-convite ao Inominável*.

Resumo

LIBERANO, Diogo. *Teatro (Inominável) – Modos de Criação, Relação e Produção.* Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A dissertação investiga os modos de criação, relação e produção da companhia carioca Teatro Inominável fundada em 2008. Com o intuito de refletir sobre a aprendizagem vivenciada ao longo dos oito anos de trabalho continuado, apresenta em três capítulos a análise de três peças – "Vazio é o que não falta, Miranda", "Sinfonia Sonho" e "Concreto Armado" –, uma performance – "O Narrador" – e uma mostra – "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena" – realizadas pela companhia. Para isso, elabora articulações entre os campos da filosofia, do teatro e da performance – amparadas por autores como Antonio Araújo, Eleonora Fabião, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Walter Benjamin – buscando refletir questões contemporâneas em artes da cena como criação coletiva, relações entre teatro e performance, e entre estética, política e produção. Tal reflexão é também oportunidade para articular novas questões e assim dar continuidade às pesquisas do Teatro Inominável.

Palavras-chave: Teatro. Performance. Produção. Dramaturgia. Criação Coletiva. Teatro Inominável.

Abstract

LIBERANO, Diogo. *Teatro (Inominável) – Modos de Criação, Relação e Produção.* Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The master thesis investigates the modes of creation, relationship and production of Rio de Janeiro's company Teatro Inominável, founded in 2008. For reflect about the learning lived through eight years of continuous work, it presents in three chapters the analysis of three plays – "Vazio é o que não falta, Miranda", "Sinfonia Sonho" and "Concreto Armado" –, a performance – "O Narrador" – and a festival – "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena" – made by the company. For that, the document elaborates articulations between the fields of philosophy, theater and performance art – supported by authors like Antonio Araújo, Eleonora Fabião, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben and Walter Benjamin – seeking to reflect contemporary issues in arts of the scene as collective creation, relations between theater and performance art, and between aesthetics, politics and production. Such thesis is also an opportunity to articulate new issues and thus to continue the research of the Teatro Inominável.

Keywords: Theatre. Performance Art. Production. Dramaturgy. Collective Creation. Teatro Inominável.

Sumário

Introdução – Colaboração, contribuição 09

Modos de Criação: “Como se tornar aquilo que se é?” 15

“Vazio é o que não falta, Miranda”: Meio sem Fim 17
“Sinfonia Sonho”: Dramatorgia 30

Modos de Relação: Como a performance nos move? 42

“Concreto Armado”: experiência do corpo na cidade 44
“O Narrador”: sobre a continuação de uma história 57

Modos de Produção: “Como fazer com que coisas aconteçam?” 65

Modo de Produção, Modo de Imanência 67
“Mostra Hífen”: inominável devir inominável 84

Conclusão – Continuação 94

Referências 96

Apêndice – Equipes de criação das realizações do Inominável 101

Introdução – Colaboração, contribuição

O Teatro Inominável surgiu em 29 de dezembro de 2008 no Rio de Janeiro por meio do encontro dos artistas Adassa Martins, Caroline Helena, Dan Marins, Diogo Liberano, Flávia Naves e Natássia Vello, mas só em 2011 se reconheceu como uma companhia teatral. Em sua trajetória, inicialmente, reuniu peças teatrais criadas na graduação de Artes Cênicas: Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, na sequência, criações que surgiram após a minha formatura na UFRJ. Desde o final de 2014 até agora, a companhia se expandiu e, atualmente, é integrada também por Andrêas Gatto, Clarissa Menezes, Gunnar Borges, Laura Nielsen, Márcio Machado e Thaís Barros, além de contar com a parceria do produtor associado Thiago Pimentel. [1]

A presente dissertação de mestrado, saldo de dois anos de estudo no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ (PPGAC/UFRJ), é um olhar crítico e reflexivo que lanço às múltiplas experiências vividas em companhia nesses oito anos de trajetória. O título – **Teatro (Inominável) – Modos de Criação, Relação e Produção** – chama atenção para a complexa rede de aprendizados que vivenciamos de lá para cá, partindo do trabalho criativo na sala de ensaio, passando pela formação e dimensão relacional da companhia e chegando à discussão sobre modos de produção em artes da cena hoje.

Quando afirmo o meu interesse em escrever sobre as experiências do Inominável, me inspiro na leitura que Jorge Larrosa Bondía apresenta em "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". De acordo com o autor, a experiência seria "um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova" e que, ao ser saboreado, nos convida a atravessar "um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião." [2] Sugere:

> Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão [...] que funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma mas numa aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que por isso, justamente, é capaz de me apaixonar. [3]

[1] Em 2012, o ator Dan Marins saiu da companhia. Desde então, o Inominável é composto por onze artistas-pesquisadores em parceria com um produtor associado.
[2] BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In: *Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME.* Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001, p. 25.
[3] Ibid, p. 26.

Escrever sobre o Inominável é também escrever sobre paixão. De acordo com Bondía, existe um saber específico nascido desse percurso de experiências. Para ele, o "saber de experiência" é adquirido "no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece." [4] Ele pontua, no entanto, que tal saber não é uma verdade, justamente pelo seguinte motivo:

> Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; [...] O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. [5]

Assim, a presente dissertação é um ponto de vista que lanço à trajetória da companhia enquanto diretor artístico e de produção do Inominável. Não se trata de fechar certezas, mas de especular alguns aprendizados, acreditando que o exercício da escrita e da reflexão crítica pode abrir horizontes favoráveis para a continuação do trabalho em companhia. Acredito que, tendo o Inominável surgido numa graduação de uma universidade pública brasileira, voltar à pós-graduação dessa mesma Universidade para continuar os estudos acerca da companhia é uma maneira de reafirmar e intensificar esse vínculo fundamental e fundante do trabalho: o entrelaçamento entre pesquisa e criação. Nós, do Teatro Inominável, somos artistas-pesquisadores.

A pesquisa em artes cênicas não apenas foi uma prática que possibilitou o encontro dos artistas da companhia como também se tornou, no decorrer dos anos, um efetivo e propositivo ingrediente de nossas ações. Articular pesquisa e criação, teoria e prática, para além de qualquer modismo, se manifesta entre nós como uma operação dinâmica e determinante para que possamos continuar respondendo aos dilemas da época em que criamos e na qual vivemos.

A prática da pesquisa nos ensinou a valorizar as subjetividades em jogo, nos convidou a tramar relações estéticas e políticas incisivamente afetadas pela heterogeneidade dos pontos de vista em ação. A pesquisa nos levou tanto a criar poéticas de cena e dramaturgias, como a desenvolver éticas de conduta enquanto cidadãos e artistas em coletivo. Foi assim que descobrimos um tipo de fazer colaborativo, que – de fato – considera a visão de cada integrante e gera criações constituídas diretamente a partir dessa amplitude de

---

[4] BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In: *Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME.* Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001, p. 27.
[5] Ibid, idem.

posicionamentos em jogo. No caso do Inominável, percebo, ao investirmos em processos de criação teatral colaborativos, buscando sempre implicar o posicionamento individual de cada criador, acabamos chegando à prática da performance. Ela veio a nós como um meio de descobrir e elaborar nossos pontos de vista e, assim, pluralizar a discussão. A performance tem nos possibilitado, até então, um modo de implicar os corpos em trabalho e, por extensão, de energizar o fazer teatral em direção a desdobramentos outros que não apenas estéticos, mas, sobretudo, éticos e relacionais.

Em 2011, ensaiando a criação da minha peça de formatura na UFRJ, num dado momento, minha professora orientadora de direção, a performer Eleonora Fabião, me perguntou: "e daí?" Ela me fez pensar sobre qual era o propósito de endereçar determinadas ações e falas ao espectador que assistiria minha criação. Nos encontros da pós-graduação, quatro anos depois, novamente orientado por Fabião, o "e daí?" se transformou numa palavra-afirmação: "contribuição". Afinal, a quem poderiam servir as reflexões da trajetória criativa do Inominável?

Após estudos e reflexões sobre o caminho vivido até agora, reconheci na companhia um esforço muito grande para unir diferenças, para promover encontros e tramar pontes. Nesse percurso, quando enfatizamos a importância da diferença é porque, de fato, aprendemos a amar também aquilo que não amamos; é porque percebemos, um dia, que o trabalho artístico é menos sobre quem já somos e mais sobre quem ainda não conseguimos nos tornar. Qual, então, poderia ser a nossa contribuição? É em resposta a essa pergunta que a presente dissertação se apresenta. E, proponho, se há alguma inominável contribuição ao fazer artístico, hoje percebo, ela diz respeito a duas operações: a indissociabilidade entre pesquisa e criação que, conforme dito a pouco, tanto nos interessa e a costura que aprendemos a tramar entre criação e produção. Nós, do Teatro Inominável, somos artistas-produtores.

Em março de 2015 iniciei meus estudos no PPGAC como aluno da linha de pesquisa "Experimentações da Cena: Formação Artística". O projeto proposto – "Performance e Teatro (Inominável)" – se destinava à investigação das variadas relações entre performance e teatro no fazer artístico do Inominável. Simultaneamente ao meu ingresso na pós-graduação, junto aos integrantes da companhia, começamos a realizar os chamados "encontros do PTI" (abreviação do título do projeto aprovado no PPGAC) com o intuito de estudarmos os materiais introduzidos pela pós. Foi ali que encontramos, de maneira muito reincidente, a expressão "modo(s) de" em inúmeros dos textos que líamos.

Em "Espinosa: filosofia prática", Gilles Deleuze afirma que, para Espinosa, os corpos e as almas são "modos", não são nem substâncias nem sujeitos. Para o autor, "um modo é

uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento." [6] Sob nossa perspectiva, o trabalho em companhia é, pois, um "modo" particularmente interessante. Encontramos em companhia – e enquanto grupalidade – um plano comum que agrega um punhado de indivíduos, seus corpos e suas almas, suas velocidades e lentidões, seus poderes de afetar e ser afetados. E, ao nos instalarmos nesse plano, aquilo que se desdobra diz respeito justamente a "um modo de vida, uma maneira de viver." [7]

Assim, porque nos interessam os "modos de" (vida, de fazer teatro, de fazer arte hoje, de grupalidade, de encontro com o público e com a cidade), essa dissertação é composta por três capítulos que analisam, nesta ordem, os "modos de" criação, relação e produção do Inominável. Estruturalmente, cada capítulo tem por título uma pergunta relacionada ao seu conteúdo e é composto por dois ensaios. Após o título de cada capítulo, apresento a digitalização de uma página escolhida nos inúmeros cadernos de criação de nossas realizações e, em seguida, uma epígrafe relacionada à discussão empreendida. A seguir, detalho cada capítulo e também o processo de sua composição:

Modos de Criação – "Como se tornar aquilo que se é?"

O primeiro capítulo apresenta dois ensaios: "'Vazio é o que não falta, Miranda': Meio sem Fim" e "'Sinfonia Sonho': Dramatorgia". Eles são reflexões sobre o processo de criação de duas peças da companhia, ambas nascidas como exercícios de direção que desenvolvi como aluno de Direção Teatral da UFRJ: "Vazio é o que não falta, Miranda" (2010) e "Sinfonia Sonho" (2011).

Para a composição desses ensaios, realizei uma semana de conversa com Jessica Lusia, aluna de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Lusia travou contato com o Inominável pela primeira vez quando, em 2013, apresentamos "Sinfonia Sonho" em Porto Alegre/RS. Ali nos conhecemos, nos tornamos amigos e agora, realizando a escrita de sua conclusão de curso, Lusia analisa outra criação da companhia, a peça "Vazio é o que não falta, Miranda". Ao optar por realizar uma semana de diálogos – escritos através de um documento virtual compartilhado entre nós dois – buscava na curiosidade dela aspectos que parecessem reveladores sobre o processo de criação de cada uma das peças em questão.

[6] DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 129.
[7] Ibid, p. 127.

Para a composição desses ensaios, articulo leituras realizadas no processo de cada criação. No caso de "Miranda", Giorgio Agamben e seu livro "Profanações" e, no caso de "Sinfonia", Gilles Deleuze e Félix Guattari e seu "O anti-Édipo". Além desses, introduzo olhares de outros autores que encontrei no percurso da pós-graduação como Antonio Araújo, Josette Féral e Silvia Fernandes.

Modos de Relação – Como a performance nos move?

O segundo capítulo apresenta outros dois ensaios: "'Concreto Armado': experiência do corpo na cidade" e "'O Narrador': sobre a continuação de uma história". Eles são reflexões sobre duas criações realizadas após a nossa "saída" da universidade: "Concreto Armado" e "O Narrador" (ambas criadas em 2014).

Para a composição desses ensaios, solicitei a cada artista-integrante do Inominável que me respondessem algumas perguntas que fiz a partir de fotografias de nossas criações. Cada um recebeu duas fotos. Atrás da primeira foto, as seguintes perguntas: "qual é a ação do artista?" e "qual é a ação da cena?" Atrás da segunda foto: "qual é o corpo do artista?" e "qual é o corpo da cena?" A partir de suas respostas, encontrei estímulos e provocações para refletir sobre as implicações que a prática da performance trouxe para o trabalho de composição cênica e dramatúrgica em nossas criações teatrais.

Os autores que amparam as reflexões desenvolvidas no capítulo são: Cassiano Sydow Quilici, Eleonora Fabião, Márcia Abujamra, Peter Pál Pelbart e Walter Benjamin.

Modos de Produção – "Como fazer com que coisas aconteçam?"

Como nos anteriores, o terceiro capítulo também apresenta dois ensaios: "Modo de Produção, Modo de Imanência" e "'Mostra Hífen': inominável devir inominável". Ambos se lançam em reflexões e indagações a partir das práticas de produção do Inominável em seus oito anos de trabalho.

O primeiro ensaio experimenta a hipótese de reler o conceito de "Corpo sem Órgãos" (CsO) como "Modo de Produção" (MdP). Para isso, faz uso – de maneira direita, repetindo frases, mantendo estruturas de parágrafos, articulações conceituais e encadeamento do raciocínio – do ensaio "28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?" de Deleuze e Guattari. Duas criações da companhia servem de inspiração para esse ensaio: as peças "Não Dois" (2009) e "Como cavalgar um dragão" (2011). Enquanto "Não Dois" foi nossa primeira criação, nascida como exercício curricular na graduação da UFRJ, "Como cavalgar um dragão" foi a primeira

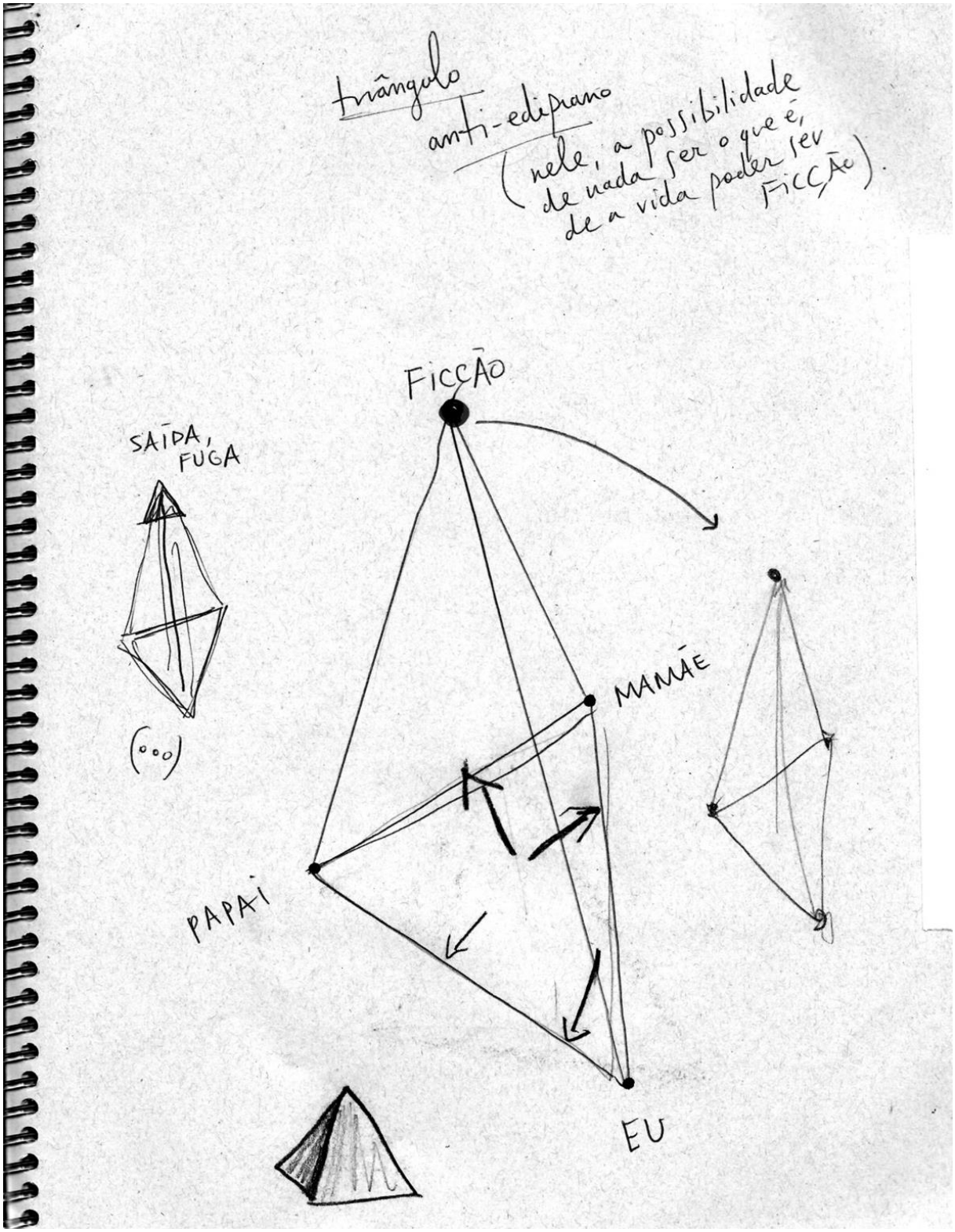
criação que realizamos fora da Universidade, tendo recebido o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultural (SMC) do Rio de Janeiro, em 2010, através do Fundo de Apoio ao Teatro (FATE).

O segundo ensaio surge a partir da nossa mostra bienal de artes da cena, "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena", já com três edições realizadas desde 2012. Tendo sido o último ensaio escrito, ele conserva uma incompletude que anuncia questões que não se encerram nessa dissertação, mas que essa dissertação abre para reflexão da companhia. Esse ensaio foi criado a partir de três dias de diálogo com o engenheiro de produção e teórico de teatro Manoel Silvestre Friques. Professor da graduação em Produção (com ênfase em produção cultural) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Friques é um colaborador da "Mostra Hífen" desde sua primeira edição. O diálogo com ele – realizado por telefone e a partir de uma breve leitura que faço de sua tese de doutorado – me fez retomar escritos de Deleuze e Guattari para, a partir de reflexões de Eduardo Viveiros de Castro, ler a "Mostra Hífen" como um devir do Teatro Inominável.

A minha passagem pela pós-graduação, para além dessa dissertação, também resultou na criação da terceira edição da "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena". Como aluno da linha de pesquisa "Experimentações da Cena: Formação Artística" é previsto a realização de uma criação artística ao longo dos estudos na pós-graduação. Tão logo entrei no PPGAC, meu projeto era criar uma nova peça teatral junto à companhia. Porém, num dado momento, em diálogo com a professora orientadora e também com a coordenadora do PPGAC, Adriana Schneider, propus desenvolver a terceira edição da "Mostra Hífen" compreendendo-a como uma nova criação artística do Inominável em 2016. Seria a Mostra, concordamos, e não uma nova peça ou performance, o projeto artístico que responderia mais potentemente às questões levantadas nos dois anos de estudo. A terceira edição da Mostra, Modos-de-Produção, foi realizada de 02 a 18 de dezembro no Rio de Janeiro.

Por fim, ao invés de uma conclusão que feche o caminho, escrevo uma continuação que possa expandi-lo ainda mais. Uma breve lufada do que já está acontecendo entre nós, inomináveis, e também do que está por acontecer entre nós, a cidade e o outro.

Modos de Criação – "Como se tornar aquilo que se é?" [8]



Digitalização de uma página de um dos cadernos de "Sinfonia Sonho", abril de 2011.

[8] O título desse capítulo faz referência ao subtítulo da autobiografia do filósofo alemão Friedrich Nietzsche intitulada "ECCE HOMO – Como Alguém se Torna o que é".

A ideia de que existe uma dramaturgia que só pode ser identificada no texto escrito do espetáculo – que independe dele e ao mesmo tempo é sua matriz – é uma consequência daquelas situações históricas em que a memória de um teatro foi transmitida através das palavras faladas pelos personagens de seus espetáculos. Uma distinção desse tipo seria totalmente impensável se o objeto da análise fossem os espetáculos em sua integridade.

Concretamente, em um espetáculo teatral, *ação* (ou seja, tudo o que está relacionado à dramaturgia) não é apenas o que é dito ou feito pelos diversos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças do espaço. Em um nível superior de organização, as *ações* são os episódios da história ou as várias faces de uma situação, os arcos de tempo entre duas ênfases do espetáculo, entre duas mudanças do espaço. Ou ainda a evolução – com certa autonomia – de uma coluna sonora musical, das variações das luzes, das variações de ritmo e de intensidade desenvolvidas por um ator em cima de temas físicos bem precisos (maneiras de caminhar, de tratar os objetos, de usar a maquiagem ou o figurino). Também são *ações* os objetos que se transformam, adquirindo diferentes significados ou colorações emotivas. *Ações* são inclusive todas as relações, todas as interações entre os personagens entre si ou entre eles e as luzes, os sons, o espaço. Tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é ação.

Eugenio Barba, *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*.

“Vazio é o que não falta, Miranda”: Meio sem Fim

O texto de “Miranda”, no início do processo de criação, era ainda o clássico do irlandês Samuel Beckett, “Esperando Godot”. Porém, no decorrer do processo as linhas foram encurtando, as palavras mudando de ordem, as rubricas desaparecendo e novos sentidos foram brotando. “Miranda”, segunda criação do Inominável, e inicialmente elaborada como exercício de encenação[9] da disciplina “Direção VI” no curso de Direção Teatral da UFRJ, foi um convicto processo de destratamento daquele texto dramático. Destratar o texto, contudo, foi tudo menos descaso. Foi uma operação cuidadosa e inesperada, realizada a partir daquilo que comecei a desejar a partir do encontro com “Esperando Godot”. Grosso modo, queria trazer “Godot” para mais perto, queria que brincássemos com ele.

Escrita em 1948, após o fim da Segunda Guerra Mundial, “Esperando Godot” é considerada uma das obras mais marcantes do período. Li muito sobre o texto durante os estudos para a elaboração do projeto de encenação. O absurdo da obra era o absurdo do pós-guerra, a situação absurda a qual o ser humano havia chegado: solidão, sofrimento, fracasso, angústia, morte massiva. Li que as obras de Beckett versavam sobre esses temas. A sinopse de “Godot” poderia ser articulada assim: dois vagabundos esperam por aquele que trará a salvação, porém, ele, o Godot, não chega. Eles esperam no primeiro ato e ele não vem. Eles esperam no segundo ato e ele não vem. Mais que isso, li que “o uso que Beckett faz da linguagem [...] é um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem arranjadas.” [10] E, quanto mais eu lia sobre o autor e seu “Godot”, mais eu me perguntava onde estava o meu corpo frente aquele texto. Como estudante de graduação, me perguntava: “pode o corpo de um diretor teatral se vincular a um texto previamente escrito que não seja pelo já dito e teorizado sobre tal texto?” Dirigir seria desvendar caminhos já indicados ou encontrar novas e outras direções? Rubricas são leis ou, antes, possibilidades?

Para desenvolvimento de criações curriculares no curso de Direção Teatral, os alunos devem seguir algumas diretrizes pedagógicas. No caso da disciplina “Direção VI” consta que o texto a ser encenado não pode ser escrito pelo aluno-diretor e que a montagem deve ter no máximo sessenta minutos de duração. Seguindo as recomendações, após ler os dois atos de “Godot”, adaptei o texto juntando o primeiro ao segundo ato e fazendo um único que preservasse tudo o que, durante a leitura, me parece revelador. O que, naquela dramaturgia,

[9] A montagem teve orientação de direção das professoras Gabriela Lírio e Lívia Flores.
[10] ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 76.

me capturava? O que me suspendia? Esse seria o termômetro para a adaptação: preservar os momentos de arrebatamento e perplexidade independente do que já foi dito sobre o texto que se lê. "Godot" me causou muita estranheza, abriu-me os olhos, mas também os fechou. Durante a primeira tentativa de lê-lo, dormi sobre o livro, esgotado. E, tão logo assim me vi, traduzi meu espanto numa afirmação sem forma, mas cheia de honestidade: "é preciso fazer Godot chegar!" Meses antes dos ensaios começarem, ao afirmar esse desejo a uma das atrizes que atuaria na montagem, ela disse: "o que você vai fazer é uma profanação do 'Godot'!" Ela entendeu que o meu desejo de fazer Godot chegar era, antes, uma afirmação do meu ponto de vista em relação à obra do Beckett. E o meu ponto de vista nascia e acontecia no meu corpo. Era de fato espantoso para mim que Godot pudesse não vir, nunca chegar.

Na sequência, ela me apresentou ao filósofo italiano Giorgio Agamben. Em "Profanações", ele afirma que "se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens." [11] Logo, profanar "Esperando Godot" seria um modo de tê-lo de volta em minhas mãos, isento das exigências de ter que corresponder às certezas e verdades já afirmadas sobre ele. Profanar seria assim um modo de fazer uso, um modo de experimentar:

> Também na natureza acontecem profanações. O gato que brinca com um novelo como se fosse um rato – exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica – usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória (ou, no caso da criança, próprios do culto religioso ou do mundo do trabalho). Estes não são cancelados, mas, graças à substituição do novelo pelo rato (ou do brinquedo pelo objeto sacro), eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso. [12]

Se o gato mata o rato ou o novelo, por agora não importa, pois ainda é sobre o corpo que falamos, não sobre os sentidos e suas finalidades. Falamos sobre o corpo que age, corpo que sua e se permite ser movido pelo acontecimento. Corpo que brinca. Profanar "Godot" para que com ele pudéssemos brincar. Brincadeira como jogo, jogo como um modo de experimentar, de fazer uso, modo de profanar. Mas, assumir o jogo é abrir-se ao imprevisível, pois num jogo os resultados não estão dados *a priori*. Apenas uma coisa é certa: o jogar, independente de onde se chegará (se é que se chegará).

> O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se

[11] AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.
[12] Ibid, p. 74.

> emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. [13]

"Meio sem fim"... Eis um bom nome para o aprendizado trazido pelo processo criativo de "Miranda". Este trabalho me fez a seguinte pergunta: "por que você começa um processo de criação se você já sabe aonde quer chegar? Para que um processo se você já está rendido – desde o começo – por um arranjo final?" De fato, ainda que existam desejos, não temos como saber exatamente como uma criação será e, quanto mais nos deixamos render por aquilo que ainda não veio, menos disponíveis estamos para aquilo que está aqui e agora. É uma longa experimentação: aprender a saborear a busca para, no caminho, dar forma às intuições. Porém, para isso, é preciso não antecipar as finalidades, mas experimentar, dispor-se ao jogo. Com "Miranda", nos livramos da obrigatoriedade de ter que chegar a algum lugar, fazíamos outros usos do texto de Beckett e víamos brotar novos sentidos. Descobrimos nesse trabalho algo inquestionável sobre nós mesmos, algo sobre o trabalho de criadores, sobre como a criação é inesgotável.

A cada ensaio, as quatro atrizes – Adassa Martins, Caroline Helena, Fabíola Sens e Flávia Naves[14] – decoravam uma ou duas páginas da adaptação que fiz de "Godot" e improvisavam no mínimo duas horas para cada par de páginas recebidas. Hoje, olhando daqui, percebo que elas ficavam horas atritando palavras previamente escritas com a presença ativa de seus corpos. Duas horas com um mesmo punhado de frases, revirando o corpo físico e o textual, explodindo situações e atualizando sentidos. Tudo isso porque trabalhavam livres de ter que chegar a uma cena final ou "bem acabada". O objetivo era apenas experimentar o encontro corpo-texto. Assim, vimos surgir maneiras inúmeras de se relacionar – subjetiva e objetivamente – com o "Godot" de Beckett. Mas, tudo continuava sendo uma questão de escolha: afinal, qual a finalidade desse trabalho? Fazer uma peça de teatro "que seja incrível" (finalidade fora do alcance) ou cuidar do bem estar de todos envolvidos no processo e do processo em si (finalidade mais palpável)? Em "Miranda", nunca tivemos finalidades por demais distantes do nosso alcance; antes de querer "encontrar" a cena, nós queríamos – sobretudo – jogar, continuar buscando um caminho. Ou ainda, nós queríamos nunca encontrar um caminho, nunca chegar. Nossa finalidade foi sempre tentar; estar em tentação.

---

[13] AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* São Paulo: Boitempo, 2007, p. 74-75.

[14] Esse foi o elenco original. Em 2010, Dominique Arantes substituiu Fabíola Sens durante uma temporada. Em 2012, o lugar de Fabíola Sens foi ocupado por Natássia Vello. Em 2013, Laura Nielsen realizou apresentações no lugar de Flávia Naves. Em 2016, experimentamos uma temporada com elencos distintos a cada apresentação, contando com atores do Inominável (Andrêas Gatto, Gunnar Borges e Márcio Machado) e atrizes convidadas (Júlia Marini e Mayara Yamada).

Para assegurar o jogo das tentativas foi inevitável destratar o texto de Beckett, pois antes de seu texto e sua linguagem, existíamos nós cinco em relação a partir do "Godot". Nós cinco frente ao Beckett e, nesse encontro, a emergência de nossos corpos e desejos ditando o caminho. Decidimos que a prioridade era o encontro e não o texto em si. Num dos primeiros ensaios – sexto ensaio, precisamente – Adassa, Caroline, Fabíola e Flávia ficaram paradas em pontos diferentes da cidade do Rio de Janeiro segurando, cada uma, uma placa com o informe: "estou esperando Godot". Algo aconteceu: seus corpos, corpos jovens, no ato de esperar, perceberam não desejar aquilo. Elas não queriam esperar, talvez preferissem fugir, gastar a sua vitalidade noutro sentido. A ação de esperar na rua, de fato problematizou nosso fazer teatral. Afinal, não eram atrizes interpretando personagens à espera de outra personagem, não estavam sobre um palco nem sequer havia exatamente um público a lhes observar. Eram elas, cravadas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, nos fluxos e temporalidades da cidade, esperando. Era um jogo de presença e honestidade fora da cena teatral, mas partindo de referentes teatrais.

A ação de esperar, numa dramaturgia como "Godot", pode ser interpretada tanto como uma resposta à hiperatividade destrutiva da guerra, como uma provocação à noção de drama (palavra que, em grego, significa "ação"). Em "Godot", as personagens de Beckett agem aquilo que o senso comum diria ser justamente a negação de uma ação, ou seja, esperam. Em "Godot", personagens esperam no teatro, no palco, no lugar da ação. Nas ruas, as atrizes colocavam o problema de "Godot" fora do palco, no agora da cidade. Somente depois, durante as apresentações que faríamos, descobriríamos que o "Godot" que elas esperavam seria a nossa própria encenação, algo que nunca chegaria por completo e que, portanto, precisaria sempre ser esperado. Compreendemos que ficar parado numa rua da cidade – esperando – não era a mesma ação que aquela das personagens de Beckett, mas, no entanto, pelo fato de termos parado e realmente esperado, acabamos por descobrir um corpo e uma resposta corporal à ação proposta por Beckett.

Depois daquela experiência na rua, tivemos muita dificuldade em voltar para a sala de ensaio para interpretar personagens. Lembro que choramos no encontro seguinte. Foi difícil achar palavra para dizer do espanto agora tornado memória do corpo. Elas disseram coisas duras e incontornáveis: "fazer arte, às vezes, é uma merda". Percebemos que não tínhamos corpo para fazer personagem. Era preciso fazer alguma coisa. Outra coisa. E elas me olhavam, como se eu – diretor de teatro – devesse indicar qual caminho seguir. Até aquele dia eu acreditava que um diretor de teatro deveria sim ditar caminhos e sugerir saídas. Depois fui percebendo que o diretor também está em processo de criação quando num processo de

criação. “Vocês podem me perguntar o que quiserem, é claro, mas eu me darei o direito de não saber quando não souber”. E, assim, fomos trilhando um processo cheio de silêncios e pausas, recheado de palavras inventadas e ainda não existentes; processo-abismo.

O “não”, pouco a pouco, foi se tornando o nosso melhor amigo. O que fazer quando uma negação tão intensa e clara – “não queremos interpretar personagens e esperar Godot” – se afirma num processo de criação? Naturalmente, eu pensei, seria preciso mudar o projeto, encontrar outro texto, afinal, um “não” é uma negativa, é já uma resposta, certo? Não mesmo. O “não” das atrizes à possibilidade de esperar Godot – assim como o meu – era um sintoma. Tinha fundo. Era um “não” profundo que dizia mais do que podíamos compreender naquele instante. Então foi preciso parar por uns dias. Interromper os ensaios. Pegar o “não” pelas mãos. Passear com ele. Gastar horas nisso. Não é preciso temer. Ele vai te confidenciar coisas. Vai te revelar a razão da sua impaciência. Porque o seu “não” em aceitar o “não” é medo seu de perder o controle, caro diretor. Você que tende a confundir direção com controle. É medo seu de ter que lidar com tudo aquilo que você não compreende nem tolera; aquilo que foge ao seu planejamento. Eu me perguntava: “um processo de criação é feito apenas daquilo que gostamos?” Se sim, então um processo de criação já começa morto porque ele deve apenas me satisfazer, nunca me perturbar ou me perder. Com “Miranda” nós descobrimos o “não” como um ingrediente fundamental à criação teatral.

Escrever hoje sobre o antes é mais do que relatar como foi o passo a passo do trabalho de criação. É observar e absorver o que a criação fez de nós, seus criadores. Afinal, a criação que o artista empreende vira mais do que uma peça de teatro. Vira também a criação d’ele e d’ela próprios, vira processo artístico de formação humana e não apenas cênica e dramatúrgica. Antes do processo de “Miranda” começar, para além de não termos a peça, eu e as quatro atrizes também não tínhamos nenhum forte vínculo entre nós. Éramos ainda integrantes de uma ficha técnica, não uma equipe de criação e muito menos uma companhia de teatro. Meses depois, tínhamos a peça e também algo que seguiu existindo independente dela. Era já alguma confiança entre nós. Confiança que, sem dúvida, surgiu pelas experiências vivenciadas em sala de ensaio. Confiança como ativo do ofício teatral. Confiança que, não obrigatoriamente, continuaria viva após as noites de apresentação. Mas que, no nosso caso, continuou, ainda continua.

É possível escrever sobre um trabalho de criação artística sem passar pelas relações interpessoais de seus criadores? Impossível, ao menos no caso do Inominável. Para nós, o corpo da cena somente é corpo se houver o corpo individual de cada criador presente nele. Nosso trabalho de criação é menos sobre aquilo que um de nós deseja e mais sobre como cada

criador se posiciona frente à criação. Um emaranhado de pontos de vista, multiplicidade e diferença. Porque o corpo da cena só existe junto e a partir do corpo de cada um de nós. Assim sendo, que tipo de cuidados um processo de criação precisa operar para que uma atriz possa ser e ali estar? Que cuidado é necessário para mudarmos de cor, de temperatura e de aparência? Que cuidado é preciso para que se torne possível, num processo criativo, ser aquilo que sequer imaginávamos ter condição de nos tornar? O cuidado, em um processo de criação, talvez seja a única finalidade que não se deve cansar de perseguir. Porque não haverá criação caso os artistas que a criam não se sintam potentes em suas respectivas posições. Não haverá criação caso não exista confiança mútua entre os que criam. A confiança e o cuidado são determinantes não apenas para criar uma cena, mas, sobretudo, para que se possa conversar sobre aquela determinada cena que, num dado dia, não foi possível criar. Confiança e cuidado para que se possa dizer e ouvir muitos "não".

Tento escrever sobre "Miranda" tal como "Miranda" se coloca num palco: uma escritura aberta onde afirmações fazem perguntas e só existem para fazer vibrar, para que o encontro vibre, para que o teatro busque a comunhão de corpos em presença, acontecimentos em ato. Algum sentido talvez já esteja se fazendo nessas linhas, mas pode ter sido boicotado. Afinal, não há linha a seguir porque a linearidade é uma abstração, abstração perigosa eu diria, porque faz com que nos esqueçamos da encruzilhada que é a vida. A linearidade amortece o desejo que não segue sentidos. É autoria aleatória essa a do desejo, *aleautoria*. Mas não se preocupe. Algo mais concreto e visível sobre a cena já virá. No entanto, perceba: ainda que você possa não ter encontrado dados suficientes sobre a peça até agora, algo aqui de "Miranda" já acontece e se faz presente: o processo de buscar.

Neste processo criativo, descobri: o negativo é também qualidade. Falo de uma via negativa, correspondente àquela proposta pelo encenador Jerzy Grotowski, mas também outra[15]. Sobre o treinamento do ator, Grotowski afirma que é preciso "liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal." [16] Ou seja, mais do que trabalhar habilidades das atrizes para que a cena fosse composta, mais do que experimentar técnicas e "linguagens teatrais", foi nos interessando responder ao original de Beckett a partir da perspectiva de cada criadora e não a partir do que tinha sido escrito sobre o "Godot".

[15] Sob orientação da professora Livia Flores, em 2011 e 2012, integrei o projeto de pesquisa "Poéticas da negação como campo de relações entre teatro, artes plásticas e performance". Nessa pesquisa, após estrear "Godot" na UFRJ, desdobrei estudos acerca das operações realizadas no processo de criação que geraria "Miranda".

[16] GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p. 170.

Assumimos uma posição frente ao texto de Beckett: invés de esperar, intuímos desesperar. Invés de tratar, optamos por destratar. Desmontar foi uma maneira encontrada por nós para montar o "Godot". A lida com o texto não se baseava, assim, num mero desejo de destruição, mas de composição (e eu ainda nem sabia disso na época). Composição que incluiria negações, recusas e mortes. Lembro-me do espanto de um amigo quando eu disse ter assassinado as rubricas. "Miranda" me fez assassinar os "modos prontos" de operar a criação teatral, me fez borrar os limites do que seria uma "dramaturgia" e uma "encenação", me fez desmanchar hierarquias previamente estabelecidas. Nessa medida, eu, como diretor, fui parar dentro da cena junto às atrizes porque a nossa peça acabou se tornando o que fora o nosso processo: um punhado de tentativas de encenar o "Godot" de Beckett. E, como sempre estive presente nessas tentativas, não poderia estar ausente dessa cena. Em cena, nos chamávamos por nossos sobrenomes: Helena, Liberano, Martins, Naves e Vello:

LIBERANO	De onde você tirou isso, Martins?
MARTINS	Daqui, ué. Daqui...
LIBERANO	De onde?
MARTINS	Ué, daqui, Liberano. Desse lugar...
HELENA	Chama-se inconsistente coletivo.
NAVES	Ai, burra.
VELLO	Quem, Naves?
LIBERANO	Ela quis dizer inconsciente, Vello.
HELENA	Não quis não, Liberano.
VELLO	Ela disse inconsistente.
MARTINS	Foi um ato fálico, gente.
NAVES	Falho.
HELENA	Fálico.
MARTINS	Queria ver o que você diria se estivesse no meu lugar, Naves!
NAVES	Eu diria: é melhor improvisar alguma coisa.
LIBERANO	Não mesmo.
NAVES	Mesmo?
LIBERANO	Não, Naves.
VELLO	Ela propôs improvisar.
LIBERANO	Não querem representar?

A nau se choca contra o iceberg. [17]

Durante o início do processo, a pintura "As Meninas" (1656) do espanhol Diego Velázquez (1599-1660) expandiu nossas reflexões acerca do "Godot". Nesse quadro, Velázquez pinta os bastidores da pintura de um quadro. Vemos o verso da tela que está sendo pintada na tela que vemos. O processo artístico assume o protagonismo da área pictórica e dá a ver, junto ao labor do artista, o cenário em que ele trabalha. Meses depois, eis o arranjo cenográfico de "Miranda": doze lâmpadas fluorescentes pendendo do teto (semelhantes às

[17] Trecho da quinta tentativa da dramaturgia de "Miranda", intitulada "Não querem representar?".

lâmpadas das salas de ensaio pelas quais passamos); quatro cadeiras (uma para cada atriz); objetos espalhados pela área cênica (vassoura, escada, livros, pequenos refletores, microfone, caixa de som, cafeteira, vaso de planta...); uma mesa "tombada" (feita com uma porta de armário sobre dois cavaletes desnivelados); e outra mesa menor com cadeira (de onde eu operava a luz e o som) etc. Era esse o nosso quadro. Um laboratório portátil que se montou sobre distintos chãos de variados teatros, no Rio de Janeiro e em outros Estados, já que a peça foi encenada diversas vezes após a estreia da primeira versão na UFRJ. Em todas as apresentações optávamos por despir a dita caixa preta do teatro. Jogo aberto, sala de espetáculo tornada sala de ensaio. As "impurezas" nos interessavam: as paredes sujas, os extintores de incêndio, o piso envelhecido e rangendo. Todo e qualquer ruído nos aconchegava porque confirmava a vida como um projeto incompleto, nem sempre provido de sentido, nem bem acabado.

Nós cinco. Elas e eu. Cada um de nós inventou um jogo a partir do texto original com intuito de implicar os corpos na sala de ensaio. Jogos para compor o universo da peça, com regras definidas e que, de fato, pudessem ser jogados. Um exemplo[18]: em março de 2010, a leitura de "Godot" me chamou atenção para as proporções matemáticas evidenciadas por Beckett. Há uma passagem em que os personagens Vladimir e Estragon discutem sobre o dia da crucificação de Cristo. Vladimir diz: "Como é possível que, dos quatro evangelistas, só um fale em ladrão salvo? Todos quatro estavam lá – ou por perto – e apenas um fala em ladrão salvo." Estragon não parece se interessar, Vladimir continua: "Um em quatro. Dos outros três, dois nem falam disso e o terceiro diz que eles o xingaram, os dois."[19] O que me intrigou – já ciente de que a encenação seria realizada com quatro atrizes – foi a igualdade entre o número de evangelistas – quatro – e o de atrizes e, mais que isso, a impossibilidade de uma opinião única sobre um dado fato, afinal, dos quatro evangelistas que presenciaram a crucificação de Cristo, um deles percebeu uma coisa que os outros três não haviam percebido. Ou seja, havia uma proporção de 3 para 1 que, de alguma maneira, nos indicava um jogo a ser experimentado. Jogo esse que acabou virando um dos alicerces da encenação, visto que colocava as quatro atrizes numa relação através da qual sempre haveria uma delas com uma opinião distinta das outras três. Em outras palavras, o jogo "3 para 1" nos possibilitou uma cena que se constituía sempre distante de toda e qualquer unidade, fora de toda e qualquer

[18] Em 2013, publiquei na revista eletrônica de críticas e estudos teatrais Questão de Crítica um artigo sobre o processo de criação de "Miranda": "[Des]esperando Godot – estudo de um processo de criação via negativa": <http://www.questaodecritica.com.br/2013/04/desesperando-godot-estudo-de-um-processo-de-criacao-via-negativa/>.

[19] BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 25.

hegemonia. Afastamo-nos de um único ponto de vista e lançamos na cena a força destruidora e multiplicadora da diferença.

A prática desses jogos visava dinamizar a relação entre as atrizes e também esboçar possíveis poéticas para a cena. Durante o processo, como diretor, inventei e propus maneiras de implicar o corpo delas, confrontando os dilemas apresentados por Beckett com a subjetividade de cada uma. Num dado momento, cada um de nós escolheu uma palavra que parecesse concentrar o que fazíamos nos ensaios. Cinco palavras: boicote, erro, expansão, limite e tentativa. Fizemos, assim, uma leitura da nossa operação cênica: cada tentativa sofria um boicote que instaurava um erro forçando o limite e abrindo uma expansão rumo à outra tentativa que sofreria... As cenas viraram tentativas e a dramaturgia de cada cena-tentativa, ainda que previamente decorada por nós, conservava uma instabilidade que, subitamente, se instaurava entre nós. Isso porque o nosso jogo foi se tornando como aquele quadro de Velázquez. Uma tela em movimento expondo o processo de pintura de uma cena instável que nunca teríamos condição de finalizar porque faz parte do nosso jogo manifestar apenas a viagem e nunca a aterrissagem. Aprendemos que a qualquer momento tudo poderia sair do controle porque era essa a finalidade do jogo: recusar o prescrito, desbancar certezas e definições, valorizar a multiplicidade e não se deixar normatizar pela moral do "certo" ou do "errado".

Durante o processo de "Miranda", trabalhei na sede da Cia. dos Atores como estagiário responsável por organizar os materiais dos processos de cada um dos espetáculos criados, até então, passados vinte e dois anos do início da companhia. Por conta do estágio, vários ensaios de "Miranda" aconteceram na sede da Cia. dos Atores e, também por conta disso, me aproximei dos criadores e dos registros de criação de "Ensaio.Hamlet" (2004), desconstrução da obra prima de William Shakespeare e importante referência para "Miranda". Nas palavras do diretor Enrique Diaz, acerca de sua encenação "Ensaio.Hamlet":

> [...] o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na ideia de ensaio não em relação a uma possível estreia (ou seja, conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa vida, desejosa, metamórfica. O espetáculo, então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público. [20]

Sobre essa consistência processual que continua mesmo após a estreia da peça, é interessante observar como, progressivamente, fomos perdendo mais e mais as "seguranças"

[20] DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fabio e OLINTO, Marcelo (orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2006, p. 33-34.

do jogo teatral. Na primeira temporada (2010) encenávamos um trecho de “Godot” tal como escrito por Beckett. Na terceira (2012), as quatro atrizes decoraram esse mesmo trecho, porém, a cada noite o público escolhia quem interpretaria cada uma das quatro personagens (Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky). A processualidade, ao nos devolver o risco e imprevisibilidade do jogo, nos assegurava também, no fazer da própria peça, experimentar o acontecimento teatral de outra forma. Assim também foi com o uso que fazíamos das palavras do Beckett e que, ao longo do tempo, gerou um texto mais nosso do que propriamente dele. Ultrapassamos a ficção beckettiana e a angústia do pós-guerra para, em cena, manifestarmos a nossa real angústia criativa, que dizia respeito à tentativa de encenar uma peça que, para nós, não fazia sentido encenar. Quatro atrizes e um diretor tentam encenar a peça “Esperando Godot” de Samuel Beckett, sem sucesso: eis a sinopse de “Miranda”. Nós tentamos encenar essa peça, porém, honestamente, não conseguimos. Assim sendo, honestamente, não poderíamos oferecer nada ao espectador que não a nossa falha. Ele vai procurar o grande texto de Beckett, a grande atuação do elenco, a grande encenação do encenador e nada de grande há de encontrar. Pode até esperar, mas não virá. Quer dizer, talvez algo imponente se manifeste: o fato de que o fracasso existe, de que nem tudo aquilo que se deseja é possível contemplar. E isso não é ruim, é apenas o que é. No final das contas, “Miranda” talvez exista para nos perguntar onde está a peça que tanto queremos fazer e/ou assistir. Ou ainda: “você quer ver o que você quer ver ou o que está a sua frente?” Essa pergunta se destina ao espectador, sem dúvida, mas, sobretudo, ao artista que cria.

Após a estreia da peça, foi se criando uma indistinção entre sala de ensaio e sala de apresentação. Começamos a perder a diferença entre um espaço e outro porque, mesmo quando em apresentação, nunca parávamos de ensaiar e criar “Miranda”. Num primeiro momento representamos o nosso processo de criação, noutro percebemos que bastava trabalhar ao vivo, frente ao público, afetado pela sua presença e por seu interminável olhar. Essa foi uma das coisas mais saborosas que já experimentei: junto a um grupo de artistas, entrar em cena, a cada noite, sem ter o jogo vencido, mas grato por – de fato – poder jogar, ao vivo, com todo o horror e a crueza que um jogo pode oferecer. Fomos aprendendo que, sendo “Miranda” uma dramaturgia do acontecimento, precisávamos malhar uma habilidade impiedosa em responder. Eis a servidão humana, vai nos dizer Espinosa:

> Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeito que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior. [21]

"Miranda" se tornou, em seu caminho, uma exposição do que tínhamos de pior. Revelava, em cena, as nossas falhas individuais, as nossas dificuldades mais evidentes e, no entanto, sempre escondidas. Ao revelarmos, em cena, o que julgávamos ter de pior, inevitavelmente, transformávamos a cena num espaço de tentativa, pois ela sempre colocava em cheque o que éramos para que conseguíssemos fazer "Godot" (a nossa encenação) chegar. Essa condição de estar em resposta, de não poder frear os afetos que nos atravessavam, se tornou a condição existencial de "Miranda". No jogo vivo e ao vivo de responder a tudo que nos atravessava, por vezes, ficávamos confusos sem saber o que era verdade e o que era ficção. E, quanto mais fazíamos, mais fomos perdendo os limites entre vida e teatro porque tudo era acontecimento. Anos mais tarde, encontrei uma citação que me remeteu de volta à "Miranda": "obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevêm." [22] Apesar de naquela época não falarmos propriamente de performance ou de teatro performativo, com a continuidade do trabalho e dos estudos em companhia, de fato, fomos entendo "Miranda" como um modo de fazer teatro absolutamente afetado pela situação presencial em que se apresentava. De acordo com a teórica francesa Josette Féral:

> No teatro performativo, o ator é chamado a "fazer", a "estar presente", a assumir os riscos e a "mostrar o fazer", em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. [23]

Esperando Godot descobrimos que quem alcança – quem consegue – sempre volta a esperar porque desejar é a condição mais humana de todas. A gente deseja, sacia a nossa vontade e volta a querer de novo. Nossa peça estreou em 2010 e, no caminho, nos revelou o vazio do qual somos feitos. Não se tratava mais de "Esperando Godot", mas do saldo que o nosso encontro com essa dramaturgia fez acontecer. E foi o próprio texto de Beckett que nos deu o nosso nome: "vazio é o que não falta" é uma fala destinada de Vladimir a Estragon enquanto "Miranda" é um nome citado pela personagem Lucky num momento do texto. "Vazio é o que não falta, Miranda", assim, é saldo de um processo que vasculhou um texto dramático na tentativa de encená-lo e que, frente a essa impossibilidade, colocou em cena

---

[21] SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 155.
[22] FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 121.
[23] Ibid, p. 131.

justamente a dificuldade dessa tentativa, para sempre inconclusa. Fomos criando interesse em, no caminho, nos desfazermos dos aspectos negativos que, geralmente, são relacionados à falta, ao erro e ao vazio. Pois, em nossa sociedade, contemporaneamente, a quem interessa transformar tudo isso em categorias simplesmente negativas? Aceitar este "vazio" é reconhecer-se humano, não como ser em falta, mas em eterna busca. Porque a vida é isso, a vida é pura tentativa. Se vazio é o que não falta, então tudo aquilo que a mim vier eu faço jogo. Faço jogo com o que vier. Eu uso a vida. E, então, a fatalidade se transforma em possibilidade. Eu tiro a dor para dançar, eu passeio com a morte que me assombra. Eu sou feito de tudo isso e isso tudo me faz e fortalece porque não me amedronta ter medo de sentir medo. Fracasso, dificuldade, angústia, são apenas possibilidades. Apenas possibilidades.

E lá estávamos nós cinco: Adassa, eu, Flávia, Helena e Natássia. Era setembro de 2013. Noite mais ou menos fria em São Paulo. O Teatro Inominável tinha sido convidado pela companhia brasileira de teatro (de Curitiba/PR) para integrar a Mostra Rumos Teatro, realizada pelo Itaú Cultural, apresentando "Miranda" dentro do cenário do espetáculo "Vida", criação da brasileira dirigida por Marcio Abreu. E lá estávamos nós cinco: de mãos dadas, em frente ao nosso público, numa imagem de "Miranda" inédita para ela mesma. É que algo acontecia naquela apresentação: nossos olhos estavam empoçados, as paredes-cenário da peça da companhia brasileira nos confinavam, não conseguíamos ver o teatro no qual estávamos e nem sabíamos como continuar, tínhamos já compreendido que a coisa não ia acontecer naquela noite. No entanto, junto ao medo que nos costurava, olhamos às pessoas daquele público e dissemos a elas que não seria possível continuar aquela apresentação. E, mesmo não podendo, continuamos.

(Da esquerda para a direita) Caroline Helena, Flávia Naves, Adassa Martins, Natássia Vello e Diogo Liberano. “Vazio é o que não falta, Miranda” em única apresentação “dentro” do cenário de “Vida”, Sala Itaú Cultural, Itaú Cultural, São Paulo/SP, 18 de setembro de 2013 – Foto: autor desconhecido.

“Sinfonia Sonho”: Dramatorgia

“Como transformar o meu desejo artístico numa criação capaz de afetar mais pessoas do que apenas eu mesmo?” Lá estou, estudante universitário, era julho de 2010, dentro de uma livraria, a procura de algum livro que pudesse confirmar e desdobrar essa questão que me tomava. Naquela livraria, o livro que me encontraria estava a minha esquerda. Ele meio que piscou para mim. O peguei nas mãos. Na contracapa:

> Este é um livro revolucionário, em múltiplos sentidos. Não só porque seus autores o escreveram sob o influxo de Maio de 68, mas sobretudo porque seu alvo é compreender e libertar a potência revolucionária do desejo, dinamitando as categorias em que a psiquiatria e a psicanálise o enquadraram. No centro do conflito está a concepção freudiana do inconsciente como teatro e representação – e sua pedra de toque, o drama de Édipo. Para Deleuze e Guattari, ao contrário, o inconsciente não é teatro, mas usina; não é povoado por atores simbólicos, mas por máquinas desejantes; e Édipo, por sua vez, não passa da história de um longo “erro” que bloqueia as forças produtivas do inconsciente, aprisiona-as no sistema da família e assim as remete a um teatro de sombras. [24]

Eu conhecia o mito de Édipo através da dramaturgia “Édipo Rei” do grego Sófocles, porém, naquela livraria, não parecia que eu tinha em mãos um livro sobre teoria teatral. Dinamitar categorias que enquadram o desejo para, enfim, libertar sua potência revolucionária me parecia mais sobre a vida do que sobre teatro. “O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1” talvez fosse o título que mais me desse nome naquele instante. Tinha acabado de apresentar “Esperando Godot” na UFRJ, montagem que em breve estrearia no Rio de Janeiro como “Vazio é o que não falta, Miranda” e “O anti-Édipo” me apareceu como um possível desdobramento para alguma operação que eu vinha realizando: confiar destemidamente nos meus próprios desejos e intuições e, por conta disso, criar peças que problematizavam categorizações tradicionais de “texto dramático”, “encenação” e suas relações.

Era outubro de 2010 quando comecei a projetar a minha montagem de formatura na UFRJ que ocorreria em um ano e, a despeito de tantas dramaturgias já conhecidas e possíveis adaptações, “O anti-Édipo” continuava a me prender sem que o pudesse compreender. Especificamente, o primeiro capítulo: “As máquinas desejantes”. Algo nele me fascinava e, assim, mais uma vez confiando nas minhas intuições, decidi que minha peça de formatura seria criada a partir desse capítulo e, antes mesmo do ano terminar, já tinha formado um elenco disposto às investigações que começaríamos juntos no ano seguinte.

O mito de Édipo, contra e junto ao qual Deleuze e Guattari erigem seus conceitos, na visão dos autores, evidencia como o fluxo produtivo do inconsciente pode ser atravancado

[24] DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.* São Paulo: Editora 34, 2011, contracapa.

quando dominado pela lógica familiar. Deleuze e Guattari escrevem sobre o triângulo edipiano (pai-mãe-eu) e sobre a asfixia dessa estrutura familiar que remete o filho obrigatoriamente ao universo de seus pais. Sobre uma criança que brinca e explora a casa em que mora, eles escrevem:

> É evidente que a presença dos pais é constante e que a criança nada tem sem eles. Mas a questão não é essa. A questão é sabermos se tudo aquilo em que ela toca é vivido como representação dos pais. [...]. Não é rigorosamente verdade que o seio seja um destaque do corpo da mãe, pois ele existe como peça de uma máquina desejante, em conexão com a boca [...]. Sendo parte de uma máquina desejante [...] ele não é representativo. Ele é suporte de relações e distribuidor de agentes; mas esses agentes não são pessoas, assim como essas relações não são intersubjetivas. [25]

Para além da representação dos pais, o que a criança vive é produção de desejo e desejo como produção. Essa é, para os autores, a condição humana: ser (máquina) desejante. Uma condição naturalmente esquizofrênica onde a produção de desejo é incessante e ainda não formatada pelos interesses do capitalismo que tendem a torna-la unicamente produtiva. Para os autores, a condição desejante "excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente." [26] Ao encarar o desejo como alicerce e colocando-o frente à clausura do triângulo edipiano, intuí ser necessário acrescentar um novo vértice ao triângulo. Por meio deste quarto vértice, a estrutura edipiana que lacrava em si tudo aquilo que talvez desejasse se abrir para um fora encontrou um ponto de fuga para sair e criar possibilidades outras de reinvenção e existência. Do triângulo edipiano chegou-se, então, a uma pirâmide triangular, um corpo tridimensional com quatro faces triangulares. Este último ponto, inventado, passou a ser o vértice da poesia ou, precisamente, o da ficção.

Contar uma história: essa era uma das minhas primeiras intuições e, sem dúvida, a mais forte. Vislumbrei, pela primeira vez, que contar uma história inventada me possibilitaria pensar e praticar oposições entre a dramaturgia da palavra e a dramaturgia do corpo do ator. Pensei intensamente a quem destinaria tudo aquilo que começava a se compor. Mas qual história? Como encontra-la? Voltei a uma livraria. O nome eu não sabia, mas a capa do livro trazia a imagem de uma criança de pé numa estrada de terra vestida com calça jeans, camisa de manga comprida e tênis. Criança cujo rosto era a face de um lobo. Eu me lembrava dessa imagem. Revirei prateleiras e encontrei um exemplar do romance "Precisamos falar sobre o Kevin", da autora norte-americana Lionel Shriver. Assim como "O anti-Édipo", o "Kevin" também parecia me esperar.

---

[25] DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.* São Paulo: Editora 34, 2011, p. 67.
[26] Ibid, p. 15.

O romance “Precisamos falar sobre o Kevin” reúne cartas de uma mãe, Eva, a seu marido, Franklin. Eva e Franklin são pais de Kevin, mais velho, e Célia, nascida depois. Um pouco antes de completar 16 anos, Kevin comete um massacre em sua escola: ele assassina duas dezenas de pessoas entre amigos de classe, funcionários e professores e, em seguida, também a irmã e o próprio pai. Esse romance nos pergunta sobre a possibilidade de uma mãe odiar o próprio filho antes mesmo de seu nascimento. Misturando dados reais de inúmeros massacres ocorridos nos Estados Unidos a uma trama familiar inventada, Shriver traz à tona temas e questões que me remeteram imediatamente aos conceitos e provocações de “O anti-Édipo”. Passei o fim de 2010 entre uma obra e outra, reconhecendo como o romance se ligava poeticamente à filosofia de Deleuze e Guattari e, terminado o ano, tinha em mãos uma adaptação dramatúrgica do “Precisamos falar sobre o Kevin” e um blog[27] no qual registrava, diariamente, o processo criativo da peça que viria.

No início de 2011, mandei um e-mail para o elenco solicitando a eles listas dos seus desejos mais persistentes, demandas individuais que eles ainda não consideravam contempladas. Os desejos se tornariam matéria prima para o trabalho criativo e, no caso de um grupo de artistas de teatro, matéria prima plural. Multiplicidade que, através das listas, eu procurava colocar para conversar por acreditar que uma criação artística nasceria mais complexamente humana se feita a partir de muitos pontos de vista. Por isso enfatizo a duração desse processo, porque o tempo de composição de “Sinfonia”, treze meses, foi determinante para que os desejos pudessem ser maturados e transformados em ação teatral. Como aluno, um semestre antes de iniciar os ensaios propriamente ditos, tive uma vez por semana aulas da disciplina “Projeto de Encenação” [28] nas quais fui especulando e elaborando o projeto vindouro. “Sinfonia” levou mais tempo nesse jogo projetivo do que na sala de ensaio. Ou, talvez, o trabalho na sala de ensaio tenha sido mais ágil por conta do rigor dessa fundação teórica e conceitual. Eis um vínculo que a Universidade me ensinou a gerar e também a gerir: pesquisa, criação e produção são simultâneas e enoveladas; pesquisa, criação e produção não nutrem relações de causalidade, uma não é origem da outra, são linhas contemporâneas entre si. Produz-se pesquisa criando e se cria produção pesquisando. Toda a pesquisa antes e durante a disciplina “Projeto” expandiu minha capacidade de desejar; transformou pensamento em operação desejante e toda e qualquer prática em ação sensível e suscetível tanto às intuições quanto aos limites concretos dados pelo processo de criação-produção.

[27] Blog de “Sinfonia Sonho” com registro do processo de criação: http://oantiedipo.blogspot.com.br/.
[28] A disciplina “Projeto de Encenação” com a professora Gabriela Lírio foi cursada por mim no primeiro semestre de 2011, quando aluno da graduação em Artes Cênicas: Direção Teatral da UFRJ.

Durante o primeiro semestre de 2011, em paralelo às aulas de "Projeto", realizei encontros semanais com o elenco para estudo do capítulo "As Máquinas Desejantes". Num deles, já intuindo que escreveria uma dramaturgia original, sugeri que os atores começassem a ler poemas que eu vinha escrevendo faz anos no blog "Lendo Árvores e Escrevendo Filhos" [29]. Cada ator entrou em contato com cerca de cem poemas e, em nossos encontros, buscávamos relações entre a filosofia estudada e as poesias lidas. Num dos encontros, o ator Márcio Machado destacou um verso que para ele manifestava "algo", alguma estranheza a ser desdobrada em nossa criação. O verso dizia: "mãe, quero ser música". E, assim, fomos reunindo tudo o que nos afetava, fosse um verso ou uma referência a um filme ou música. De acordo com o diretor teatral Antonio Araújo, da companhia paulista Teatro da Vertigem, sobre o processo colaborativo, alguns objetivos são claros:

> [...] garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo. [30]

Era junho de 2011 quando a dramaturgia ganhou contornos mais visíveis por meio de uma colagem de variadas partes das inúmeras referências que cruzavam nosso caminho e, sobretudo, a partir do posicionamento crítico que os atores manifestavam em nossos encontros. Finalizei a disciplina "Projeto" com uma lista dos temas recorrentes em nosso estudo: família e criação, desejo e clausura, violência e ultrapassagem de categorias e modelos. Além dessa lista, compus também a descrição das personagens, a sinopse do drama e uma escaleta com o planejamento das cenas. Foi a partir dessas referências que "Sinfonia" nasceu.

Em agosto de 2011 começamos os ensaios que, até o final de setembro, totalizaram quatorze encontros nos quais trabalhamos a partir do material finalizado na disciplina "Projeto" e, sobretudo, a partir do jogo e relação entre os atores. Nesses primeiros encontros, fizemos seminários sobre como seria possível se transformar em música, demos corpo às descrições das personagens e improvisamos algumas situações que a dramaturgia previa apresentar. Logo no início de outubro, no décimo quinto ensaio, entreguei as primeiras três cenas das oito que viriam a compor a dramaturgia final. Sete semanas depois, no início da

---

[29] "Lendo Árvores e Escrevendo Filhos" é o blog que reúne grande parte da minha criação poética desde 2008: http://lendoarvoreseescrevendofilhos.blogspot.com.br/.

[30] ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, p. 133.

segunda quinzena de novembro, estreávamos "Sinfonia Sonho" apresentando a história de Kevin (Márcio Machado), uma criança de nove anos tomada pelo desejo de se tornar música por conta de uma peça teatral que ensaiava em sua escola. O desejo de Kevin – virar música – foi para nós a tradução precisa – e concretamente abstrata – de uma saída poética para a sua existência. Ao invés de remeter o desejo dessa criança às faltas familiares, pensamos que seu desejo poderia florescer de maneira imaginativa e rente ao seu corpo; desejo como ficção.

Em "Sinfonia", o drama acontece entre duas famílias vizinhas. Eva (Virgínia Maria) e Franklin (Dan Marins) se mudam com os filhos Célia (Adassa Martins), sete, e Kevin (Márcio Machado), nove anos, para uma nova cidade após a promoção de Eva à diretoria de uma escola municipal. Na cidade nova, eles se tornam vizinhos de Corley (Andrêas Gatto) e Moira (Laura Nielsen), pais de Tomas (Gunnar Borges), um menino de oito anos que, logo no início da peça, é levado ao céu por balões de gás de sua festa de aniversário. Pouco a pouco, a dramaturgia foi revelando aquilo que diagnosticamos como uma "perversão contemporânea": a progressiva "infantilização" dos adultos simultânea a "adultização" das crianças.

Afetada pelo romance de Shriver, a dramaturgia busca perguntar que tipo de relação familiar vem se repetindo em nossa época e que nos faz agir de modo a matar e impossibilitar a vida; afetada pelos escritos de Deleuze e Guattari, ela busca reconhecer como tais violências são também produções familiares e sociais, sobretudo, num contexto em que desejos são enclausurados dentro do espaço privado de uma família. Num café da manhã, por exemplo, o menino Kevin manifesta aos pais o desejo de virar música por conta da personagem "espírito da música" que ele interpretará na peça teatral em sua nova escola. Ao ouvir o desejo do filho, sua mãe, Eva, prontamente reage em negação à possibilidade do filho se transformar em música. Na noite seguinte, num jantar, Eva discursa aos filhos e ao marido:

> EVA — Então eu peço desculpa a vocês, meus filhos, pela correria desses últimos dias. [...] Como vocês sabem, a mamãe agora é diretora de uma grande escola e, como vocês já viram, é realmente uma grande escola. Isso exige muito trabalho pra deixar tudo em ordem. E só mesmo contando com um time de craques como vocês é que eu tô conseguindo dar conta de tudo. Muito obrigada.
>
> *Silêncio ao redor da mesa. Kevin pigarreia.*
>
> KEVIN — Mãe, a correria desses últimos dias inclui a manhã de ontem?
> EVA — Sim, meu filho.
> KEVIN — Então eu preciso te dizer que eu não te desculpo.
> EVA — Como é, Kevin?
> KEVIN — Eu não te desculpo pelo o que você falou ontem no café da manhã.
> EVA — E que foi que eu disse ontem?
> KEVIN — Você não lembra?
> EVA — Não.
> KEVIN — Alguém aqui lembra?

CÉLIA	O Kevin disse que queria ser música e você gritou com a gente, mãe.
EVA	Ah, foi isso?
KEVIN	Não só isso. Você não só gritou como também não quis ouvir o que eu tinha pra te dizer. Isso me fez pensar, desde ontem, que quando o assunto não te interessa, mãe, você simplesmente dá um jeito de acabar com ele o quanto antes.
FRANKLIN	Kevin.
EVA	O que é isso?!
KEVIN	Você pode, ao menos, me ouvir?
EVA	Eu tô te ouvindo, mas você sabe o que você tá dizendo?
KEVIN	Eu tô dizendo, mãe, que eu preciso aprender a virar música pra peça que a minha turma tá fazendo na escola. Eu tô dizendo que eu te disse isso e você, sem nem ouvir, já disse ser impossível. Eu tô dizendo que isso não é uma metáfora e [...] você teima em dizer que é como se eu não tivesse condição de entender o que é uma metáfora.
CÉLIA	O que é metáfora?
EVA	Kevin, meu filho, escuta. É tudo por causa da sua peça na escola, eu entendi, mas eu preciso que você entenda que é só uma peça de teatro, não é verdade? [...] É bonita essa história desse menino que quer virar música porque isso é uma metáfora. E por isso não existe, porque é uma coisa que fica aqui, no plano das ideias, dentro da nossa cabeça, nos sonhos, você me entende?
KEVIN	Mãe, você precisa seriamente estudar um pouco mais sobre metáfora.

Kevin se levanta e sai apressado ao seu quarto. Bate a porta e se tranca. [31]

Assim como o "virar música" de Kevin surgiu de um verso destacado pelo ator Márcio Machado, todo o processo de criação da peça foi realizado de maneira colaborativa. Como diretor, me interessava que o ator pudesse chegar ao personagem a partir de si mesmo e não a partir de procedimentos previamente determinados por mim. Nesse sentido, foi crucial, em "Sinfonia", praticar um jogo de autonomia e composição: eu chegava com novas cenas escritas, estudávamos juntos, desenhávamos um cronograma de trabalho e o elenco começava a compor as cenas. Ao fim de cada semana de trabalho, eu assistia ao que eles haviam composto junto à assistente de direção Thaís Barros e era ali, na sala de ensaio, que víamos a peça nascendo dessa escrita elaborada pelos atores. Num processo colaborativo como "Sinfonia", o trabalho do diretor dizia respeito à orquestração das ações propostas pelo elenco de criadores, buscando momentos de afinação e também de dissonâncias, instantes em que apenas um acontecimento tomava a cena e, outros, em que várias ações se inscreviam simultaneamente. Sobretudo, a poética cênica de "Sinfonia" nasceria a partir da maneira como as cenas iam sendo criadas pelos atores, fazendo uso de seus tempos e movimentos, compreendo que a organicidade do processo de criação, se valorizada, daria a consistência ao jogo de cena. Mais que isso, havia entre nós um esforço de compor cada cena por si própria, sem nos deixarmos render por uma totalidade de espetáculo que, inevitavelmente, chegaria ao término dos ensaios. Criar cada cena como se nelas morasse o coração de nossa peça nos

[31] Trecho da primeira cena do segundo ato de "Sinfonia Sonho".

afastou do risco de instaurar uma linguagem padrão e nos fez valorizar, de fato, a diferença das composições de cada trecho.

Chamo, então, de "dramatorgia" esse modo de criar junto e em companhia. Modo simultâneo e tramado de compor atuação, dramaturgia e ações sobre um palco. Dramatorgia como um princípio de confiança e autonomia, como um modo de possibilitar o fluxo dos desejos e das intuições criativas de cada participante. Dramatorgia como um modo de indissociabilidade entre corpos: do ator, da palavra e da encenação. Porque não havia gabarito, não havia certo ou errado, havia sempre uma intuição muito presente e responsiva que, articulada em coletivo, nos possibilitava reconhecer o ator como um regente das diferentes linhas que compunham a trama do acontecimento teatral. Dramatorgia, por fim, como "um regime de hierarquias móveis ou flutuantes" no qual cada criador, ciente de sua função artística, tem "espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos." [32]

Nesse sentido, o trabalho a partir da técnica "Viewpoints" [33] foi fundamental nesse processo e se tornou determinante, desde então, para o Inominável. A utilização do método em sala de ensaio diluiu a autoria das criações, ou seja, possibilitou a realização de composições mais múltiplas, mais coletivas e menos centradas no ponto de vista do diretor-dramaturgo. Com o trabalho a partir dos "Pontos de Vista" experimentamos a beleza e a complexidade de um trabalho criativo realizado junto. Praticando, nos preparamos mais e melhor para nos abrirmos e confrontarmos a imprevisibilidade e o risco de cada cena e de cada apresentação. Conforme escrito pelas diretoras norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau em "The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition": "o Viewpoints é uma filosofia traduzida numa técnica para (1) treinar intérpretes; (2) construir coletivos; e (3) criar movimentos para o palco." [34] Sucintamente, os pontos de vista são princípios do movimento subdivididos em categorias espaciais (Arquitetura, Forma, Gesto, Relação Espacial e Topografia) e temporais (Andamento, Duração, Repetição e Resposta Kinestética), capazes de estabelecer uma linguagem em comum para um coletivo em trabalho. No caso de "Sinfonia", demos bastante ênfase ao trabalho a partir da arquitetura e da relação

[32] ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, p. 131.
[33] O meu encontro com a técnica se deu de maneira intensiva em dezembro de 2009 quando participei de uma oficina de Viewpoints e Suzuki na sede da Cia dos Atores, no Rio de Janeiro, com Donnie Mather, artista associado da SITI Company de 2000 a 2007.
[34] BOGART, Anne. *The Viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 2005, p. 7. Tradução minha.

espacial (dos atores entre si e deles em relação ao espaço) e, sobretudo, das durações e repetições de ações, gestos e falas.

Quando eu solicitava que os atores prestassem atenção nos aspectos arquitetônicos da cena que estavam criando, eles sabiam que tanto o chão sobre o qual pisavam como a iluminação do espaço, bem como as texturas e cores do mesmo, afetavam a escrita da cena, eram também a escrita da cena. Aos poucos, o ator passa a se ver como um traço em um quadro no qual outros traços também assumem posição junto a ele: jogo de composição. A atenção dele se dilata e ele se percebe, então, como agente num acontecimento plural. Nesse acontecimento, não há protagonismo, pois, ainda que exista apenas um ator em cena, junto a ele haverá o público, o espaço, a luz, as cores, o figurino e uma infinidade de ações trabalhando juntas. Trabalhar com "pontos de vista" nos fez reconhecer que cada um lê uma dada ação, cena ou gesto, a partir de sua experiência individual; nos fez confiar mais destemidamente no trabalho colaborativo e na emergência da diferença como marca do nosso trabalho em companhia.

Nesse processo de autoria partilhada e aguçada escuta, tornou-se impossível não ouvir a nossa cidade e a violência de sua realidade social. E a cidade do Rio de Janeiro, de fato, se instaurou em nosso processo de criação. Era quinta-feira, 07 de abril de 2011, quando no bairro carioca de Realengo, um homem entrou armado na Escola Municipal Tasso da Silveira e cometeu o primeiro caso de massacre escolar no Brasil. No final das contas, mais do que a referência do romance, mais do que a filosofia estudada, a realidade carioca se tornou um ingrediente fundamental de "Sinfonia" por articular de maneira indissociável os ditos "temas" da criação: família, infância e violência. Afinal, era inescapável: qualquer menção que fizéssemos à violência de um massacre escolar remeteria nossos espectadores – e nós mesmos – ao massacre de Realengo. Foi nesse exato momento em que eu começava a compor o planejamento das cenas da dramaturgia e, especificamente, na quinta cena, me flagrei precisando de um motivo para que as crianças (Célia e Kevin), ao passarem uma tarde em casa, sem ir para a escola, pudessem ter um encontro mais direto com o drama da família vizinha. Essa quinta cena ganhou o nome "Massacre Local". Nela, as duas crianças retornam a sua casa com os uniformes escolares sujos de sangue, logo após terem sobrevivido a um massacre em sua escola. A cena escrita, sem tentar dramatizar a tragicidade do real, colocava as duas crianças – em falas simultâneas – narrando ao pai, que as recebeu em casa, recortes inúmeros de jornais que eu havia guardado nos dias seguintes ao massacre de Realengo. Sobre a irrupção do real na cena teatral, a pesquisadora Sílvia Fernandes afirma:

> [...] a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *presentação* sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto [...] [35]

De fato, pelo acontecimento do massacre em si e, sobretudo, pela cobertura jornalística e sensacionalista do mesmo, o cidadão carioca, quando frente à "Sinfonia Sonho", preenchia o espaço da cena com as imagens do real. A cena, então, se fraturava não na tentativa de representa-lo, mas, ao contrário, pela profusão de imagens que a situação dramática de um massacre escolar resgatava no imaginário do espectador. De acordo com Fernandes, como criadores, nós perguntávamos: "se um homem foi capaz de entrar numa escola e matar crianças (algo que julgávamos impossível, intolerável), por que o nosso Kevin não poderia virar música, tal como desejava?" Ou seja: se a realidade tornava possível uma ação como a de um massacre, por que a criação não poderia possibilitar outros acontecimentos? Ao aproximar, dramaturgicamente, dramas em escalas muito diferentes (dramas familiares e um massacre escolar), buscávamos convidar o espectador a pensar dialeticamente: como uma família gera um homem capaz de matar crianças e como essa ação gera implicações no organismo familiar? Mais do que condenar o assassino, os escritos de Deleuze e Guattari nos permitiram reconhecer que a sua ação, a despeito dos valores e morais de nossa sociedade, era também uma produção social. Para além de chama-lo de "monstro", como tanto fizeram os jornais cariocas, a filosofia nos perguntou sobre que tipo de sociedade – criada por todos nós – faz com que esse tipo de acontecimento seja possível. Mais que isso, diminuiu o nosso desejo de simplesmente reproduzir tal violência em cena e intensificou a busca por, no mínimo, denuncia-la.

Após estrear e depois de circular com "Sinfonia" por vários festivais em várias cidades, percebemos: a denúncia que fazíamos em cena – da violência do massacre como também da violência familiar – havia sido o ponto em que havíamos conseguido chegar. Nossa peça terminava com um trágico desfecho que colocava as crianças em um profundo desamparo, tal como seus pais já estavam. Anexar a violência de nossa cidade à cena destruiu a possibilidade de Kevin conseguir aquilo que ele mais desejava: interpretar o "espírito da música" na peça da escola. No entanto, a distopia do desfecho de "Sinfonia" foi minuciosamente composta com o objetivo de convidar o espectador a refletir sobre os temas colocados em cena. E, num dado momento do processo, esse se tornou o nosso principal objetivo: fazer da criação artística um modo de travar um embate com a nossa própria realidade social. Ao invés de um mero retrato da realidade, "Sinfonia" passou a ser um modo

[35] FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 85-86.

de operar o real ao denunciar a violência familiar e humana. De acordo com Jacques Rancière, de fato, "o real precisa ser ficcionado para ser pensado." [36]

Porém, de que forma? Por meio de quais operações? Cito um exemplo: num dos ensaios, os atores me apresentaram a composição de uma das cenas da dramaturgia. Na cena, tal como escrita, havia uma rubrica informando que, após uma tortuosa discussão, as personagens Corley (Andrêas Gatto) e Moira (Laura Nielsen) deveriam se beijar. A cena composta pelos atores, porém, quando chegou ao fim, apresentou Corley sufocando Moira e a fazendo desmaiar. Na composição dos atores, Corley dopava a esposa Moira, apavorado com a sua repentina "gravidez psicológica", logo após a perda do filho Tomas. Quando vi a cena, na sala de ensaio, fiquei perplexo, afinal, o gesto desenhado pelos atores era extremamente oposto ao previsto na rubrica. Lembro-me de ter voltado para casa um tanto confuso, pois, ao mesmo tempo em que a ação dos atores era oposta àquela escrita por mim, era também a afirmação de seus corpos, era a sua autoria, seu modo de conversar e responder ao material dramatúrgico. Isso foi acontecendo cada vez mais. A rubrica foi se revelando, através do trabalho do elenco, um convite e não uma imposição.

(Da esquerda para a direita) Diogo Liberano, Andrêas Gatto, Virgínia Maria, Rodrigo Vrech, Adassa Martins, Márcio Machado, Laura Nielsen e Gunnar Borges. "Sinfonia" em única apresentação no Festival Estudantil de Teatro (FETO), Galpão Cine Horto, Belo Horizonte/MG, 12 de outubro de 2012 – Foto: Daniel Protzner.

[36] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 58.

Num dado momento, em diálogo com Eleonora Fabião, minha orientadora de direção naquela montagem de formatura, compreendi que precisava estar presente em cena, sentado ao fundo, lendo as rubricas que eu havia escrito e anunciando ao espectador o encontro-embate entre rubrica textual e ação dos atores. Quando estas duas ações se manifestavam simultaneamente, fomos percebendo que – mais do que certo ou errado – elas convidavam o espectador a um esforço de percepção e interpretação. O desejo de provocar no espectador esse estranhamento foi se revelando como operação cênica da maior importância na montagem: investir em relações convergentes e divergentes entre os corpos dos atores e a voz do dramaturgo. Dessa maneira, conseguíamos expor os múltiplos desejos, a pluralidade de pontos de vista que compunham "Sinfonia" e, sobretudo, chamar o espectador para que, frente à cena, criasse a sua leitura dos acontecimentos encenados. Desistimos de fechar um sentido e investimos no convite ao jogo de interpretações e sentidos. Essa foi se tornando uma busca do Inominável: acabar com a autoridade da autoria, com a imposição de sentidos ao espectador ao invés de convidá-lo à experiência de ler, interpretar e também escrever a cena.

Outras operações cênicas e dramatúrgicas em "Sinfonia" são de extrema importância para distanciar o espectador da fábula apresentada e fazê-lo estranhar aquilo que, anteriormente, lhe parecia familiar. As crianças, por exemplo, são apresentadas pela dramaturgia de forma não infantilizada, elas se comunicam e argumentam de maneira sempre afiada e corrosiva, fazendo um uso intensivo de ironias. Após o massacre, quando são ajudadas pelo vizinho Corley e narram sobre o ocorrido, enquanto o adulto é tomado pelo horror, ambas as crianças respondem com assustadora frieza. É essa frieza – enquanto composição proposta pelos atores Adassa Martins e Márcio Machado – que convida o espectador ao riso, justamente numa situação em que ele foi acostumado a manifestar o luto. É a partir desses jogos de estranhamento que o público talvez passe a se questionar sobre os seus costumes e valores. É o que vai sugerir Anatol Rosenfeld ao analisar os recursos de distanciamento-estranhamento do teatro épico de Bertolt Brecht. Para ele, essas operações têm por intuito suscitar uma atitude crítica no público, que "[...] deve começar a estranhar aquilo que o hábito tornou-lhe familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que há muito não muda, parece imutável."[37]

É o caso, por exemplo, do momento final de "Sinfonia". Após ser violentada pela vizinha Moira (Laura Nielsen), a menina Célia (Adassa Martins) é socorrida pelo irmão Kevin

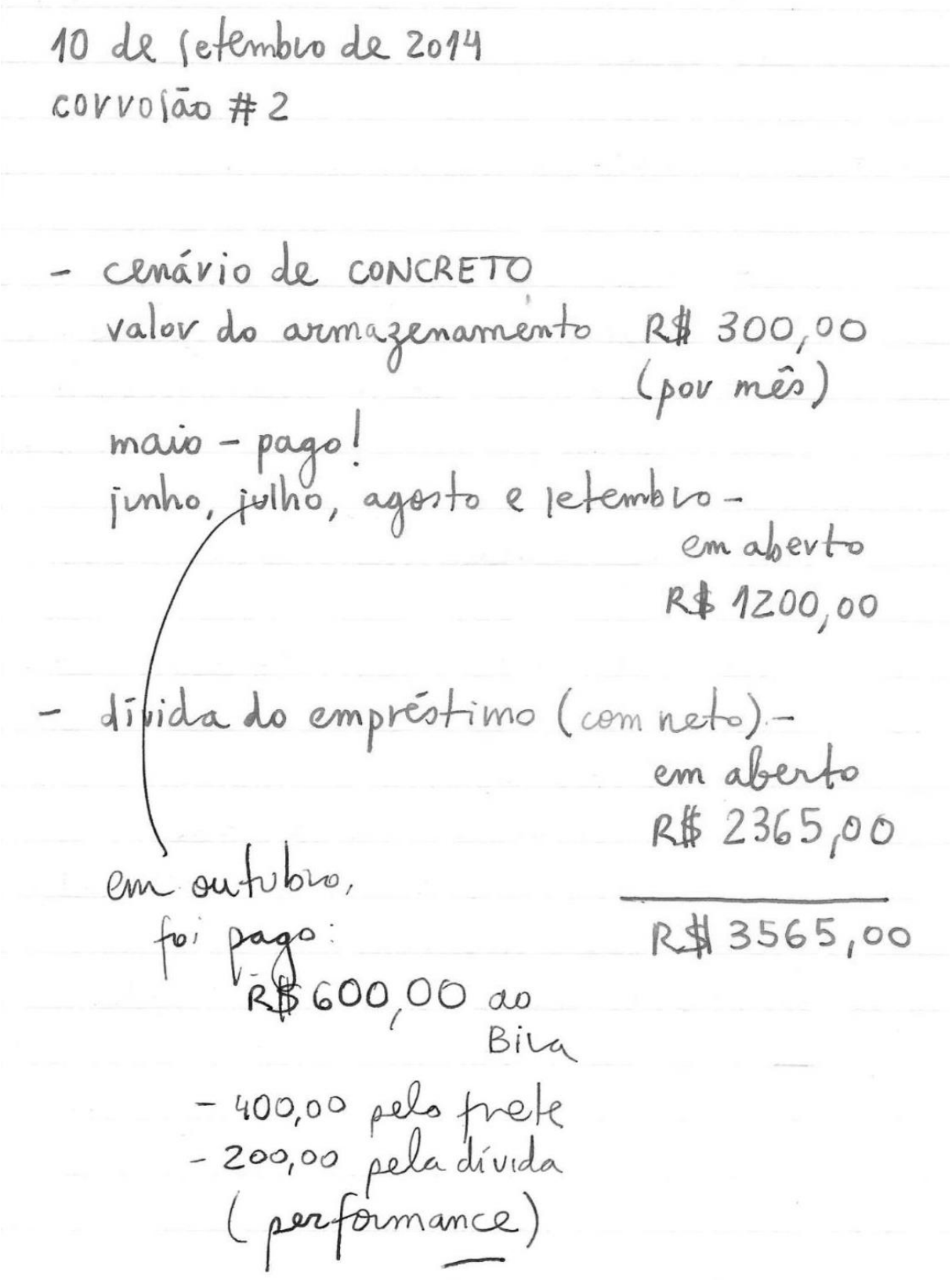
[37] ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 34.

(Márcio Machado). Na tentativa de se livrar da mulher, a criança tinha enfiado uma tesoura em seu próprio olho. Essa é a imagem final: Kevin comprimindo o tecido de sua longa capa preta sobre o buraco do olho recém-perfurado de Célia. A cena, no entanto, dura cerca de cinco minutos, o tempo exato da música criada pelo diretor musical Philippe Baptiste. Nos ensaios, nos perguntávamos o que era preciso provocar no espectador. Sabíamos que era o momento ápice do drama, porém, mesmo não querendo privar o espectador de sofrer a morte de uma personagem, queríamos algo mais dele: que ele saísse da peça sem sair do lugar, que percebesse estar de frente a uma criação artística antes mesmo dela terminar. Assim, Célia agoniza no colo do irmão por cerca de cinco minutos. É uma longa duração, usada com o intuito de esgarçar o drama e devolver a atenção do espectador à concretude do artifício teatral. Em outras palavras, sublinha Rosenfeld, por meio das operações de estranhamento "[...] o público reconhecerá que as próprias condições são apenas relativas e, enquanto tais, fugazes e não 'enviadas por Deus', podendo, pois, ser modificadas." [38]

Num dia, Deleuze e Guattari me destinaram um desafio: "o que você quer fazer com o desejo que te toma o corpo?" Eu desejava criar, mas sem modelos; desejava a surpresa do processo e o risco de me perder. Noutro instante, a realidade escreveu as ações e gestos que eu vinha planejando encenar numa peça de teatro. Lá estou: rendido entre a vida e a criação, me perguntando onde e como elas conversam, por meio de quais intensidades. Desse dia eu não esqueço: estava sentado numa cadeira ao lado de mais seis atores, cada qual em sua cadeira, e outro ator, de pé. Eu mirei o público que nos mirava. Eu cruzei as minhas pernas, respirei nervoso e destinei ao cidadão-público minha primeira fala: "Sinfonia Sonho". Ali, por repetidas e diferentes vezes, percebi como o jogo teatral é um modo de operar a vida corrente. Escrevo "operar" pensando numa mesa cirúrgica, num jogo de veias e válvulas, jogo de cortes e costuras, de desentupimento da percepção e desfibrilar da nossa escuta, por vezes, tão surda. "Sinfonia" me fez encontrar o encontro: não apenas o encontro entre artistas criadores, nem o encontro entre criação e mundo que a vê, mas, sobretudo, o encontro entre o ator e a escrita dramatúrgica que brota do cruzamento de inúmeras ações num palco.

[38] ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 35.

Modos de Relação – Como a performance nos move?



Digitalização de uma página de um dos cadernos de “Concreto Armado”, setembro de 2014.

O caráter destrutivo está no *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos.
O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo o momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, o caráter destrutivo é a confiança em pessoa.
O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre numa encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

Walter Benjamin, "O caráter destrutivo",
Rua de Mão Única.

O [performer] está no *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados [performers].
O [performer] tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo o momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, [o performer] é a confiança em pessoa.
O [performer] não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí [o performer] vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, [o performer] está sempre numa encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe [o performer] converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

Modificação de trecho do "O caráter destrutivo",
Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*.

“Concreto Armado”: experiência da cidade no corpo

Quinta-feira, 23 de fevereiro de 2017. Faz muito calor no Rio de Janeiro. Estamos na sede do Teatro Inominável, também meu apartamento, no bairro de Vila Isabel. Sobre o chão da sala, entre água, café e um bolo de banana, alguns integrantes da companhia conversam sobre um convite que recebemos para ocupar o Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho (Castelinho do Flamengo) entre março e abril de 2017. Os curadores do projeto “Que Legado”, que ocupa o Castelinho, nos convidaram para refletir criativamente sobre o legado dos grandes eventos – Copa do Mundo e Olimpíadas – realizados em nossa cidade.

Três anos antes, em março de 2014, estreamos no Festival de Curitiba a nossa quinta criação, a tragédia carioca “Concreto Armado”, que tratava justamente desse tema. Ou ainda, não exatamente dos legados dos grandes eventos, pois eles ainda estavam por acontecer, mas do que estávamos vivendo na cidade por conta de sua preparação. “Concreto” nascia num Rio de Janeiro pré-Copa e Olimpíadas a partir de uma pergunta que nos chegou com “Sinfonia Sonho”: “o que o teatro pode oferecer para além da constatação da violência e de sua denúncia?” Conforme articulado anteriormente, em “Sinfonia” não buscávamos fechar sentidos, mas sim convidar o espectador a interpretar; sobretudo, buscávamos estranhar a realidade por meio da cena teatral para que se percebesse ser possível modifica-la. Essas foram as nossas respostas e propostas naquela criação que lidava com violência familiar, violência infantil e um massacre em ambiente escolar. Porém, caso é que após inúmeras apresentações e temporadas de “Sinfonia”, a pergunta seguia nos rondando: “o que o teatro pode oferecer para além da mera constatação da violência e sua denúncia?”.

De 2011 (quando estreou “Sinfonia”) até 2014, sempre que nos deslocávamos em direção à sede em Vila Isabel, passávamos pelo estádio Mário Filho, o famoso Maracanã. Pelo caminho, víamos nossa cidade virando um canteiro de obras. Vimos e entreouvimos a violência estatal destruindo casas e abrindo avenidas, a especulação imobiliária aumentando aluguéis, a truculência policial oprimindo movimentos de resistência, em resumo, inúmeras e vorazes alterações nas dinâmicas dos bairros com intuito de criar novos pontos comerciais, sempre afetando negativamente a população de baixa renda. O Rio de Janeiro, com a Copa de 2014 e as Olímpiadas de 2016, se tornava uma verdadeira cidade de exceção.

Foi o professor do instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Carlos Vainer, quem nos chamou a atenção para essa nova concepção de cidade rendida pelos ditames neoliberais – cidade de exceção – onde a noção de democracia é brutalmente transformada pelos interesses do capital:

> Certamente, a categoria de estado ou regime de exceção não se aplica senão de modo parcial à cidade dos megaeventos. As formas institucionais de democracia representativa burguesa permanecem, formalmente, operantes. O governo eleito governa, o legislativo municipal legisla... Mas a forma como governam e legislam produz e reproduz situações e práticas de exceção, em que poderes são transferidos a grupos de interesse empresarial. [39]

Era essa a nossa cidade, era assim que ela passava a operar, sem que seus cidadãos fossem consultados sobre as mudanças encaminhadas diariamente. Como artistas, nos perguntávamos o que poderíamos fazer contra essa violenta reforma urbana maliciosamente tornada oficial. Num dado momento, li num jornal que o concreto armado começava a ser colocado no Maracanã e ali encontrei o nome de nossa nova criação. Juntos, em diversos encontros na sede, ao estudarmos sobre arquitetura e urbanismo, encontramos no concreto armado – que, descoberto no século XIX, possibilitou à construção civil erguer prédios e também arquibancadas – um referente importante. Esse tipo de concreto é uma combinação de ingredientes diversos como água, areia, cimento e aço que resulta extremamente resistente. Marcados pelo processo de "Sinfonia" e sua dramatorgia, era bem assim como nos sentíamos em companhia naquele momento: uma reunião de diferenças que, quando articuladas, nos davam força para criar algo mais forte e rente aos nossos desejos. Em "Elementos para uma cartografia da grupalidade", o filósofo e professor Peter Pál Pelbart lança uma série de perguntas relativas ao desafio de estar e criar em companhia:

> Como um ser pode compor-se com outro, tomá-lo no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios desse outro? Como se pudessem coexistir vários mundos, mesmo no interior de uma composição maior, sem que sejam todos reduzidos a um mesmo e único mundo. A partir daí, pode-se pensar a constituição de um 'corpo' múltiplo. Por exemplo, um coletivo seria isso, um corpo múltiplo, composto de vários indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e de lentidão. Um coletivo poderia ser pensado como essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares. [40]

Se, como já exposto, os modos de criação do Inominável são também modos de estar em companhia e não apenas cenas e dramaturgias, num dado momento, começou a nos interessar que nossas peças pudessem nascer diretamente dessa trama relacional. Interessavam-nos tanto as relações entre seus criadores como os elos que cada um de nós vive com a cidade do Rio de Janeiro. Porém, como encontrar uma dramaturgia que reunisse toda essa diversidade? Como a cena poderia ser esse "corpo múltiplo", tal como sugere Pelbart?

---

[39] VAINER, Carlos. *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*. ANPUR: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v. 14, p. 11, maio. 2011. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2874/2811>. Acesso em: 28 fev. 2017.

[40] PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade". IN: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 34.

Foi assim que, num de nossos encontros, a inominável Flávia Naves sugeriu que fizéssemos performances na cidade antes do início dos ensaios. Ela sugeriu que cada criador propusesse uma ação a ser feita na cidade do Rio com o intuito de articular o estudo que fazíamos sobre a violência da Copa e seus efeitos no tecido urbano. Ela sugeriu que, através de performances individuais, realizássemos um encontro efetivo do corpo de cada criador da companhia com o corpo da nossa cidade.

Assim começa "Concreto Armado": nossa primeira criação após "sairmos" da Universidade, criação que, diferentemente das anteriores, parte da realização de ações com e na cidade de exceção que se tornara o Rio. Entre maio de 2013 e janeiro de 2014 realizamos nove performances, uma a cada mês, cada uma por um integrante da equipe de "Concreto". Mês a mês, um criador fazia a leitura do enunciado de sua performance, recebia comentários dos outros, finalizava seu enunciado (por escrito) e o postava no blog da peça[41]. De acordo com a performer e teórica da performance Eleonora Fabião, esse enunciado da performance a ser realizada é um "programa": "conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio."[42] Ela afirma, afetada por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

> Programa é motor de experimentação porque a *prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. [43]

Era esse o ponto: no momento em que estávamos, precisávamos – com urgência – testar a real existência de nossos vínculos com a nossa cidade. Precisámos saber se eles ainda existiam ou o que sobrava deles. Precisávamos fazer as perguntas que não estavam sendo feitas, as perguntas caladas. Era determinante perguntar aos cidadãos do Rio e a nós mesmos o motivo pelo qual, subitamente, não nos sentíamos mais pertencentes a nossa própria cidade. Essas perguntas já nos rondavam em encontros na sede, estavam escritas e conceituadas nas inúmeras leituras que fazíamos. Seria preciso perguntar de outra forma, incorporando a teoria para, através do corpo, escrevê-la em ações. O objetivo era evidente: sentir em nosso próprio corpo se o horror relatado por tantos livros e jornais era, de fato, real e capaz de nos fazer tombar (ou saltar). Por isso optamos por realizar uma série de performances, para que

---

[41] A descrição da série de performances de "Concreto Armado" pode ser acessada em http://armadoconcreto.blogspot.com.br/p/agenda-das-performances.html

[42] FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 4, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 28 fev. 2017.

[43] Ibid. Idem.

saíssemos da privacidade de nossa sede-apartamento e frequentássemos outra arena relacional, mais pública e mais explicitamente política. O corpo na rua vinculava corpo e cidade de muitas maneiras: era a experiência da cidade no corpo, a experimentação do corpo como cidade e da cidade como um corpo que se experimenta.

Um exemplo: segunda-feira, 23 de setembro de 2013. Sentada numa cadeira, a atriz Natássia Vello está numa praça pública no bairro Praça Seca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, segurando uma placa na qual está escrito "sobre você". Frente a ela, outra cadeira. Durante cerca de cinco horas, ela conversa sobre "os outros" que são "os outros" que sentam frente a ela [44]. O enunciado de sua performance, "Utilidade Pública", era claro: "criar junto com cada pessoa que se sentar comigo um projeto de lei que favoreça exclusivamente à pessoa em questão. (...) tratar cada indivíduo como uma exceção dentro da sociedade civil." [45]

Nas conversas em companhia, após a realização dessa performance, Vello manifestou o seu espanto – nascido no momento de sua ação – ao perceber que as pessoas com as quais ela conversou (inúmeras, de idades variadas e profissões distintas) sequer pareciam se lembrar que uma cidade existia para o seu cidadão. Nas conversas, ela perguntava aos seus interlocutores: "se o Rio de Janeiro pode ser bruscamente modificado para favorecer aos interesses das grandes empresas e corporações, por que ele não pode ser também modificado para favorecer um desejo específico, vindo de apenas um de seus moradores, como você?" De alguma forma, ela percebeu – e nos fez perceber – que o pertencimento do cidadão carioca a sua cidade seguia um padrão de comportamento já estabelecido e que amortecia o seu desejo em relação à cidade.

Outro exemplo: dia 18 de julho de 2013, exatos vinte anos após a chacina de oito menores de idade realizada por policiais militares em frente à Igreja da Candelária no Centro do Rio de Janeiro. É nesse mesmo local que o ator Gunnar Borges chega com uma mochila de trilhas. Dela, retira uma pequena barraca de camping, fita adesiva com a palavra "frágil", carne crua e moída e uma pequena garrafa com tinta corporal vermelha. Ele está vestido numa roupa esportiva branca, se posiciona na praça, marca com a fita adesiva uma área quadrangular no chão e dentro dela arma a sua barraca e comprime a carne moída formando um tapete avermelhado no chão. Na sequência, em tempos espaçados, o performer inicia o tingimento de seu corpo com a tinta vermelha. Durante as pausas na pintura, "serão montadas

[44] O programa criado por Natássia Vello teve como estímulo a "Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto" da performer Eleonora Fabião.
[45] Programa da performance "Utilidade Pública" no blog de "Concreto Armado". Disponível em: <http://armadoconcreto.blogspot.com.br/2013/09/descricao-de-concreto-armado-v.html>. Acesso em: 02 mar. 2017.

algumas posturas de corpos caídos sobre o chão, afim de que lentamente a paisagem alterne entre tingimento de pele e montagem de posturas.” [46]

“Natureza Morta”, performance de Gunnar Borges em julho de 2013 no Rio de Janeiro – Foto: Paula Kossatz.

“Natureza Morta”: uma lembrança tornada viva, corporificada, disposta no chão da cidade e, como um quadro, atravessada pelo olhar dos cidadãos cruzando ruas e calçadas; imagem-quadro borrada na vista dos que passavam em ônibus e carros; imagem-fato no olhar daqueles que, do alto dos prédios, fotografavam a praça que parecia ter voltado a sangrar.

Descrevo as ações de Borges e Vello por considerar que, cada uma a seu modo, nos revelou outras possibilidades de relação, entre os artistas e a cidade, assim como da cidade com seus moradores. Percebo nas duas ações denúncias se fazendo: “Natureza Morta” dá outro corpo à violência da chacina da Candelária (ocorrida em 1993) e “Utilidade Pública” traz ao cidadão carioca a discussão sobre o fato incontestável de sua cidade ter se tornado uma cidade de exceção. Ao mesmo tempo, ambas as ações desassossegam os fatos tornados “normais” e aquietados pelo tempo; elas eram, ao mesmo tempo, denúncia e provocação.

[46] Programa da performance “Natureza Morta” no blog de “Concreto Armado”. Disponível em: <http://armadoconcreto.blogspot.com.br/2013/07/descricao-de-concreto-armado-vii.html>. Acesso em: 02 mar. 2017.

Por meio da série de performances que realizamos ao longo daqueles nove meses, “Concreto Armado” encontrou seu destino desafiador: não bastaria denunciar as mazelas causadas pela realização da Copa do Mundo, seria determinante propor outro modo de se relacionar com a violência estabelecida, propor outro tipo de diálogo com as operações inconstitucionais que se tornavam regra e não mais exceção.

Com as performances, os estudos que fizemos se confirmaram. No entanto, a partir das performances, nossos corpos começariam, mais do que antes, também a teorizar via pele. Seria preciso ouvir, com destemida atenção, o que restava colado a cada corpo depois das experiências. Era como se a cidade tivesse confidenciado a cada um de nós alguma coisa que não se encontrava escrita em lugar algum. Naquela época, acreditávamos que realizar tais performances intensificaria o nosso desejo de criar a peça. A peça que viria, acreditávamos, seria um modo de revelar uma espécie de chamado da cidade. Porém, a saída da rua e a entrada na sala de ensaio não foram tão fluidas assim. Nessa passagem, nos deparamos com uma questão que se tornou central no processo de criação de “Concreto”: quais as relações entre performance e criação teatral? E, naquele caso, muito objetivamente, como as performances que realizamos nas ruas se relacionariam com a peça de teatro que estrearia no Festival de Curitiba?

No início dos ensaios em janeiro de 2014, manifestei a importância de não tentarmos encenar no teatro aquilo que havíamos feito na rua. Ao elenco, eu dizia que a experiência vivida por cada um servia unicamente à criação de “outro corpo” para si próprio, sem a obrigação de transformar ação performativa em cena ou dramaturgia. Porém, hoje percebo, no processo de ensaios não acolhemos este “outro corpo” e, com ele, a possibilidade de gerar “outra dramaturgia”. Reconheço em mim, naquela época, talvez um medo profundo de ver a performance destruindo o processo de criação teatral. No entanto, quanto mais evitei a sua presença na sala de ensaio, mais ela se infiltrou e se fez presente entre nós. Em outras palavras: ao longo do processo, nossa cena teatral se esvaziou violentamente porque os atores não encontrariam nela um espaço receptivo para esse “corpo outro” que a performance acordou neles. A cena teatral definitivamente morre ao tentar impor uma ordem à instabilidade de um corpo que, pós-performance, ainda vibra o encontro com a rua e vira, então, “outro corpo”.

Falo ainda de “corpo de ator”, porém, corpo agora desfibrilado pela rua e não confinado numa sala de ensaio. Falo desse corpo outro nascido da radical concretude dos encontros: encontro da pele pintada a vermelho e deitada por horas sobre a praça onde antes se empoçou o sangue de crianças assassinadas; encontro de um corpo transformado por outros

que frente a ele, também por horas, se dispuseram a conversar e tramar outras possibilidades de existência numa mesma cidade; corpo nosso na sede do Inominável compartilhando a perplexidade por termos vivido situações que, se tivéssemos permanecido exclusivamente na sala de ensaio, jamais teríamos inventado. Foi o caso, por exemplo, da performance "MANY[festa]AÇÃO" proposta pela atriz Adassa Martins em agosto de 2013: no dia de seu aniversário, em frente à entrada principal do Maracanã, ela e inúmeros convidados fizeram uma festa rodeados por policiais. Ao fim da festa, Martins – através das grades do estádio – passou brigadeiros para os seguranças que nos vigiavam. Pois é desse corpo que falo, justamente aquele "entre" o ator de teatro e o performer; corpo entre criador e cidade. E é no corpo que a arte da performance atua, desfibrilando tanto vida como teatro porque:

> [...] através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. [47]

Em "O ator-performer e as poéticas da transformação de si", Cassiano Sydow Quilici lança um interessante ponto de vista sobre a ação de uma performance. Ele a lê como um modo de reativar a relação do performer com a vida pública, endossando a intuição do Inominável de ir para as ruas para reestabelecer a nossa relação com a cidade. Ele afirma:

> A ação expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. Agir, nesse sentido, identifica-se mais propriamente com o campo da política, onde os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções. A performance almeja justamente esse tipo de eficácia, tentando recriar a relação entre os homens no espaço público [...]. [48]

Até o presente momento, a sinopse de "Concreto" sequer foi mencionada tamanha a urgência em falar sobre o corpo do ator – do performer – quando posto em ação na cidade do Rio. Tamanha a urgência em falar sobre como tais experiências abriram "outros corpos" nos Inomináveis. "Concreto" é uma criação que nos fez compor outros modos de relação – seja entre os criadores do Inominável, seja entre cada um de nós e a cidade, seja entre a companhia e a cidade. Um modo mais agudo de olhar para o mundo, os seres humanos e suas coisas; modo mais implicado de responder artisticamente às injustiças provocadas e perpetuadas por um estado democrático rendido pela vertigem neoliberal. Foi com esse processo de criação

---

[47] FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 8, dez. 2013. . Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 28 fev. 2017.

[48] QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015, p. 115.

que nos vimos, pela primeira vez, mais como performers do que como atores e atrizes, diretores e dramaturgos. Éramos atores-performers, pois o que esteve em jogo durante todo o processo de criação foi justamente este precário equilíbrio entre o que o drama dizia e, distante dele, aquilo que seus criadores acreditavam ser preciso afirmar.

Nossa peça estreou em março de 2014 no Festival de Curitiba e realizou, em seguida, temporada única no Teatro de Arena do Espaço SESC no Rio de Janeiro (de 03 a 27 de abril). Em cena, apresentávamos uma professora do curso de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFRJ (interpretada pela atriz e professora Marina Vianna, não coincidentemente professora de muitos de nós ao longo da Graduação em Direção Teatral) que, junto a um grupo de alunos (Adassa Martins, Andrêas Gatto, Caroline Helena, Flávia Naves, Gunnar Borges e Laura Nielsen), investigava a apressada reforma feita no Maracanã, antes e durante a Copa do Mundo de 2014. As personagens viviam situações relativas à precarização do ensino universitário público, à reforma de uma casa (e também reformas afetivas e familiares) e, sobretudo, situações relativas aos efeitos da repressão policial aos que lutavam pela liberdade do cidadão carioca em sua própria cidade. Ao término da peça, tendo descoberto graves problemas na reforma do estádio, numa noite chuvosa de encerramento da Copa, as personagens – que acompanhavam o jogo final – se tornavam vítimas do desabamento-naufrágio do Maracanã e morriam. Era a Copa chegando ao fim, a um fim inventado.

Com a criação anterior, "Sinfonia", fizemos uma relação indireta com a realidade social do Rio de Janeiro. Indireta porque, ainda que o massacre de Realengo tivesse entrada na dramaturgia, não era em direção a ele que a trama se movia. Em "Concreto", diferentemente, nos interessavam diretamente as questões da cidade desde o início. Não havia nada a esconder, ao contrário, era preciso expor, denunciar e propor alguma saída. Eis, então, um desdobramento de "Sinfonia" que só foi possível por termos posicionado nossos corpos na rua no início do processo de "Concreto", um processo que viveu mais tempo nas ruas do que na sala de ensaio. Numa expressão popular, "Concreto" deu "nome aos bois". Em cena, o Rio de Janeiro. Falávamos do Maracanã, do Aterro do Flamengo e da Escadaria do Selarón. Dizíamos os nomes do então Prefeito Eduardo Paes, do então Governador do Estado Sérgio Cabral. Na sala de espetáculo, a palavra buscava a urgência de um dizer que nossos corpos vinham alimentando e gritando há anos, mas – e eis a contradição indicada acima – por meio de um corpo gerado nas ruas, mas que a nossa cena não teve sensibilidade para receber e agregar. Ou, dito de outra maneira, por meio de um corpo que ficou no meio do caminho já que aquela cena teatral não se fez em diálogo com ele. Era como se a nossa peça, ao pretender

falar do mundo, o tivesse trancado do lado de fora do edifício teatral; nos perdemos no movimento de enfiar uma rua dentro de um palco.

E tal movimento não foi possível porque perdemos o elo entre cidade e teatro: propriamente o corpo do ator-performer. No lugar do corpo acordado pelas ações nas ruas, recorremos aos artifícios teatrais, tanto na dramaturgia como na encenação, que contribuíram para adormecer as intuições que um dia nos fizeram desejar aquela criação. Fizemos um uso medroso da potência da ficção, lendo ficção mais como mentira do que como uma operação na dita "realidade"; gastamos o orçamento que tínhamos com a grandeza de um cenário, a imponência de uma iluminação que tentava representar a luz de um estádio de futebol; perdemos a possibilidade de compor um modo de produção rente aos nossos desejos porque, quando vimos, éramos uma peça de teatro, algo que, naquele instante e para nós, era tão negativo quanto ser um "grande evento" como a Copa.

Sobre a ficção – que foi escrita em parceria e durante os ensaios com a atriz e dramaturga Keli Freitas –, na época, o nosso maior esforço foi misturar a consciência que os atores tinham dos fatos relacionados à Copa com o processo de aprendizado desses mesmos fatos que acreditávamos ser importante cada personagem viver. Num dado momento, reconhecemos que estávamos atados a uma história que não conseguia acompanhar a vertigem e as intensidades de nossas discussões cotidianas. Achávamos que a ficção tinha que ser algo necessariamente distinto daquilo que sentíamos e vivíamos. Anos depois, a leitura de "O espectador emancipado" de Jacques Rancière nos provocaria a pensar diferente:

> Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas e entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimento e figuras. [49]

Importante dizer que durante os três meses de ensaio, como diretor, o que eu mais procurava era "estimular" o corpo do ator em cena. Porém, é de se espantar, aquilo que efetivamente dava potência ao ator – o seu posicionamento frente às questões da cidade em tempos de Copa – eu não sabia tramar dramaturgicamente. Buscava, extenuado, contornos e formas para um punhado de afetos que eram modificados, bruscamente, de um segundo para o outro, tal como a nossa cidade se transformava. Nossas personagens não compreendiam a perversão de uma cidade em estado de exceção porque nós as privávamos dessa compreensão.

[49] RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 64-65.

Acreditávamos que, se elas não entendessem o que estava acontecendo no Rio, seria possível compor cênica e dramaturgicamente o caminho de seu aprendizado acerca do opressivo processo de realização da Copa no Brasil. Em processo, simultaneamente à escrita da dramaturgia e à montagem das cenas, fomos percebendo que "Concreto", mais do que uma tragédia carioca, como o classificamos, era uma peça que se pretendia didática. Desejávamos apresentar no palco um estudo científico sobre a Copa e seus efeitos devastadores na cidade e na vida de seus moradores. Queríamos "esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transforma-la" e, se possível, tínhamos o intuito "ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora." [50] No entanto, ainda que tivéssemos escolhido apresentar, via dramaturgia, personagens em fase de conscientização acerca dos dilemas da Copa na cidade, a trama ficcional, presa a um jogo de causalidades e desdobramentos que buscavam verossimilhança, foi se distanciando cada vez mais do posicionamento ativo e político dos atores. Não se trata de afirmar que as personagens precisavam pensar tal como os atores ou agir da mesma forma como eles agiriam. Trata-se, talvez, de perguntarmos por qual motivo os atores não puderam confidenciar às personagens alguma pista sobre aquilo que elas demoraram uma peça inteira para, ainda assim, não compreender. Não foram apenas as personagens que morreram ao fim de "Concreto", mas também a possibilidade de, por meio delas, darmos a ver a gravidade daquele momento.

O que, então, se instaurou entre ator e personagem foi uma relação pouco saudável, um parasitismo mesmo, onde a personagem se usava da vitalidade do corpo do ator e dele retirava a força para continuar a trama escrita. Porém, em companhia, fomos percebendo que esse tipo de relação não nos interessava e, ainda que tentássemos dizer algo em cena, o processo de composição da peça já havia fraturado a possibilidade de uma relação saudável entre ator e personagem. Cito uma conversa final entre as estudantes universitárias Riane e Virgília, no exato momento em que uma delas decide romper o namoro com a outra:

VIRGÍLIA escuta
eu só queria que você soubesse
que você saiba que eu
caralho, eu fiz merda
mas a gente tem que saber separar as coisas
isso não muda o que eu sinto por você

RIANE separar as coisas, virgília?
a gente tem que saber separar as coisas?
cê não acha que já tá tudo separado demais, não?
e que a gente tem que aprender
a juntar tudo de novo?

[50] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

tem que aprender a juntar, cara
a juntar
o problema é exatamente esse
eu não sei se eu consigo mais

VIRGÍLIA eu vou
te deixar sozinha
vou dar um tempo pra você pensar

RIANE não tem o que pensar[51]

Em “Concreto”, a linguagem teatral não pôde se reinventar e aquilo que nos era mais vital acabou rendido por uma dezena de outras coisas que se fingiam “orgânicas”. Na tentativa de denunciar e propor saídas, esquecemos que as saídas só seriam possíveis se fossem inventadas artisticamente. Assim, outro exemplo, rendemos a potência da poesia tentando justificar alguma teoria plausível para um real desabamento do Maracanã após uma enchente. Perdemos o nosso genuíno espanto frente à realização da Copa e passamos a figurar mais distâncias, mais separações entre o desejo e a criação artística. Não fomos direto ao ponto e, então, nos perdemos dando voltas e mais voltas. Assim, quando vimos, a vida – sobre a qual tanto queríamos falar – tinha ficado para trás. A vida restava minúscula e imperceptível.

O que, então, fica de “Concreto Armado”? Que relações?

Ficaram dívidas, desenlaces profissionais, críticas negativas, uma distância abissal entre o nosso desejo artístico e a cena propriamente dita. Ficou tudo nublado, mesmo entre nós, um desejo de emudecer, de deixar de ser, ao menos por dois ou três meses, deixar de ser uma companhia de teatro. Ficou a vontade de não trabalhar mais com isso ou de apenas fazer teatro com a condição de não tocar mais nas questões do dia-a-dia. Ficaram outras e mais dívidas: um grandioso cenário gastando aluguel num depósito onde ele ficava trancado; altos juros de pequenos empréstimos bancários que, mensalmente, nos chegavam. Ficaram objetos de cena, livros de arquitetura, muitos papéis, canetas, cabos de aço. Ficaram guarda-chuvas com os cartões postais do Rio, caixas e mais caixas repletas com o programa de porta que distribuíamos. Ficou uma companhia de teatro ferida pelo seu próprio processo criativo. E, então, tudo ficou muito ruim porque, a despeito de termos decidido não fazer mais a peça após sua única temporada, sobreviveu em nossos corpos aquele mesmo desejo que havia nos movido lá no início. Seria preciso ficar em silêncio no decorrer dos meses seguintes.

[51] Trecho de uma cena da dramaturgia “Concreto Armado” de Diogo Liberano e Keli Freitas.

(Da esquerda para a direita) Gunnar Borges, Adassa Martins, Andrêas Gatto, Caroline Helena, Marina Vianna, Flávia Naves e Laura Nielsen em “Concreto Armado”, Teatro de Arena (Espaço SESC), Rio de Janeiro/RJ, abril de 2014 – Foto: Paula Kossatz

Março de 2017. Estou em Curitiba. Ontem, um rapaz me parou na saída do teatro para falar que tinha assistido no Festival de Curitiba de 2014 uma peça que eu fazia e que ele tinha detestado. Ele me contou que saiu da peça antes do fim, mas que nas semanas seguintes não conseguia parar de pensar em tudo aquilo que tinha visto e ouvido. Era “Concreto Armado”. Ele quis saber se ainda apresentávamos a peça. Eu respondi que de alguma maneira sim, que agora era de outro jeito. Ele quis entender, saber se tinha mudado o elenco ou se eram apenas mudanças de cena e texto. Eu disse que não se tratava mais disso, que apesar de ter sido uma peça e uma série de performances, “Concreto” agora não precisava mais de um suporte artístico para acontecer. Ele pareceu não entender, enquanto eu pensava que aquela seria uma boa conversa para me ajudar a encontrar essas palavras que, agora, escrevo nessa dissertação. Tentei de outra forma. Disse que o processo de criação de “Concreto” mexeu muito com o nosso modo de olhar para a nossa cidade. O que vivemos foi um processo de abertura do nosso próprio olhar, tão intenso quanto aquele que inventamos para cada personagem. Disse a ele que havíamos compreendido que a nossa peça foi uma resposta específica para um momento específico e que, no entanto, passada a Copa, outras questões da cidade continuavam a nos tragar a atenção. Disse mais, disse que “Concreto” fez com que o

Inominável perdesse a habilidade de não se comprometer com aquilo que nos atravessa cotidianamente. Disse a ele que, nesse sentido, a coisa toda continuava, mas sem um formato artístico definido. Ele não me entendia. Fui mais claro: “Concreto” já foi peça de teatro e performance, já foi leitura da dramaturgia em plena praça pública no Centro do Rio, como também poderia se tornar uma exposição, um romance ou filme. Hoje, no entanto, “Concreto” existe em nós mais como um modo de nos relacionarmos com as questões do mundo do que propriamente como uma criação artística. É uma necessidade que passou a nos participar. Não estamos falando de uma peça, nem de uma performance.

Estamos falando de um modo de.

“O Narrador”: sobre a continuação de uma história

Sexta criação do Inominável, a performance “O Narrador” começa a ser criada na segunda-feira 21 de abril para se apresentar, pela primeira vez, no sábado dia 26 de abril de 2014, um dia antes do encerramento da primeira e única temporada de “Concreto Armado”. Convidado a participar da abertura do Janela de Dramaturgia, uma mostra de dramaturgia que acontece anualmente em Belo Horizonte/MG, a condição era apresentar um texto inédito de minha autoria. Em cartaz no Rio com “Concreto”, na noite daquele sábado, em Minas Gerais, me flagrei sentado numa poltrona em frente a inúmeras pessoas que assistiriam minha leitura: ali, sem que eu soubesse, nasceria uma criação responsável por permitir que a história do Inominável pudesse continuar, mas não só ela.

Hoje, quase três anos após aquela noite, entendo que as circunstâncias em que o Inominável se encontrava foram o principal estímulo para o processo criativo de “O Narrador”. Como apresentado anteriormente, vivíamos um momento de profundo questionamento da experiência teatral, tendo em vista que compor cênica e dramaturgicamente “Concreto” efetuou múltiplas separações: do corpo dos criadores com a cena e do corpo da cena em relação ao público que nos assistia; uma separação violenta entre quem éramos e a arte que fazíamos. “O Narrador”, sem que tivéssemos essa consciência, reataria vínculos, fortaleceria algumas relações e, de forma crua e radical, criticaria engrenagens de certa linguagem teatral convencional e empostada, que, por vezes, mais do que possibilitar o acontecimento artístico, nos fazia perder o outro a quem nos destinávamos.

“É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” [52], afirma o alemão Walter Benjamin em 1936, reconhecendo o quanto a modernidade foi, progressivamente, desmantelando a noção de experiência. Em seu célebre ensaio “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, ao reconhecer a narração como um modo de intercambiar experiências, Benjamin também diagnostica que a mesma está em vias de extinção. Ele afirma que uma das capacidades do narrador é justamente a de “retirar da experiência aquilo que nos conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. Mais que isso, o narrador “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” [53]

[52] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.
[53] Ibid, p. 201.

Sentado no chão da sede do Inominável, durante uma semana, li repetidas vezes o ensaio de Benjamin. “Qual experiência o gesto de contar histórias poderia compartilhar?”, me perguntava. Uma frase, em especial, fez com que meus olhos abrissem: “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.” [54] Sobre o papel em branco, comecei a reunir escritos antigos relacionados às mortes de quem, até então, eu havia perdido: minha avó materna (1998), meu avô materno (2006) e uma grande amiga (que se suicidou em 2007). Reuni palavras anteriormente escritas em cadernos e diários, poesias publicadas em meu blog, cartas e e-mails trocados, objetos e músicas, sensações e memórias que nunca antes havia transposto em palavras. E assim surgiu “O Narrador”: uma dramaturgia de vinte e cinco páginas composta por relatos de experiências vividas por mim, da minha infância até 2014, e também por algum aprendizado que tais experiências me fizeram aprender.

É noite do sábado dia 26 de abril de 2014. Neste exato instante, no Rio de Janeiro, os inomináveis se preparam para a penúltima apresentação de “Concreto”. Em Belo Horizonte, eu estou no Café Centro e Quatro: sobre um pequeno platô de madeira pintado a preto (a cerca de vinte centímetros do chão), estão duas poltronas (uma para mim e outra para uma pelúcia da minha amiga que se matou, um burro cinzento e azulado personagem da turma do Ursinho Puff da Disney) e uma pequena mesa entre elas (sobre a qual um cinzeiro, um maço de cigarros, um pequeno isqueiro de cor preta e duas garrafas pequenas de cerveja). Sentado na poltrona da esquerda, com a pelúcia ao meu lado direito, vejo a minha frente inúmeros pares de olhos que aguardam o início da leitura de “O Narrador”. Durante toda a leitura, num volume baixo e em looping, a composição musical “Angel”, de Rodrigo Marçal, preencheria o espaço. Perguntei, antes de começar (já não tinha começado?), se todos no café me ouviam. Algumas pessoas disseram que não e, então, um técnico me trouxe um microfone sem fio, eu agradeci pela presença dos que estavam ali naquela noite e, temeroso pelo início da leitura, gastei alguns minutos olhando os olhos de cada pessoa que me olhava.

Hoje se faz impossível escrever sobre o Inominável sem reviver este momento único de nossa trajetória: duas criações se apresentando na mesma noite, no mesmo momento. No Rio acontecia uma peça, em Belo Horizonte uma performance se descobria enquanto acontecia pela primeira vez. Enquanto “Concreto” lutava contra a armadura de sua própria teatralidade enrijecida tentando fazer chegar ao espectador ações e discursos, “O Narrador” reunia o performer e público, segurava a urgência do tempo e, página a página, compartilhava

[54] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 208.

alguns acontecimentos da vida de um homem. De acordo com o filósofo Jorge Larrosa Bondía:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. [55]

Sobre esse gesto de interrupção necessário para que uma experiência possa acontecer, daquela mesma noite, lembro-me de uma moça que estava sobre um sofá de três lugares com uma garrafa de cerveja na mão, bebendo e acompanhando a narração. Ela estava a minha esquerda e, num dado momento da leitura, ela levava a garrafa à boca no exato instante em que li algo que a fez interromper a ação de beber. A garrafa ficou no ar, suspensa, enquanto seus olhos pareciam me dizer alguma coisa que talvez nem ela soubesse o que era. Nem eu sabia, não importava, mas fato é que nos falávamos. Eu havia pedido que houvesse uns refletores iluminando toda a cafeteria. E foi no gesto interrompido dessa moça que cada olhar começou a me chamar para conversar; foi na suspensão dela que eu descobri que a história que eu narrava não era apenas mero jogo de palavras lançadas ao ar. Aquilo que ali acontecia não era coisa minha apenas, mas um engenho que mexia com o outro e, eventualmente, o afagava e moía. Era encontro, olhos nos olhos, uma zona temporária de recíproca ocupação, um espaço-lapso, um buraco, sim, onde eu me aconchegava certo de que aquilo que ali nascia era fruto nosso, era saldo do nosso encontro.

Um jogo de desarme, talvez. Uma tentativa de fazer da criação artística um acontecimento propício ao compartilhar de alguma experiência comum entre os seres ali presentes. "O Narrador", após retornar de Belo Horizonte, começou a ser "apresentado" (ainda cabe dizer "apresentação?") em diversos espaços: na sala de uma casa, no apartamento de um amigo, no hall de entrada de um teatro, dentro de inúmeros teatros, numa sala de aula, numa galeria, num jardim sob uma imensa árvore, sob a chuva, à noite e ao meio dia, destinando-se a apenas uma pessoa, a três ou a duzentas... "O Narrador": um gesto de contar histórias cujo destino é sempre outro alguém, uma criação que se destina ao encontro e faz do

[55] BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In: *Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME.* Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001, p. 24.

encontro o próprio espaço de seu acontecimento. É essa a sua consistência primordial, a mínima e a essencial: só um e o outro, um e outros.

Mas, será que ainda estamos falando de uma criação teatral? Por que dizer que "O Narrador" é uma performance e não uma peça de teatro? Ainda é possível falar em dramaturgia? Essas perguntas, mais do que solicitarem respostas, denotam como uma instância de acontecimento independe de categorias para seguir acontecendo. O acontecimento sobrevém. Porém, nesse capítulo, interessa pensar sobre como as relações travadas com a performance se tornaram determinantes não apenas informando os modos de criação da companhia como também nossos modos de grupalidade e de produção. À luz de três notas propostas pelo artista e pesquisador mexicano Eduardo Flores, em resposta à pergunta "o que é performance?", temos um enunciado da performance "O Narrador":

> 1. [...] uma arte que se realiza geralmente com o corpo do artista; fundamentalmente com uma *ação*;
> 2. [...] o artista nunca pretende ser algo ou alguém que não é. [...] Algumas pessoas usam o conceito: '*ação real em tempo real*';
> 3. [...] *A matéria da performance é a vida*, seja a do espectador, seja a do artista, sejam ambas." [56]

Ação: contar histórias a partir da leitura de uma dramaturgia previamente escrita. Destino: à pessoa ou às pessoas presentes no mesmo espaço e tempo que o performer. O performer é quem ele é naquele instante de sua ação: se está cansado, está cansado; se se emociona, se emociona; se precisa beber água, ele para a leitura e bebe água; se engasga, engasga; se alguém o interrompe, ele é interrompido; se sente que o volume da música está alto, ele a abaixa etc. Sobretudo, o performer lê a palavra escrita, não acelera o olhar, o performer não tem medo de olhar, ele finca na palavra que o mira e não se preocupa em chegar a lugar algum que não aquele ali onde ele já está. Cada segundo se torna dono de si mesmo e não fica à espera do tempo vindouro. Exercício de respiração e calma, de respeito ao momento sem antecipar estados nem sentidos. Nada excede ao gesto de ler. O microfone amplifica a voz de forma que não é preciso fazer força para ser ouvido. Mais que isso: a respiração fala, as pausas ficam densas, o fungar do nariz, todo ruído, tudo vira presença sem esconderijo. Tudo exposto. Jogo disposto à exposição.

A matéria da ação são histórias da vida pessoal do performer relacionadas à morte de seus amigos e familiares e, sobretudo, aos modos encontrados por ele para lidar com a dor e a incompreensão provocadas por tais mortes. Ao narrar suas histórias, o performer pergunta a si mesmo e ao outro que o escuta: "como fazer para que a vida continue?". Ou, nas palavras do

[56] FLORES, Eduardo. *Que és performance?* Tradução minha. Disponível em: <http://www.geocities.ws/xabo_jubaa/queesperformance.html>. Acesso em: 08 mar. 2017.

próprio Benjamin, reconhecendo no narrador uma dimensão utilitária relativa à capacidade de dar conselhos: "aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada." [57]

> É isso tudo o que tenho. Assim a vida me parece possível. Lá, onde a vida se acaba, eu consigo encontrar mais que o seu fim, eu encontro também o seu destino. Foi importante eu ter visto a morte tão de frente. Ter sentido seu cheiro, a temperatura fria não de gelo, mas da testa dura e pálida, abraçada em caixão de madeira. Caíram-se as fantasias da realidade que eu sempre conheci. Abriu-se uma cova e então eu vi – de relance – o interior do mundo. Espantado, ele me acenou um gesto disforme, surpreso com a minha incapacidade de lidar com a brevidade da vida (que é morrer em tempo contínuo, que é ir partindo, ir se deixando passar como se passam as horas e também a correnteza de cada rio...). [58]

É a diretora de teatro Marcia Abujamra, ao aproximar a figura do narrador (tal como proposta por Benjamin) com a de atores e performers que criam seus espetáculos a partir de material autobiográfico, quem vê no relato de uma experiência pessoal uma nova possibilidade de partilha entre narrador e ouvinte, entre artista e espectador. Ela afirma:

> Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo [...]. Não seria esse um dos principais desejos do teatro, que suas obras não apenas sejam vistas, apreciadas, entendidas, mas que levem o espectador a pensar em sua própria vida, relacionando-a de maneira pessoal à vida do outro? [59]

Se, em "Concreto", aquilo que tínhamos urgência em dizer acabou estrangulado por uma dramaturgia e sua encenação, em "O Narrador", as palavras lidas ao público pretendiam se abrir a ele como um convite que o chamava a experimentar, junto e a partir da matéria narrada, sua própria vida e suas histórias. Era um acontecimento novo ao Inominável: um encontro entre dramaturgia e performance a despeito do nosso costume de, ao criar teatro, criar obrigatoriamente também uma encenação. No entanto, não é que a encenação não tenha vindo. Ela veio, porém, não de forma prévia, não da forma como fazíamos. Talvez nem tivesse por nome "encenação" aquilo que veio: preferiria chamar apenas de encontro, ou apenas de ação. Era a performance de uma dramaturgia por meio da crueza de uma única ação: ler histórias para um ou mais ouvintes. Não havia cenário, figurino, iluminação, direção nem atuação nos sentidos tradicionais. Havia o performer, muitas palavras, a água, a pelúcia,

---

[57] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.
[58] Trecho da dramaturgia de "O Narrador" de Diogo Liberano.
[59] ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro*. Sala Preta, Brasil, v. 13, n. 2, p. 76, dec. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Acesso em: 08 mar. 2017.

o microfone, a sonorização, essa única ação e o público ao qual ele se destinava. Havia o espaço onde o acontecimento se dava.

Após algumas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, já em 2015, recebi e-mails de uma produtora de um prêmio teatral[60] da cidade querendo saber quem "assinava" o cenário, o figurino e a iluminação da criação. Respondi a ela que as únicas assinaturas do trabalho, tal como já divulgadas, eram as de dramaturgia e performance. Ela insistiu: "mas, caso a sua 'peça' seja indicada ao prêmio, quem assina pelo cenário, figurino e iluminação?". Eu repeti: "só o que há é uma dramaturgia sendo lida por mim". De fato, a cada espaço em que a performance se dava, havia um único objetivo: permitir que público e performer estivessem próximos e pudessem se ver. Se os refletores eram de um tipo ou de outro, se a luz era a de serviço, não importava. Se o palco era grande, o performer poderia se sentar na boca de cena ao invés de ficar sobre ele. Se tivessem poucas pessoas, o performer poderia convida-las para que subissem ao palco e se sentassem mais perto dele. Nada previamente ensaiado porque o que viria seria feito junto e a partir do encontro que se daria.

Se em "Miranda" estive em cena como diretor, em "Sinfonia" como dramaturgo, em "O Narrador", eu descobriria, era unicamente como performer, narrando histórias próprias e me afetando pelo afeto que elas provocavam em quem me ouvia. Eu, redescobrindo com as minhas próprias narrações, aprendizados sobre a morte e a vida. Descobrindo, junto ao outro, como fazer para que também a minha história pudesse continuar. Se o fazer teatral ainda nos permite alguma indiferença em relação ao que destinamos ao espectador, a performance não apenas nos impede de ser indiferente a sua matéria, como também torna comum a experiência artística ao criador e seu interlocutor. Afinal, ao narrar, qual história continuava? Apenas a do narrador ou também a de quem o escutava? Com "O Narrador", experimentamos uma criação que se fazia no ato, ainda que com um texto escrito e relido a cada "apresentação". Era contar uma história ao outro sem obriga-lo a encontrar nela aquilo que o performer já sabia. De fato, como sugere Flávio Desgranges:

> Em vez de propor que o espectador feche a obra que se apresenta aberta, com uma elaboração responsiva, definindo significados para os signos propostos, o teatro contemporâneo pretende que a plateia participe, acrescentando significantes ao jogo de linguagem. Menos interessada em formular a compreensão, o fechamento, a sintetização da obra, ou criar uma unidade para as partes, a arte da contemporaneidade quer propor ao espectador que teça análises, elabore outros significantes, empreendendo, assim, uma atitude mais extremamente autoral. [61]

[60] "O Narrador" recebeu uma indicação a "melhor texto nacional inédito" no Prêmio Cesgranrio e outra a "melhor autor" no Prêmio Shell de Teatro, ambas em 2015 no Rio de Janeiro.
[61] DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador.* São Paulo: Hucitec, 2010, p. 116.

Com esta criação, para além de convidar cada espectador desdobrar suas próprias narrativas a partir de suas próprias experiências, pode-se também afirmar que o Teatro Inominável, à luz de Benjamin, encontrou "uma sugestão sobre a continuação de uma história...". Falo da nossa própria história, de uma companhia tornada refém pelos efeitos provocados por uma peça de teatro que ruiu no embate com um processo criativo que apostou em começar realizando performances na cidade do Rio de Janeiro. Como continuar a nossa história? "O Narrador" foi uma sugestão determinante por três razões:

Primeiro porque resgatou um vínculo do artista com o seu público ao possibilitar, sem pressa, o encontro de olhares e a duração de um punhado de pausas e silêncios. A dita cena teatral, com "O Narrador", perdeu seus contornos prévios e se transformou num espaço-tempo favorável ao acontecimento do encontro. Ao invés de encenarmos uma narrativa inventada, optamos, de maneira mais essencial, por compartilhar a vida já vivida pelo performer. O gesto de contar histórias "ratifica a ideia da experiência como algo particular e subjetivo e, ao mesmo tempo, sugere que no contato com a experiência do outro o espectador possa de alguma maneira revivê-la, compartilhá-la, torna-la própria, produzindo seu próprio saber." [62]

Segundo porque reanimou a prática de produção da companhia ao capitalizá-la através de temporadas realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e vendas de apresentações para mostras e festivais em todo o país. Com os valores recebidos foi possível quitar as dívidas contraídas em "Concreto" (armazenamento de cenário, empréstimos bancários e contador) e investir em realizações como a Inominável Ocupação em comemoração aos sete anos da companhia (março e abril de 2016 no Centro Cultural Justiça Federal) e também a terceira edição da Mostra Hífen de Pesquisa-Cena (em dezembro de 2016). Em termos de produção, é determinante reconhecer que, por conta de sua simplicidade, "O Narrador" se tornou uma criação pouco onerosa tanto para ser realizada pelo Inominável como para ser vendida para mostras e festivais. Apenas um performer utilizando duas cadeiras (do local em que se apresenta), munido de papéis já impressos, uma pelúcia dele próprio e uma garrafa d'água comprada no dia da performance. Além disso, uso de um microfone e caixas de som já presentes nos espaços. Se necessário, apenas o performer viaja e ele mesmo pode levar sua caixa de som e microfone. Essa "simplicidade" em termos técnicos reconfigurou o pensamento e a prática estética da companhia ao encontrar na precariedade força poética e política. De acordo com Eleonora Fabião:

---

[62] ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro*. Sala Preta, Brasil, v. 13, n. 2, p. 77, dec. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Acesso em: 09 mar. 2017.

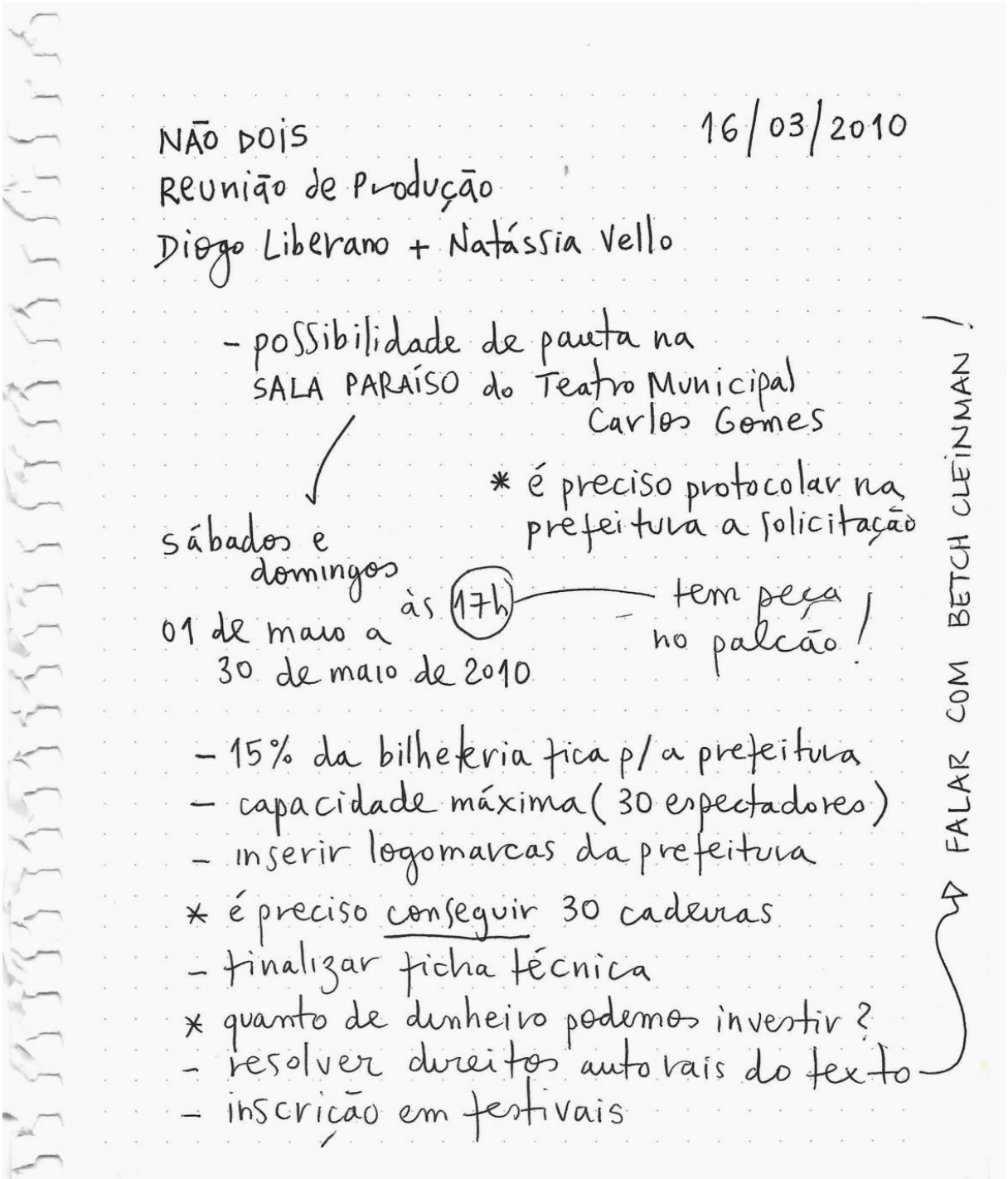
> Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência; num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encouraçamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário não é um vilão a ser combatido, mas é condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. [63]

Naturalmente, cada criação é gerada através de um processo produtivo específico. Não se trata aqui de comparar uma à outra com o intuito de definir saídas que possam ser aplicadas em todo e qualquer projeto. Ao contrário, interessa perceber como, após todo o aparato teatral movimentado para a realização de "Concreto", a simplicidade de "O Narrador" tenha nos possibilitado repensar o fazer teatral. A performance, ao problematizar e revigorar experimentações criativas, relacionais e de produção, reacendeu em nós uma interrogação determinante, algo que um artista de teatro jamais pode deixar de se perguntar. Mais do que nos questionarmos como a performance nos move, talvez, a partir de agora, devêssemos apenas perguntar "o que queremos que 'teatro' seja?" [64]

A pelúcia Bizonho após uma apresentação de "O Narrador", Cineteatro da Sala Multiuso (Espaço SESC), Rio de Janeiro/RJ, abril de 2015 – Foto: Anna Clara Carvalho.

[63] FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 129.
[64] FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.* Sala Preta, Brasil, v. 8, n.1, p.245, 2008. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 09 mar. 2017.

Modos de Produção – "Como fazer com que coisas aconteçam?" [65]



Digitalização de uma página de um dos cadernos de "Não Dois", março de 2010.

[65] O título desse capítulo faz referência ao que afirma o performer afro-americano William Pope. L como será apresentado adiante.

Quem decidiu fazer alguma coisa e a concluiu, dirá que ela está perfeita, e não apenas ele, mas também qualquer um que soubesse o que o autor tinha em mente e qual era o objetivo de sua obra. Por exemplo, se alguém observa uma obra (que suponho estar ainda inconclusa) e sabe que o objetivo do seu autor é o de edificar uma casa, dirá que a casa é imperfeita e, contrariamente, dirá que é perfeita se perceber que a obra atingiu o fim que seu autor havia decidido atribuir-lhe. Mas se alguém observa uma obra que não se parece com nada que tenha visto e, além disso, não está ciente da ideia do artífice, não saberá, certamente, se a obra é perfeita ou imperfeita. Este parece ter sido o significado original desses vocábulos. Mas, desde que os homens começaram a formar ideias universais e a inventar modelos de casas, edifícios, torres, etc., e a dar preferência a certos modelos em detrimento de outros, o que resultou foi que cada um chamou de perfeito aquilo que via estar de acordo com a ideia universal que tinha formado das coisas do mesmo gênero, e chamou de imperfeito aquilo que via estar menos de acordo com o modelo que tinha concebido, ainda que, na opinião do artífice, a obra estivesse plenamente concluída. E não parece haver outra razão para chamar, vulgarmente, de perfeitas ou imperfeitas também as coisas da natureza, isto é, as que não são feitas pela mão humana. Pois os homens têm o hábito de formar ideias universais tanto das coisas naturais quanto das artificiais, ideias que tomam como modelos das coisas, e acreditam que a natureza (que pensam nada fazer senão em função de algum fim) observa essas ideias e as estabelece para si própria como modelos. Quando, pois, veem que na natureza ocorre algo que esteja menos de acordo com o que concebem como modelo das coisas, eles acreditam que a própria natureza fracassou ou errou e que deixou essa coisa imperfeita. Vemos, assim, que, mais por preconceito do que por um verdadeiro conhecimento delas, os homens adquiriram o hábito de chamar de perfeitas ou de imperfeitas as coisas naturais.

Benedictus de Spinoza, *Ética*.

Modo de Produção, Modo de Imanência [66]

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele exista previamente ou lhe seja dado pronto – se bem que de alguma forma ele possa até já existir – mas de todo modo você faz um, não pode criar artisticamente sem fazê-lo – e o seu Modo de Produção espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é algo tranquilizador, porque você pode falhar. Ou, às vezes, pode ser aterrorizante e conduzir o seu projeto artístico à morte. Um Modo de Produção é a negação de uma criação, mas também a criação em si. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Não se chega a um Modo de Produção, não se pode chegar a ele, nunca se acaba de chegar a ele, posto ele seja um limite. Quando se diz: é isto – um Modo de Produção – já se está sobre ele. É sobre ele que dormimos, que lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que criamos e somos criados, que amamos. É uma experimentação não somente de produção, é também ética e estética. Política e experimental. Não deixarão você produzir do seu jeito.

O Modo de Produção (MdP) já está a caminho desde que o artista tenha se cansado dos modelos estabelecidos e legitimados – modelos comercializáveis e comercializados – e quer se ausentar deles, ou antes, quer se perder deles; desde que tenha se perguntado, ao menos uma vez, como começar. Como começar de novo. Longa procissão: – do *artista hipocondríaco,* cujos reclames das poéticas e modos de produção vigentes são incessantes, artista cuja produção já está destruída, a destruição já concluída, pois nada existente parece lhe servir: "A Atriz X afirma que seu novo projeto não é teatro, nem dança, quiçá performance, afirma não pertencer a um estilo reconhecido na contemporaneidade e muito menos semelhante às poéticas clássicas, enfim, ela afirma tudo o que não é o seu projeto, sem que lhe reste energia para sugerir o que possa ser sua nova criação"; – do *artista paranóico,* cuja produção artística é atacada por influências do que está na moda, mas também restaurada por energias exteriores: "Ele viveu muito tempo sem realizar nenhum projeto, sempre procurando se adequar aos modelos em voga, fazendo reverência às referências artísticas, mudando os termos (ora diretor, ora encenador, depois mudou elenco para artistas-criadores, criação coletiva por colaborativa etc.), mas por algum milagre, certa vez, alguém achou

[66] O presente ensaio foi criado a partir texto de "28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?" de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tal como já exposto na introdução, aqui transcrevo frases, mantenho estruturas de parágrafos bem como realizo referências conceituais diretas, de forma que fica sugerido ao leitor que também faça a leitura do texto original com o intuito de tirar maior proveito do jogo apresentado.

ousada a sua inata confusão e então ela virou tendência e lhe rendeu uma ou outra indicação aos prêmios teatrais da cidade...”; – do *artista esquizo*, preso a uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra o MHdP (Modo Hegemônico de Produção), escrevendo poesias no lugar da apresentação do projeto, fazendo charadas ao invés de informar a sinopse, filosofando onde era solicitado apenas uma planilha orçamentária etc.”; – do *artista drogado*: “Como é possível que um patrocinador não invista numa peça que condene o capitalismo? O que é um milhão e meio de reais para quem sonega bilhões por ano? Um milhão é o preço mínimo da nossa peça, ela precisa ter, no mínimo, quarenta atores e precisa ser itinerante, encenada dentro de uma antiga fábrica abandonada”; – e do *artista masoquista*: que se deixa amordaçar pelos fundos de cultura (municipais, estaduais e federais) e, ano após ano, divulga abertamente a reprovação que obteve em todas as inscrições que fez, intensificando a própria humilhação por não ter sido contemplado (mais uma vez) e obtendo prazer por se tornar um artista conhecido por sobreviver sem nunca ter sido contemplado por um edital sequer.

Mas por que este desfile lúgubre de artistas amarrados e inertes, posto que o MdP seja também pleno de alegria e de êxtase? Por que é necessário passar por estes exemplos? Artistas esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como regra intrínseca à experimentação: injeções de prudência. Será mesmo tão triste e perigoso não ter espaço físico para ensaiar uma peça teatral (e, por isso, não fazê-la), não ter orçamento para custear gastos de cenário e figurino (e, por isso, desistir), nem uma longa temporada de apresentações (e, por isso, deixar para um futuro melhor)? Por que não ensaiar nas ruas da cidade, usar os móveis de casa e as roupas do guarda-roupa, realizar cada apresentação como se jamais fosse haver outra? Coisa simples, plena Criação, Processo criativo, tenaz Tentativa, Limite inventado, arranjada Expansão, Erro alcançado, acidental Boicote, Experimentação. Onde um edital de fomento à cultura diz: Pare, qual é a justificativa do seu projeto?, seria preciso bradar: eu não tenho que justificar aquilo que sequer nasceu, preciso ir adiante, não encontramos ainda nosso MdP, não desfizemos ainda suficientemente da exigência de ter que caber nos modelos autorizados para só então poder começar a criar arte. Encontre seu Modo de Produção, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte. É aí que tudo se decide.

Você é um estudante de teatro de uma universidade federal brasileira cursando o seu quinto período, ansioso por criar o seu primeiro exercício de direção teatral (no período seguinte). Antes disso, você recebe as regras do jogo: “1) é direito seu ter um professor orientador, no caso, o da própria disciplina na qual se originará sua criação; 2) você deve apresentar o seu projeto de encenação antes do início do semestre letivo (ele será debatido

com o professor); 3) a duração máxima de sua criação cênica deve ser de 30 minutos; 4) ela deve ser realizada em uma das salas de aula ou em outro espaço da Escola, conforme definido em acordo com o professor; 5) você pode fazer uso de iluminação básica e som fornecidos pelo Curso de acordo com a viabilidade técnica; 6) caso existam, cabe ao aluno custear gastos relativos à produção de cenários e figurinos (ficando a sua disposição o mobiliário da Escola); 7) é proibida a solicitação de quaisquer recursos financeiros à Universidade; 8) cabe ao aluno ser o próprio produtor de sua criação (podendo, eventualmente, formar uma equipe junto a outros alunos); 9) o texto a ser encenado deve ser dramático, ou seja, escrito especificamente para teatro; 10) é vetada a montagem de textos que sejam de autoria do próprio aluno-diretor; 11) o elenco da montagem deve ter apenas dois atores (o aluno-diretor não pode atuar na sua montagem nem em outras montagens da mesma disciplina no mesmo semestre); 12) serão realizadas cerca de duas apresentações, conforme a disponibilidade de espaços e recursos técnicos (sendo que uma das apresentações deverá atender ao corpo docente e discente do Curso); 13) toda a divulgação deve ser prioritariamente interna (incluindo a faixa etária correspondente à criação); 14) a avaliação final será realizada em sala de aula a cargo do professor da disciplina." – Isto não é uma projeção ideal, é antes um programa: há diferença essencial entre a idealização de como um projeto deve ser e a experimentação do programa; diferença entre a ideia preconcebida, sonhada e que ainda não veio, e o programa, motor de experimentação. O MdP é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira são as categorias ideais de produção em arte, o conjunto de meios e modos que acabam por se tornar um modelo único de como se deve produzir uma nova criação e criar uma nova produção.

Algo vai acontecer, algo já acontece. Mas não se deve confundir o que se passa sobre um MdP e a maneira de se criar um para si. No entanto, um está compreendido no outro: a produção (de uma criação) e a criação (produzida) em si. Daí as duas fases afirmadas na carta precedente ao estudante de teatro. Por que duas fases nitidamente distintas, enquanto se trata da mesma coisa em ambos os casos, obrigações (destinadas do professor ao aluno) e escolhas (tomadas pelo aluno a partir das diretrizes)? Uma é para a fabricação do MdP, a outra para fazer aí circular, passar algo; são, no entanto, os mesmos procedimentos que presidem as duas fases, mas eles precisam ser experimentados.

(Alguns) Patrocínios, (alguns) Fundos de Cultura e (alguns) Incentivos Fiscais à Cultura – aqui reunidos na sigla MHdP (Modo Hegemônico de Produção) – traduzem tudo em projeções ideais, comercializam imagens desprovidas de seu rastro produtivo, preservam apenas aquilo que querem (o ideal) e perdem a materialidade dos corpos (o real) no mais alto grau, porque perdem o MdP. Para cada tipo de MdP devemos perguntar: 1) Que tipo é este,

como ele é fabricado, por que procedimentos e meios; 2) e quais são estes modos, que coisas inesperadas podem acontecer em relação à expectativa, qual a expectativa? Pode-se fracassar nas duas etapas e, no entanto, é o mesmo fracasso, o mesmo perigo: tanto no nível da constituição do MdP como no nível daquilo que passa ou não passa por ele. Acreditava-se ter criado um bom MdP, tinha-se escolhido o Lugar, a Potência, o Coletivo (há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho) e, no entanto, nada passa, nada circula, ou algo impede a circulação. Um ponto de bloqueio, talvez. Pode-se localizar este ponto perigoso, mas seria necessário expulsar o bloqueador, ou, ao contrário, se poderia amar aquilo que dificulta o vir a ser de uma criação? Bloquear, ser bloqueado, não seria também uma intensidade? Em cada caso, definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar. Abridores de portas e fechadores de armadilhas. O artista, o produtor, seria melhor passar a dizer artista-produtor, é tão somente agente de um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes; agente fita crepe: o que povoa, o que passa e o que bloqueia o seu MdP? O que o compõe, o que o decompõe?

Um MdP é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por afetos. Afetos como intensidades que por ele passam e circulam. Mas o MdP não é um suporte onde aconteceria algo, não é espaço e nem está no espaço. Nada a ver com um cenário ideal e idealizado. O MdP faz passar intensidades, ele as produz e as distribui de modo intensivo, é matéria intensa e não formada, não formatada, intuição amorfa, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Produção de arte como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o MdP como o ovo precário (zero) anterior à formação de uma obra artística e à organização das partes que vão compor seu arranjo final, antes mesmo de algum sentido o intenso ovo (0) precário se define por acompanhar as relações de velocidade e lentidão entre suas partes, a matéria e o imaterial dissolvendo pessoas e sujeitos, certezas e modelos, liberando movimentos e outras possibilidades artísticas e relacionais, pois as partes de uma composição artística somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. A criação artística embaralha funções por todo o lado, pois seu MdP opera fora de toda a constância. O MdP enquanto ovo (0) precário convida o exercício da produção artística a se voltar contra os modos reconhecidos e viciados, pois reconhece precariedade mais como potência do que como mera debilidade, posto a precariedade seja também a manifestação da incompletude (do processo de produção e da criação artística) que, em instância primeira, é constituinte da própria vida humana.

Finalmente, o grande livro sobre o MdP não seria a “Ética” de Spinoza? Pois se o MdP é sempre uma questão de experimentação, então somente ao sabor dos encontros aprendemos

a selecionar o que convém com a nossa produção, o que não convém, o que aumenta sua força de realização, o que a diminui, o que aumenta sua potência de ação, o que a diminui. Porque o MdP é um plano de proliferação e de contágio a partir do qual o que está em jogo é a consistência com a qual ele consegue reunir diferenças, elementos heterogêneos, e também como possibilita florescimentos múltiplos, enfim, o brotar de uma criação artística. As propriedades do MdP – que também são suas matrizes produtivas – são as vibrações e os encontros, os encontros que vibram, são as intensidades dos afetos que por ele passam. A ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, dos modos e das relações de trabalho em que resulta tal ou qual MdP. Não se trata de seguir nenhum mandamento de produção, cartilha prévia ou receita, mas de avaliar as maneiras de vida e criação que resultam desta ou daquela composição, deste ou daquele encontro, desta ou daquela afetação. Pois o MdP como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo artístico se firma como princípio imanente. O MdP é o *campo de imanência do desejo e da produção criativa, o plano de consistência* próprio do desejo de criação (ali onde o desejo de criar se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior que pudesse inscrever faltas que viriam a torná-lo oco ou a qualquer prazer vindouro que saciaria a sua constante busca).

Cada vez que o desejo de produção teatral é traído, arrancado de seu campo de imanência, é porque há uma banca avaliadora de projetos artísticos, um programador de um espaço cultural e/ou um curador artístico de mostras e festivais. Eles lançaram a tríplice maldição sobre o artista-produtor: a da falta, a da pauta, a da próxima edição. A banca avaliadora diz: "o projeto desta peça teatral é aquilo que te falta, caro artista". Desejo é tornado falta (como se uma criação artística só pudesse existir para confirmar o já existente, como se ela não pudesse, justamente, forjar outros possíveis). A banca avaliadora, assim, opera o primeiro sacrifício, denominado castração, e todos os artistas passaram a ler seus próprios desejos não como potência de ação – e de transformação – e sim como falta, enfileirando-se frente à banca e gritando: "falta é a nossa lei comum". Depois, veio um programador de um espaço cultural e relacionou o desejo do artista ao mero prazer. Porque existem programadores culturais hedonistas, inclusive invejosos. Eles acreditam que o desejo do artista se resume ao prazer de ter uma pauta num teatro público ou privado, que dar uma temporada ao artista é saciar o seu desejo de aparecer aos olhos do público e, também, que se trata de uma maneira de descarregar esse prazer e de se livrar dele. Eis um prazer-descarga: o programador cultural opera o segundo sacrifício denominado masturbação, mantendo o artista refém de ter ou não uma pauta para apresentar sua criação, tornando-o refém de aspectos

exteriores aos que pulsam sua criação. Depois, vem um curador de uma mostra ou festival de teatro e diz: “o seu gozo é impossível, caro artista. Mas tente fazer parte da nossa programação ano que vem porque a coisa funciona sempre na impossibilidade, continue tentando que, num ano, com certeza vai rolar”. O curador de festival opera o terceiro sacrifício, próxima edição ou trezentos e sessenta e cinco dias, enquanto muitos artistas cantavam: “sim, seremos vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e também os nossos”.

A figura mais perversamente inventiva em relação às maldições destinadas ao artista-produtor é o patrocínio, investimento que uma empresa faz com o intuito de receber em troca um retorno institucional e/ou de *marketing* coerente com o valor aplicado no projeto artístico. O patrocínio usa a criação artística que patrocina como um modo de divulgar a sua própria marca, independente do propósito artístico da obra patrocinada. Foi este o seu modernismo. Por exemplo, a interpretação que um patrocinador faz do artista drogado que lhe solicita um milhão de reais: quando o artista não é tomado por louco, pressupõe-se que ele só possa atingir o prazer de sua realização por intermédio de humilhações como ter que incluir na sua criação a divulgação excessiva da marca do patrocinador. Isso quando não lhe é delicadamente imposto mudar o teor estético (e, logo, político) de sua criação, tornando-a uma peça publicitária da empresa patrocinadora. Porém, nada disso é exato, pois o sofrimento do artista drogado é o preço que ele deve pagar não para ter o prazer de realizar sua produção, mas para manifestar o seu desejo criativo como algo que ultrapassa as medidas impostas pelo patrocinador. No caso do artista drogado, a efetiva realização de seu projeto artístico não é de forma alguma o que só poderia ser atingido caso houvesse um patrocínio, mas justamente a postergação ao máximo de sua realização, porque realiza-la interromperia o processo contínuo do seu desejo. Existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se mede pelo patrocínio que possa vir, posto seja nesta alegria que aconteça a distribuição das intensidades de prazer e onde não há entrada para a angústia. O que um artista drogado faz ao não ser contemplado por um patrocinador? Ele não cessa de desejar, essa é sua ação primordial. É nessa repetição que o drogado – para além de abrir outras e novas imagens – opera uma inversão: lá, onde o patrocinador não tolera investir seu dinheiro, é justamente lá onde o drogado opera intensivamente, não para saciar um desejo porventura incompleto, mas para manifestar que o patrocínio – talvez – não possa dar conta de tudo, nem tudo possa financiar. Uma coisa explode na outra, cria circuito com outra: desejo intensificado do artista e impotência produtiva do patrocinador. A produção de demandas que parecia ser mero delírio do artista é deslocada ao patrocinador: é este quem não tem capital para vingar a criação

daquele. O artista drogado construiu um desvio que traça e preenche o campo de imanência de seu desejo, constituído dele próprio e também do patrocinador que nem precisa chegar. Resultados a serem obtidos: "Que eu esteja numa espera contínua por teu financiamento e que, pouco a pouco, a nossa oposição dê lugar à fusão de minha pessoa com a tua, caro patrocinador. A este respeito, é preciso que ao simples ruído de minhas demandas você tenha medo. Desta maneira, não será o seu aporte financeiro o que me impressionará, mas justamente a sua ineficácia frente ao meu projeto que não precisa do seu patrocínio para perseverar". Que artista se cria quando se permite o jogo drogado? Mais que isso: que imagens brotam? Que poéticas poderiam advir das intensidades de seu MdP? Que existam outros meios, outros procedimentos diferentes daquele do artista drogado e certamente melhores é outra questão; o fato é que este procedimento convém a alguns artistas-produtores.

Assim também, seria um erro interpretar uma produção teatral estudantil ou universitária, por exemplo, através de uma lei da falta ou de um ideal de realização. A impossibilidade de se ter um financiamento externo dá testemunho de um estado conquistado pelo artista – e nem sempre por ele percebido – no qual ao seu desejo artístico-produtivo nada mais falta, ele preenche-se de si próprio e erige seu campo de imanência. O prazer do estudante de teatro é a realização tal como já realizada, do tamanho que ela se manifesta; realização que diz respeito à vibração dos encontros que ali acontecem – naquele espaço insuficiente se comparado aos ideais de infraestrutura, orçamento e divulgação. Este prazer de realizar – de efetuar – é o único meio para um aluno "se encontrar" no processo do desejo que o transborda e o faz criar. Trata-se de um MdP em virtude de singularidades que não mais se pode chamar de extensivas. Eram apenas trinta pessoas? Durou apenas trinta minutos, trinta e seis? Apenas duas apresentações? O "apenas" aqui é tudo menos "pouco". O "apenas" é apenas o que é, apenas aquilo que se tem em mãos. Algo vai acontecer, algo já acontece. Tudo (ou quase tudo) é permitido desde que não seja exterior ao desejo nem transcendente a seu plano, mas que não seja também apenas interior ao artista-produtor. O menor exercício teatral pode ser tão intenso quanto uma peça de formatura; ser uma montagem de formatura é apenas um fato, quase um detalhe incômodo que não possui força para adestrar o desejo criativo que não se encerra numa primeira criação ou na seguinte. O que conta somente é que o prazer da realização artística seja o fluxo que anima os modos de produção, MdP = Imanência, ao invés de uma medida que interromperia a produção ou que a tornaria dependente das exigências (faltas) do dito "mercado teatral" – matadouro onde legisla o MHdP. O desejo de um artista-produtor não se encontra apenas na realização da sua criação, mas também no passo a passo das intensidades do processo que a constitui.

É preciso insistir neste ponto, pois as intensidades costumam ser roubadas pelas finalidades. Dá-se um fim a uma intensidade quando lhe é imposto um destino ao qual deve chegar, quando uma intensidade vira mera produção de produto. E nem sempre é um MHdP que impõe ao artista-produtor tais finalidades. Por vezes, é o próprio criador – querendo corresponder ao que disseram ser o "certo" – que acaba ferindo o seu processo produtivo ao se impor, obrigatoriamente, ter que atingir um ponto, um final. Que projeção pode um artista universitário fazer daquela que um dia se tornará a sua profissão? Há todo um tipo de artista tornado padrão que é repassado ao estudante, dependendo do curso que frequenta. Ao fazer artístico foi dada uma finalidade, há um planejamento – uma carreira artística – que inclui desenvolvimento e formação, desenvolvimento de linguagem e formação de um sujeito artista. É primordial ao artista desenvolver uma linguagem e firmá-la ou experimentar incessantes jogos de linguagens? Se uma criação se faz no tempo do processo, por que o MdP já estaria pronto? Disse um professor após dar nota máxima à primeira montagem teatral de seu aluno: "Eu realmente acho que no próximo ano, na sua próxima montagem, você deveria continuar pesquisando isso que já deu tão certo nessa". A finalidade da criação é dar certo? O que é dar certo? E o aprendizado inerente ao processo de criação e produção? Todo o processo produtivo se perde quando se chega a isto que "deu certo"? Ora, Fulana é a artista que trabalha com teatro e cinema. Fulano é o que pesquisa metalinguagem. O outro só encena dramaturgias estrangeiras. É essa a pesquisa dele, ele não é um autor dela, mas uma autoridade no assunto. Quer dizer, ser artista é ser um sujeito centralizado e organizado por um Eu capaz de deliberar sobre imagens e técnicas? Mas, ora, um artista formatado tende a ser também um artista onde o pensamento e as intensidades não fluem, artista de meios e modos entupidos. Vamos entupindo os vasos de circulação das intensidades por sentidos fechados e, na medida em que investimos no jogo de ter que fazer sentido, vamos alimentando necessidades de interpretações para conseguir acontecer enquanto artistas; nós mesmos investimos sobre nós um modo de dever, de vigiar e punir, um modo de produzir. Resta saber se é apenas a isto que se destina um artista. Ou se é este o seu desejo, caro artista-produtor.

Em 16 de março de 2010, uma atriz e um diretor de teatro se sentaram frente a frente sobre o chão de um apartamento. Pode-se dizer que sentaram em roda (ou em ovo) porque, a despeito de um frente ao outro formar uma reta, havia tudo ao redor formando roda. Cadernos, textos, canetas, água, copos, poeira, café e a luz daquela tarde, tudo em reunião formando um intensivo ovo (0) precário. O propósito não era apresentar uma peça teatral para um determinado número de espectadores, mas compor um MdP. Não se deve confundir o que se passa sobre o MdP e a maneira de se criar um para si. Como construir para si um MdP, um

planejamento imanente que opera através de possibilidades intensivas, não extensas, que estão à mão dos artistas-produtores? Que aconteceu? Eles agiram com a prudência necessária? É verdade que naquele encontro havia o desejo de efetuação da temporada (que seria algo como o gozo no bom momento de suas energias produtivas). Mas, isto é verdade apenas se direcionarmos a intensidade daquele encontro entre atriz e diretor rumo à viciada lógica concatenada e causal do fazer teatral da cidade: criar uma peça de teatro, fazer uma temporada com no mínimo vinte e quatro apresentações para estar apto a ser indicado aos prêmios, ser indicado, de preferência vencer e, finalmente, atingir o tão desejado sucesso para conseguir – assim se espera – continuar trabalhando como artista de teatro... Vendo por outra face, o que de fato acontecia ali? Naquela sala, sobre aquele chão? O que acontecia de modo presente e imanente? Naquela tarde em março de 2010 foi traçado um plano de consistência próprio ao desejo daquele jovem grupo de artistas. É preciso frisar que algo vai acontecer (a temporada), mas que algo já acontece (a produção da temporada). Uma prática a ser praticada: pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço daquela produção pode vir da Secretaria Municipal de Cultura, um da Universidade, outro pode chegar por engano e outro pode estar presente a partir de uma carta que chega da Argentina liberando aos artistas-produtores os direitos autorais para encenar uma desejada dramaturgia sem que seja preciso pagar por ela. Tudo isso reunido numa prática onde o artista-produtor pega e faz o que pode com suas partes, seguindo suas visões, ele faz uso das coisas segundo uma ética-poética específica daquele projeto e estratégias que se formam a partir da experiência dessa experimentação. Os artistas-produtores não se rendem a idealizações prévias.

Como fazer do MdP uma estratégia, um planejamento em consistência? Como cozer junto, como compor artisticamente a partir da inevitável diferença de cada artista, como articular a multiplicidade num mesmo MdP? Para que isto seja possível, será preciso uma conjugação das intensidades produzidas sobre cada MdP que precisam ser compreendidas na dimensão de sua diferença e de sua constante mutação. Pois nada está pronto. Tudo respira. Articular a multiplicidade instável, no entanto, não é coloca-la numa fôrma, mas sim, valorizar a sua potência, a sua vibração. Criar em conjunto não seria compor arranjos de potências que vibram juntas? Para isso, é determinante não enquadrar todas as intensidades como se fossem as mesmas e, sobretudo, não contrapor à especificidade de cada processo criativo-produtivo os procedimentos já codificados e reconhecidos como modos de produção. Para fabricar um MdP é necessário descodificar os meios instituídos, não pelo mero prazer de seu desmonte, mas pela possibilidade de fazer de outra forma, através de outros modos e meios. Tal descodificação, no entanto, não precisa ser uma operação bélica, ao contrário, ela

precisa encontrar como se expressar num ambiente de produção que se comunica quase que pelos mesmos gestos e palavras. Para descodificar um meio hegemônico é preciso fazer com que circule nele as diferenças capazes de lhe causar estranhamento (e, por extensão, modifica-los). Jogo de afirmação. "Estamos fazendo desse jeito. Não é do jeito que nos disseram que funcionaria, mas é do jeito como estamos conseguindo fazer, do nosso jeito". Um MdP é sempre um jeito, uma resposta momentânea a um momento específico, nunca um manual. E para que ele aconteça é preciso tramar pontes entre as diferenças que por ele passam, a fim de dinamizar suas intensidades e fazê-las vibrar frente a um ou poucos modos de produção já reconhecíveis e cristalizados. Não se trata, porém, de um somatório que busque virar unidade, mas sim de pontes que façam encontrar diferenças para, então, formar redes.

Um hífen, por exemplo, é uma ponte. Pedaço de imanência. Ele pode vincular, por exemplo, o labor do artista ao do produtor, artista-produtor. Ele pode manifestar a indissociabilidade de um artista e de sua pesquisa, artista-pesquisador. Criação-Produção. Um hífen é um traço que sinaliza a existência de diferenças que se encontram e que, a partir do encontro, se afetam mutuamente e se fazem estranhar, estranhando também o meio onde tais diferenças provavelmente seriam tachadas meramente de improdutivas. Cada MdP é também um Modo-de-Produção hifenizado. Cada MdP é ele mesmo um hífen que, ao agregar diferenças, se expande como um plano de consistência e afirmação. Hífen: componente de passagem, ponte, imanência intensiva e dilatada.

Para criar para si um MdP é necessário estar atento às capacidades de afetar e ser afetado que cada parte – em encontro – é capaz de gerar. O encontro é o que dá a consistência. Consistência, imanência, composição: atributos primordiais a um MdP para que se possa não apenas gerar a produção, mas também gerir a criação artística. Porque ela se dá a partir do que somos e do que temos quando hifenizados a outros artistas e produtores, a criação nasce do chão sobre o qual se pisa ou se arrasta. Mas isto é específico de cada encontro. Assim sendo, não é possível construir um MdP caso exista um MHdP ditando como se deve fazer nem aonde se deve chegar. O MHdP é, sem dúvida, um plano transcendental, teológico mesmo, que determina uma organização que vem de cima (tal como enviada por um Deus, que está fora da vida) e que coloca o artista-produtor numa posição refém, sempre aguardando deliberações (aprovações, legitimações...) de uma instância fora de seu plano de imanência. Isso abre um problema ético e político importante: por que se impõe ao artista-criador a projeção ideal de um MHdP? Será apenas por que um MHdP, por ser muito aplicado, torna-se, por isso, um modelo? Ou há algo mais? Frente a este "modelo ideal" de produção e, sobretudo, quando tem o seu MdP rebatido por ele, o que resta ao artista-produtor senão

apenas uma diminuição de sua potência produtiva? Ora, a diminuição de sua potência produtiva é necessária para a perpetuação do poder hegemônico. Tal impotência é um afeto necessário, deve ser produzido e imposto quando o que se deseja é bloquear a emergência de outras éticas e poéticas de criação e produção artísticas.

Percebemos pouco a pouco que o MdP não é o contrário das formas vigentes de produção. Seus inimigos não são os modos de produção já existentes. O inimigo do MdP é, justamente, o impedimento de se fazer de outras maneiras, por outros meios e modos. *O artista é o artista. Ele é sozinho. E não tem necessidade de modelo. O artista nunca é um modelo, não está numa fôrma. As fôrmas são as inimigas do artista.* O MdP se opõe aos modelos vigentes, às organizações dos modos de produção que se pretendem únicas. O artista nunca é apenas um modo. E é este Um modo o inimigo do artista hífen produtor. O MdP não se opõe aos modos vigentes, mas, à tentativa de organização dos modos de produção que abole a possibilidade de existência de outros modos. Algo vai acontecer, algo acontece, mas algo também pode ser privado de acontecer. É contra essa possibilidade de privação que um MdP age, criando desvios que possibilitam o vir a ser de uma dada criação, independente de qual venha a ser o seu MdP. A existência dos MHdP não necessariamente age por negação a outros MdP, no entanto, sua repetição firma sua hegemonia e ela passa a determinar não apenas um modelo de produção, mas também o que pode ou não ser realizado em termos artísticos; o identificável, o aceitável e o estranho. Cria-se um sistema (teológico) onde se torna necessário ter uma autorização para produzir, ter uma licença para criar, um currículo, certa legitimação. Mas, quem autoriza o que pode ou não ser feito, quem determina como pode ou não ser produzida uma determinada criação artística? É desse deserto de poucas possibilidades produtivas, imposto e nutrido pelo MHdP, que deriva seu poder. É urgente falar sobre MdP se quisermos resgatar a autonomia não apenas produtiva, mas, sobretudo, criativa de um artista-produtor. Impor um modo de produção é mais que determinar um *know how* produtivo, é também – e pior – cercear poética e politicamente a criação. Afinal, a força política de um projeto reside também na sua diferença, no seu modo de operar fora dos padrões reconhecidos e ditos possíveis. O MHdP não é o artista, nem é seu MdP, mas uma imposição sobre ele e seu MdP, um fenômeno de acumulação e de sedimentação – um hábito – que impõe ao artista-produtor modelos, funções, relações hierarquizadas, modos transcendentes estruturados para extrair um trabalho útil da arte; para fazer entretenimento, produção de arte como produto de mercado. Ainda que um MHdP, ao transformar o processo criativo numa produção de mercadoria, venha a ser uma possibilidade, é nesse jogo que a experimentação artística tende a esmorecer. Afinal, o produto – cuja finalidade é ser infalível

– não pode operar no risco da experimentação, não pode ser aquilo que não se consegue determinar previamente: sua finalidade está dada desde o antes. É preciso dar certo. Nós não paramos de ser explorados e transformados nas engrenagens que possibilitam a existência de um pequeno punhado de modos de produção e, por extensão, um pequeno punhado de cenas possíveis.

É sobre o MdP que vão se formar e agir os hábitos, valores e morais que definem linguagens hegemônicas, sentidos fechados e, sobretudo, certo tipo de artista. É sobre o MdP que pesa a fatalidade das finalidades artísticas e produtivas. É o MdP que sofre esse juízo, é nele que determinadas estratégias de produção, bem como formas éticas e estéticas, entram em composição para formar algo como um organismo aqui chamado Fôrma. O MdP grita: fizeram-me uma Fôrma! Dobraram-me indevidamente! Roubaram-me a arte e o artista! É o juízo que vem de fora que arranca o MdP de sua imanência e lhe constrói uma fôrma, um sentido fechado, um tipo de artista; artista conformado. É ele o artista sem autonomia crítica e simbólica, artista automatizado, formatado e limitado, artista sem hífen mesmo, posto de si apartado. Assim, o MdP oscila num combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que o libera à aventura da experiência, atravessa e desfaz modelos, e as superfícies de formatação que o bloqueiam ou o rebaixam ao mais do mesmo. E sendo o MdP um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque ele tem sempre a sua espreita um ou outro modelo, ele está sempre na iminência de ser açambarcado por uma formatação dentre as disponíveis e já vendidas no mercado da produção artística. Porque são necessárias muitas estéticas, muitas éticas – e muitas relações materiais e de trabalho – que não somente a Fôrma para operar essa plástica padronizadora do artista-produtor.

Consideremos três grandes formatações que amarram e podem render o artista-produtor mais diretamente: a linguagem, o sucesso e o profissionalismo. Aqui, chamaremos de formatações algumas variáveis que se tornaram medidas, uma espécie de filtro, medidas pelas quais o artista-produtor é processado. Ora, se são formatações, deduz-se que tomaram corpo e que, por isso, já se tornaram indiferentes a tudo aquilo que uma experimentação poderia ainda anunciar e fazer brotar. O artista-produtor é rendido, mais uma vez, pelas finalidades, por ter que corresponder ao que disseram – quem disse? – ser o perfeito, o ideal. “Você terá uma linguagem artística e, com o tempo, é ela quem terá você. A sua linguagem – que agora é você – só será satisfatória se puder ser entendida tanto por um público ‘comum’ como também por críticos e especialistas de plantão. O seu sucesso e a continuidade de sua carreira dependem disso. E quanto mais sucesso, mais profissional você será considerado. É simples, nem importa como você se sente em relação a tudo isso, importa como você é visto. Agora, se

você não estiver de acordo, provavelmente você será um depravado, um desviante, um vagabundo, em suma, um amador". Não deixarão você experimentar no seu canto. Mas, se o MdP oscila entre o plano de consistência e as superfícies de formatação, para ele, então, não existem intensidades negativas nem contrárias: ser um depravado, um desviante e/ou um vagabundo são possibilidades que manifestam existências e práticas fora da formatação padrão. A esse modelo padronizado, que seleciona e determina o que é certo e o que é errado, o MdP opõe desarticulação (ou outras articulações), opõe experimentação e também desvios. O que quer dizer desviar? E experimentar? Que quer dizer desarticular? Quer dizer parar de ser? Você agiu com a prudência necessária? Muitos são derrotados nesta batalha porque não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma delicadeza muito afiada. Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo, a overdose. Dizem sobre explodir a coisa por dentro, mas se você já está dentro da coisa, como explodi-la sem ser soterrado junto? Desfazer-se da Fôrma nunca foi matar-se, mas sim abrir-se a conexões que supõem conjunções e encontros outros, outras passagens e distribuições de intensidade, outros afetos que talvez não pudessem ser previstos antes de serem experimentados. É este o limite: o que se abre quando se dispõe à experimentação e, também, tudo aquilo que se perde por não se abrir à experiência. Neste limite, desfazer a Fôrma não é mais difícil do que desfazer outros sentidos ou mesmo a identidade de sujeito artista. Os padrões de sucesso e profissionalismo colam na alma assim como a linguagem cola no artista e dela também não é fácil se desfazer. E quanto ao sujeito artista, como fazer para que ele se perca dos pontos de subjetivação – e sujeição – que o fixam e o pregam numa realidade dominante na qual, a ele, é reservado apenas o direito de servir, de corresponder aos modelos e nunca contradizê-los, nunca fazer de outro jeito? A prudência é a arte para criar um MdP; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer da Fôrma, tangencia-se também o ilusório e o alucinatório quando o artista-produtor se furta das exigências de linguagem, sucesso e profissionalismo.

O MdP é o ovo, meio de intensidade pura, intensivo e não extensivo, a intensidade Zero como princípio de produção. O ovo designa sempre esta realidade intensiva onde se articulam encontros, distinguidos pelo poder de afetar e ser afetado. O ovo é o MdP e este não existe "antes" da Fôrma, ele está junto a ela e não para de se fazer. Se ele está ligado a um MHdP, por exemplo, não o está por conta de uma resiliência, por não ter conseguido "fazer parte" dos modelos hegemônicos, mas no sentido de poder fazer uso das intensidades desse MHdP afim de desviá-las a favor daquilo que ele – o MdP – almeja criar e liberar. O MdP passa, então, a ser também o MHdP em termos de vizinhança, contemporâneo ao MHdP; ele está perto, junto, ao mesmo tempo em que distante, desconfiado. Os modelos se distribuem sobre o MdP;

mas eles se distribuem nele como intensidades produzidas e fluxos. Frente ao “modelo”, o MdP lê “um” modelo. “O” modelo é apenas “uma” possibilidade para o MdP. “Um” gesto, “uma” ação, “uma” fala: ao artigo indefinido nada falta, ele exprime a pura determinação de uma intensidade que não precisa ser modelo para acontecer. O artigo indefinido é o condutor do desejo. O erro de alguns artistas e produtores foi ter compreendido os fenômenos do MdP como resilientes frente aos MHdP. Assim, amorteceram intensidades produtivas (o corpo, o real) e mantiveram as mesmas finalidades a alcançar (o modelo, o ideal): recortes de jornal, indicações aos prêmios e aprovações em editais.

Este não é um jogo de mera oposição, é antes de composição. Logo, é necessário conversar também com aquilo que julgamos previamente ser negativo. “Pare de gostar apenas do que você gosta! Pare de querer apenas o que você deseja! É no encontro com aquilo que você condena que brotam outros modos de estar e fazer”. É necessário guardar o suficiente de modelos para que eles se recomponham a cada nova criação, sejam modelos estéticos ou relações éticas do trabalho; uma provisão daquilo que a vivência das experiências deu ao artista-produtor é também preciso conservar. No entanto, aquilo que se conserva é preciso sempre colocar, novamente, para conversar, pois tudo respira e é preciso evitar que se transforme uma experiência anterior num modelo inerte e infalível, pronto para ser aplicado numa nova criação-produção. Imitem a Fôrma estabelecida. Não se atinge o MdP e seu plano de consistência fugindo delas grosseiramente, jogando tudo para o alto, como se costuma dizer. Por isso foi apresentado antes o paradoxo dos artistas lúgubres e esvaziados: eles se lacraram em modelos próprios ao invés de buscar pontos de intersecção com os modos de produção chamado Fôrma. Onde o MdP conversa com o MHdP? Havia mesmo várias maneiras de perder seu MdP, seja por não chegar a produzi-lo, seja produzindo-o demais ou de menos, mas também – e sobretudo – por fazê-lo apenas como negação dos modos vigentes de produção. O pior não é permanecer dentro da Fôrma – modelado e sujeitado – mas lançar os modelos vigentes e impostos numa queda suicida que os faria recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer de quando em quando: instalar-se sobre uma fôrma, sobre um determinado modo de produção que não o seu, fazer experiência com ele, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos desviantes, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali encontros, provar segmento por segmento das intensidades. É seguindo uma relação cautelosa com os modos de produção vigentes que se consegue liberar alguma energia para compor seu MdP. Ainda é tudo uma questão de experimentação e experiência. Ir dos modelos estabelecidos aos modos desviantes, nossos; fazer com que o desvio oscile delicadamente para o lado do plano de consistência. É somente

aí que o MdP se revela pelo o que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, processo feito de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina, pronta para ramificar-se em máquinas coletivas e para fazer com que coisas aconteçam.

Ainda não respondemos à questão: por que tantos perigos? Por que tantas precauções necessárias? Porque não basta opor abstratamente a Fôrma e o MdP. Porque se encontra o MdP já nas Fôrma. Existe um MdP que se opõe à formatação dos artistas-produtores chamada Fôrma, mas há também um MdP da própria Fôrma, pertencendo a esta formatação ao mesmo tempo que desviando-se dela. *Artista canceroso*: a cada instante, com ou sem o aporte financeiro de um patrocínio, um integrante de uma determinada equipe de criação torna-se canceroso, prolifera e perde sua figura, apodera-se de tudo; é necessário que se encontre para ele outro lugar para que seja possível a fabricação de "outro" MdP. Tomemos agora a formatação do sucesso: pode existir nela um teor canceroso do sucesso, um artista brotando de maneira despótica e bloqueando toda a circulação de afetos posto tenha acreditado que o seu modo de operar tenha se tornado único, sem o qual nada poderá, de fato, acontecer. "Uma grande produtora teatral da cidade, talvez a maior, está sendo processada por vários artistas que 'descobriram' que ela vinha desviando parte do orçamento de suas produções para manter a sua empresa funcionando". Ora, há também o MdP do "grande produtor" que pode se precipitar numa inflação posto tenha convencido a si mesmo – e aos outros – que todas as suas produções são sempre fartas e impecáveis. Mas – e isso aconteceu – e quando esse "grande" não puder assegurar uma produção rica e ostensiva? Ele será processado por aqueles que usufruíram dos mimos da produção? A falência de um grande produtor, de um jeito ou de outro, é um modo outro de produção que opera fora da Fôrma. É um desvio do programado. Um desvio canceroso fruto da própria constituição deste modo de produção. Mesmo se considerarmos tal ou qual formação artístico-produtiva, é preciso saber que todas podem entrar em relações de violência e de rivalidade tanto quanto de aliança e cumplicidade. Cada MdP pode, em si mesmo, formar seu tumor específico. A Fôrma também engendra seus MdP, totalitários e fascistas, aterrorizadoras caricaturas de um plano de consistência. Não basta distinguir os MdP intensivos e precários sobre o plano de consistência e os MdP vazios sobre os destroços de modos de produção tornados modelo. É preciso considerar os MdP cancerosos e que se proliferam. Como criar para si um MdP que não o canceroso de um artista-produtor fascista, ou o vazio de um artista drogado, de um paranóico ou de um hipocondríaco?

Acreditava-se estar criando um bom MdP, tinha-se escolhido o Coletivo (há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho), e, de fato, algo circulava naquele encontro de artistas. Certo dia, ela disse: "Vamos inscrever nosso projeto no Fundo Municipal de Apoio ao

Teatro?". E assim fizeram. Inventaram uma sinopse, justificaram que eram jovens artistas investigando o fazer teatral, agregaram nomes com mais currículo ao projeto, pediram um valor considerado justo etc. E seguiram o trabalho, não ficaram rendidos. Começaram a se encontrar com o elenco de cinco atores-atrizes até que, meses depois, o projeto foi contemplado pelo Fundo Municipal. Eles ganharam cinquenta mil reais para criar uma peça de teatro. O que aconteceu? Eles agiram com a prudência necessária? Foi uma longa experimentação. Durante todo o caminho, o mais difícil foi conseguir renunciar progressivamente às exigências de ter que corresponder ao patrocínio recebido. Era uma companhia recém-formada e que havia recebido um patrocínio, o primeiro, coisa que não acontecia normalmente naquela cidade. O problema estava aí: pois se não era normal receber um investimento público para pesquisa e criação teatral, então o seu caso rapidamente vira uma exceção e junto a isso vêm cobranças e lugares aos quais é preciso chegar. Vieram as finalidades. Era preciso dar certo e corresponder ao investimento recebido e fazer acontecer. Havia o dinheiro possibilitando novas parcerias de trabalho e também anuviando as firmadas antes do patrocínio chegar. Um ator perguntou: "ser profissional é receber um cachê?". Um dos diretores respondeu: "ser profissional é fazer o seu trabalho com amor e paixão". Quanto custa o afeto? O dinheiro é um dos ingredientes da produção ou é quem a legisla? No decorrer da criação-produção foi-se anunciando a chegada da Estreia como uma extensão disparatada: ela era aquilo que os artistas-produtores organizavam e também quem ditava aos criadores uma série de exigências. Ter que fazer isso, ter que ser desse jeito, ter que, ter que... Dever, exigência, obrigação. Numa palavra, a Estreia é tudo, sobretudo um juízo externo ao fazer criativo. Eles agiram com a prudência necessária? Lidaram com a Estreia como um programa – motor de experimentação – ou como uma projeção ideal daquilo que deveria se tornar a criação que sequer ainda tinham produzido? De fato, a Estreia não é tão disparatada quanto parece: ela compreende o conjunto de tudo o que pode ser relacionado com as interpretações e as explicações da peça teatral. O processo criativo-produtivo, ao contrário, tende a desfazer os modelos. Não são mais ações e gestos a serem explicados, ou imagens e cenas a serem interpretadas, nem cruzamentos de referências e linguagens a serem desfiados, mas acontecimentos, intensidades em presença. Não se desfaz a Estreia destruindo-a de uma só vez. É necessário preservá-la para sobreviver, para operar algum desvio que – por meio dela e junto a ela – trará consigo a manifestação da existência do processo criativo-produtivo. É por conta da Estreia que se saboreiam experiências que, no adiante, podem fazer brotar outros modos de.

O MdP é desejo, é por ele que se cria. Há desejo toda vez que há constituição de um MdP. Resta saber se conseguimos realizar a seleção, separar o MdP de seus duplos: artistas vítreos vazios, artistas cancerosos, totalitários e fascistas. A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas, no desejo, distinguir o que remete à proliferação de modelos enrijecidos ou aos desvios demasiadamente violentos, e o que remete à construção de um plano de consistência. Senão os MdP permanecerão separados e marginalizados, muitos deles rotulados como “experimentais” e “alternativos” por comparação aos modos instituídos de produção, e triunfarão os artistas e as produções cancerosas e/ou esvaziadas.

“Mostra Hífen”: inominável devir inominável

Madrugada da sexta-feira dia 17 de março de 2017.

FRIQUES Eu não saberia por onde começar.

LIBERANO Talvez fosse melhor começarmos pelo fim: dezembro de 2016.

FRIQUES Mostra Hífen de Pesquisa-Cena. Terceira edição: modos-de-produção.

LIBERANO Por que interessa falarmos sobre a Mostra?

FRIQUES Porque estamos falando de uma companhia de teatro que, ao invés de criar apenas peças teatrais e performances, também consegue agenciar outras práticas e engendrar outras reflexões para além de suas próprias.

LIBERANO Exato. Esse é o fim e também o começo de tudo, conforme já conversamos bastante. A Mostra enquanto outro tipo de prática do Inominável. Como você já sabe, essa terceira edição surge como saldo de dois anos de estudo no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ.

FRIQUES Para além da criação da dissertação, também a criação desse “algo”?

LIBERANO É. Quando entrei, em março de 2015, achei que criaríamos uma peça ou uma performance. Só que os estudos me levaram a explorar mais a Mostra porque ela é, de fato, outro modo de relação da companhia com a cidade.

FRIQUES Por isso você cismou em pensar a Mostra como cena expandida?

LIBERANO Pois então, eu sou um pouco acelerado com as palavras. Não é bem isso. Durante meus encontros com a orientadora Eleonora Fabião, ela sugeriu que eu desenvolvesse uma reflexão sobre cena expandida, que eu investigasse, dentre outras referências, o conceito de “campo ampliado” da Rosalind Krauss. Minha questão é: seria a Mostra Hífen uma cena expandida do Inominável?

FRIQUES O “campo ampliado” de Krauss não para de ser reinterpretado. O caso teatral é notório, perceba, você e muitos outros falam de cena expandida. Recentemente, o “campo ampliado” foi reinterpretado em São Paulo a partir da ideia de “escultura social” de Joseph Beuys.

LIBERANO Já li sobre a “escultura social”. Não acho que tenha a ver com isso.

FRIQUES Se tratando de uma mostra, provavelmente não. De qualquer forma, o “campo ampliado” é um conceito que assumiu um protagonismo ímpar nas discussões sobre arte contemporânea.

LIBERANO Pode me dizer, resumidamente, do que se trata esse conceito?

FRIQUES É inegável que vivemos atualmente em um "campo expandido" onde quaisquer materiais, disciplinas, meios e modos são combinados por artistas e pensadores em suas criações estéticas. Se não restam dúvidas quanto ao pluralismo ampliado contemporâneo, por outro lado, sobram incertezas quanto ao quê, de fato, quis dizer Rosalind Krauss quando lança mão de uma ferramenta estruturalista para demarcar a produção "escultórica" de seu país na década de setenta.

LIBERANO Te parece preocupante o uso que se faz desse conceito?

FRIQUES É bastante sintomático, na verdade, que muitos dos usos do "campo ampliado" em contexto brasileiro descartem por completo um pensamento a respeito do instrumento lógico utilizado por Krauss justamente para, acredite, combater o pluralismo.

LIBERANO Combater o pluralismo?!

FRIQUES Seria preciso entrar numa longa discussão. Contudo, dadas a importância deste ensaio[67] específico de Krauss – escrito em 1979 – e a frequência com que ele é chamado ao debate, só posso supor que o "campo ampliado" expandiu-se sem que fossem consideradas questões especificamente de seu "campo" de surgimento.

LIBERANO Que loucura, Manu...

FRIQUES Sobre a Mostra Hífen de Pesquisa-Cena como uma "cena expandida"\

LIBERANO O que te parece?

FRIQUES A despeito das reflexões de Krauss, de fato, não existem muitas companhias teatrais agenciando o encontro de outras companhias e artistas, ocupando a cidade de maneira expandida mesmo. Não estou falando de realizar uma ocupação teatral com os trabalhos de repertório de um grupo. Isso, inclusive, vocês costumam fazer. Estou falando sobre alteridade, sobre o outro, sobre a cidade, sobre sair de si para encontrar hospedagem no outro.

LIBERANO De fato é isso. O que há de nosso, além de todo o esforço de produção e realização, além de um pensamento e de uma prática em curadoria, é essa extensão que procuramos fazer, a cada edição da Mostra, das questões que estão tomando as discussões em nossos encontros.

---

[67] KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field.* October, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 30-44. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=O1622870%28197921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y>. Acesso em: 17 mar. 2017.

FRIQUES Seja mais claro.

LIBERANO Você sabe, a cada edição nós escolhemos um hífen. Uma ponte – o próprio hífen – que colocamos entre lugares que julgamos estar, naquele momento, separados demais. Na primeira edição, em 2012, o hífen foi colocado entre "universidade-cidade". Na segunda, em 2014, hifenizamos "privado-público". E recentemente, a terceira edição hifenizou "modos-de-produção".

FRIQUES Certo. Vamos assumir que a Mostra é sim uma cena expandida da companhia. O que isso abre?

LIBERANO Isso não é pouco, é?

FRIQUES Talvez seja. Porque é óbvio que a Mostra expande a prática da sua companhia. A questão da Krauss, nesse artigo específico, é uma interpretação que ela faz da produção de esculturas na década de setenta, nos Estados Unidos. O que é curioso – e esse é um ponto que abordo na minha tese de doutorado[68] – é que ela rende a extraordinária elasticidade da categoria escultura a partir de uma forma geométrica autorreferencial, que é o quadrado. Ao invés de expandir a produção escultórica, surpreendentemente, ela reduz.

LIBERANO Eu jamais interpretaria o texto dela dessa forma.

FRIQUES O que eu estou te dizendo é que você precisa expandir a reflexão para além do campo expandido. Ler a Mostra a partir desse ensaio da Krauss é perder a Mostra. Afinal, de que pode te servir uma ferramenta topológica para avaliar uma realização que não está alicerçada num espaço, mas, talvez, num campo relacional?

LIBERANO Entendi...

FRIQUES Você já leu o "Metafísicas canibais" do Eduardo Viveiros de Castro?

LIBERANO Comprei faz uns anos, mas, para variar, nunca li\

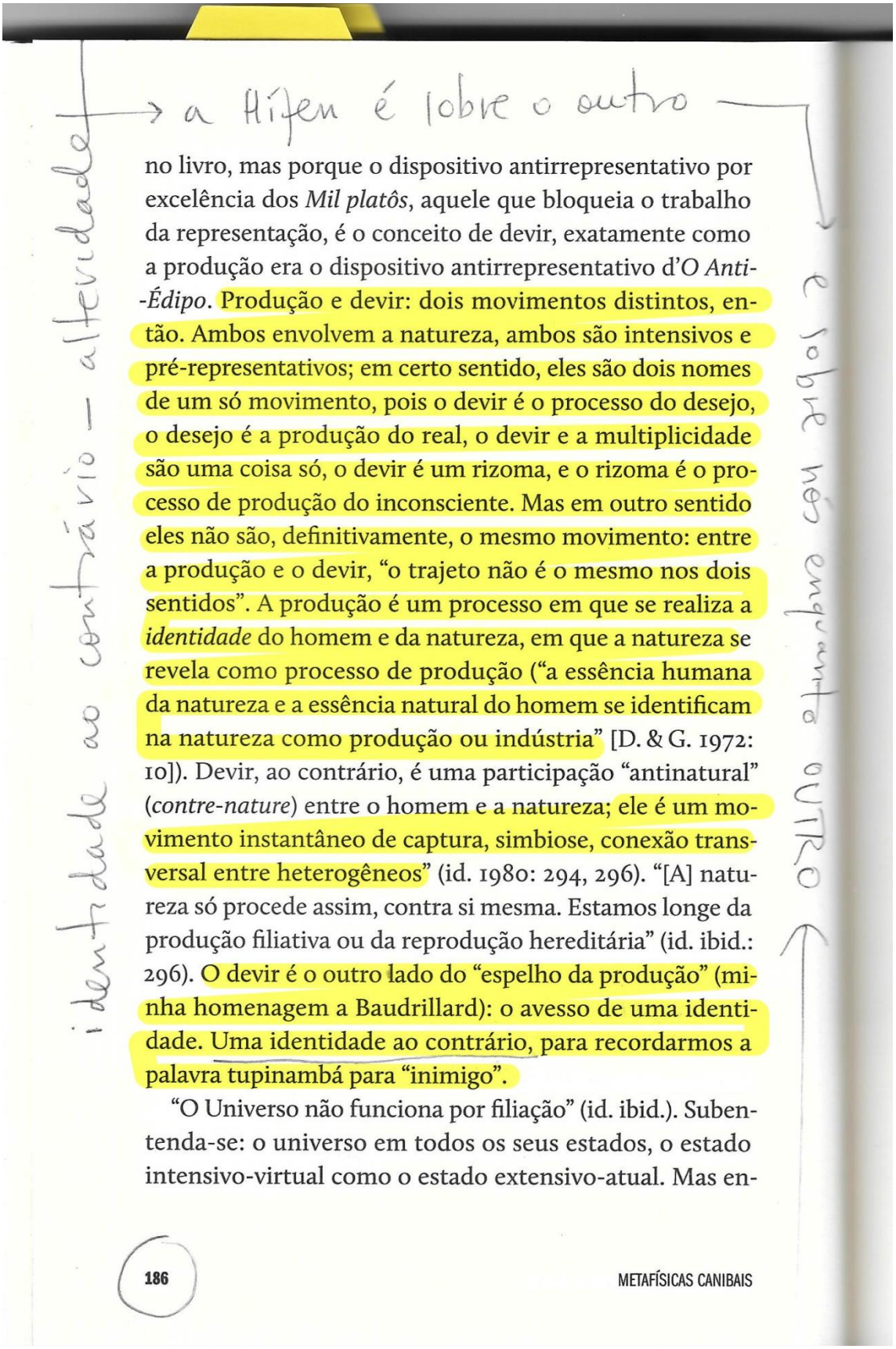
FRIQUES Você precisa ler. Sobretudo, os capítulos sete e dez. São dois capítulos sobre produção. Ele faz uma crítica ao "O anti-Édipo" e ao "Mil platôs" do Deleuze e do Guattari. Talvez essas leituras possam te abrir olhares mais interessantes sobre essa ponte-hífen, como você costuma dizer.

LIBERANO Eu não sei se eu tenho tempo para entrar nessa leitura agora.

FRIQUES Eu acho que a coisa toda está ali. Dê uma olhada e nos falamos novamente amanhã à noite.

---

[68] FRIQUES, Manoel Silvestre. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*. 2017. 660 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro. 2017.



no livro, mas porque o dispositivo antirrepresentativo por excelência dos *Mil platôs*, aquele que bloqueia o trabalho da representação, é o conceito de devir, exatamente como a produção era o dispositivo antirrepresentativo d'*O Anti-Édipo*. Produção e devir: dois movimentos distintos, então. Ambos envolvem a natureza, ambos são intensivos e pré-representativos; em certo sentido, eles são dois nomes de um só movimento, pois o devir é o processo do desejo, o desejo é a produção do real, o devir e a multiplicidade são uma coisa só, o devir é um rizoma, e o rizoma é o processo de produção do inconsciente. Mas em outro sentido eles não são, definitivamente, o mesmo movimento: entre a produção e o devir, "o trajeto não é o mesmo nos dois sentidos". A produção é um processo em que se realiza a *identidade* do homem e da natureza, em que a natureza se revela como processo de produção ("a essência humana da natureza e a essência natural do homem se identificam na natureza como produção ou indústria" [D. & G. 1972: 10]). Devir, ao contrário, é uma participação "antinatural" (*contre-nature*) entre o homem e a natureza; ele é um movimento instantâneo de captura, simbiose, conexão transversal entre heterogêneos" (id. 1980: 294, 296). "[A] natureza só procede assim, contra si mesma. Estamos longe da produção filiativa ou da reprodução hereditária" (id. ibid.: 296). O devir é o outro lado do "espelho da produção" (minha homenagem a Baudrillard): o avesso de uma identidade. Uma identidade ao contrário, para recordarmos a palavra tupinambá para "inimigo".

"O Universo não funciona por filiação" (id. ibid.). Subentenda-se: o universo em todos os seus estados, o estado intensivo-virtual como o estado extensivo-atual. Mas en-

[69]

[69] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 186.

Madrugada do sábado dia 18 de março de 2017.

LIBERANO Multiplicidade. Uma identidade ao contrário. De fato, a Mostra não é uma cena expandida, Manu. É mais um devir-inominável ou um inominável-devir.

FRIQUES As reflexões do Viveiros não têm nada a ver com a Mostra, você sabe, não é?

LIBERANO Mas é um disparador maravilhoso ler a Mostra a partir do conceito de devir!

FRIQUES Você leva tudo ao pé da letra, Diogo. A questão, eu penso, tem a ver com esse hífen entre devir e produção. Devir-produção. Na virada da página 185 para a 186, Viveiros reconhece o conceito de devir enquanto um dispositivo antirrepresentativo por excelência, aquele que bloqueia o trabalho da representação. Pensando a Mostra Hífen, isso te diz algo?

LIBERANO O que me vem de imediato é compreender que a Mostra Hífen é uma criação artística da companhia e não um mero evento, entende? Não é uma mostra bienal formatada e que, a cada edição, faz uma curadoria de trabalhos considerados bacanas em artes da cena. Não é isso. A curadoria da Mostra se torna, cada vez mais, uma prática que pensa, um pensamento que age, que faz com que coisas aconteçam e que, por extensão, traz problemas ao instituído.

FRIQUES Calma. Instituído onde? Instituído o quê?

LIBERANO Eu quero dizer: a programação é um modo nosso de abrir as questões que nos são urgentes, e que, por serem urgentes, não estão ainda lacradas em formas já prontas e reconhecíveis, entende? Não sei, mas quando leio sobre o devir enquanto dispositivo antirrepresentativo, eu penso nisso.

FRIQUES A Mostra Hífen de Pesquisa-Cena seria um coração do Inominável?

LIBERANO Sim! Ela é viva, ela respira, logo, expande e contrai. Ela abre e fecha, ela está em movimento. A vitalidade dela – e, por extensão, da própria companhia – está no encontro que ainda vai se fazer, o encontro que será a própria Mostra. É no encontro que expandimos e que expiramos. Quando a Mostra acaba, ou quando não está acontecendo, é como se estivéssemos inspirando, conspirando, talvez. Como se puxássemos para nós, para dentro da companhia, o ar que corre fora do privado de nossos meios e modos de fazer.

FRIQUES É uma musculatura e também uma técnica. Um artifício que não pressupõe certezas e definições *a priori*, mas que precisa de um planejamento mínimo para vir a ser. Um rigor mesmo para que se consiga tramar – de forma clara – as ações e também as relações que fazem a Mostra respirar.

LIBERANO Não quero me forçar a isso, nem ser afoito com os conceitos, mas se a performance segue modificando o fazer da companhia, reimplicando o nosso corpo, nada mais orgânico do que pensar a realização da Mostra pelo viés de sua performatividade. Essa coisa da respiração, por exemplo, em contraponto à representação, talvez seja o teor performativo dela. Repito: uma das coisas mais reveladoras nesse percurso da pós-graduação foi reconhecer que a Mostra é uma de nossas criações. "Não é um evento!", me disse uma professora. Não pode ser um evento. Não pode estar pronta nem ser um lugar definido, ela nem mesmo consegue se atrelar a um só espaço. O corpo da Mostra é relacional.

FRIQUES Por isso um devir. Por isso a Mostra precisa de um novo hífen a cada edição e, talvez por isso, ela vá sempre correr o risco de ser institucionalizada, de ter a sua urgência aclimatada. Por isso ela respira, porque vocês não estão completamente presos a um patrocinador nem a ter que chegar a lugares previamente determinados. Vocês só existem por conta do desejo, de apoios e parcerias, enfim, porque fazem alianças.

LIBERANO O Viveiros faz essa relação entre devir e produção e chega à noção de aliança.

FRIQUES Só que a discussão dele é outra, de qualquer forma, nos ajuda a pensar o hífen. É isso. Você já achou a coisa. Eu não entendo porque você não escreve sobre isso. Escreva como uma hipótese. Você está escrevendo sobre a sua companhia, então você pode deixar um texto um pouco mais aberto também. Perguntas para o futuro, perguntas para o presente. Pode ficar bem bonito.

LIBERANO O que eu preciso saber é como eu informo na dissertação sobre esse diálogo com você. Se você quer ler o que eu estou escrevendo, se prefere que eu coloque um pseudônimo, que finja mesmo que foi uma conversa que tivemos ou que coloque que é uma invenção dialogada de uma leitura rápida que fiz de trechos da sua tese e de conversas que tive com você por telefone.

FRIQUES A dissertação é sua.

LIBERANO Na página 183. Final dela. O Viveiros diz: "O devir [...] é a diferença na prática." [70]

FRIQUES Será mesmo?

LIBERANO Temos boas questões para uma próxima edição da Mostra, não?

FRIQUES É sempre uma questão de experimentação.

---

[70] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 183.

Aqui me encontro. É madrugada do domingo dia 19 de março de 2017. Preciso terminar de escrever essa dissertação, no entanto, quanto mais escrevo, mais compreendo essa escrita como outro início. Talvez eu precisasse de mais tempo para arrematar melhor esse capítulo final. Ou não. Talvez ele precise continuar sendo essa interrogação: como fazer com que coisas aconteçam?

Poderíamos ficar conversando por horas e mais horas, eu e Manu[71]. Eis um vínculo que surgiu por conta da primeira "Mostra Hífen". Desde então, ela se tornou motivo para o nosso encontro e também para atualizarmos juntos algumas discussões sobre o fazer artístico na contemporaneidade. São muitos os desdobramentos da "Mostra Hífen". Na segunda edição, por exemplo, a cada uma das cinco semanas de programação um dramaturgo de fora do Rio de Janeiro acompanhava presencialmente a programação da Mostra. Numa dessas semanas, o dramaturgo mineiro Vinícius Souza conheceu o trabalho da Minha Nossa Cia de Teatro, de Curitiba. No ano seguinte, a Minha Nossa criou um projeto chamado Câmbio, para o qual eu e Souza fomos convidados. Era janeiro desse ano e lá estava eu morando em Curitiba, escrevendo essa dissertação e dirigindo uma dramaturgia do Souza realizada com a companhia curitibana. A dimensão relacional da "Mostra Hífen" não fica presa a ela, de fato, também se expande.

Não tive tempo para acessar novamente os escritos de Deleuze e Guattari sobre o devir. No entanto, ainda assim, conservo em mim essa hipótese que, sem dúvida, começará a ser desdobrada muito em breve. Pois essa é a consistência da "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena": ela nasce desse desejo de fazer encontro acontecer, de borrar as fronteiras que separam para aproximar, juntar, misturar. Sendo assim, teoria e prática, pesquisa e cena, se confundem e se expandem em recíproca afetação. A cada edição, todo o trabalho de estudo e conceituação já age naquilo que será realizado, já é a realização em si. Isso reitera o fato de que, enquanto uma criação artística de uma companhia de teatro, a Mostra, mais do que um mero evento, é uma resposta atual e processual ao contexto específico em que surge.

Pensando a realização da Mostra como uma criação artística do Teatro Inominável, cito um trecho do "Manual do Artista-etc" do professor e artista Ricardo Basbaum:

> Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício poético, que foge do *loop* narcísico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público... – mas que também pode ser encontrada no elenco de práticas daqueles artistas que se inscrevem na tradição de hibridização junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo: o exercício de atividades – institucionalizadas em maior ou menor grau – de interlocução informal e produção crítica, por exemplo, ou de agenciamento

[71] Manoel Silvestre Friques é curador, engenheiro de produção, teórico de teatro e de arte contemporânea.

> de trabalhos e curadoria. Tais artistas, de algum modo colocam-se como atravessadores a partir de quem múltiplas alteridades vêm a se constituir discursiva ou espacialmente – mas o decisivo acaba sendo mesmo a (feliz) impossibilidade de anulamento da própria poética, cuja presença produz o tempero característico desta expressividade híbrida e múltipla: falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro. [72]

Especificamente sobre a última edição, modos-de-produção, realizada de 02 a 18 de dezembro de 2016 no Rio de Janeiro: foi a menor edição em termos de duração (17 dias) e a maior em número de ações (27) e artistas envolvidos (197). Cada uma das ações apresentadas tocou, a sua maneira, na atualíssima discussão sobre os modos de produção em artes da cena. Como foi que esse eixo curatorial surgiu? Ora, ele surgiu por conta das experiências vividas pelo Inominável e apresentadas no segundo capítulo dessa dissertação. Ao passarmos a nos perguntar sobre o que queríamos que o teatro fosse, fizemos da "Mostra Hífen" também um modo de desdobrar essa questão em prática e reflexão. Assim, ao afirmarmos o hífen modos-de-produção como eixo da terceira edição, é porque também estamos vivendo em companhia esta questão: como fazer com que coisas aconteçam?

Numa época de evidente precarização dos meios e modos de produção artística e cultural, quando a democracia brasileira é tornada empresa privada e "privativa", como pode existir o artista que não se convenceu de que o mundo seja apenas essa miséria que dele estão fazendo? Como um punhado de artistas, interessados em processo – em processar a realidade por meio de criações artísticas com o intuito de manifestar ao ser humano as fundações de suas doenças –, como esse tipo de artista continua criando e existindo?

Um exemplo: é quase final de março e a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) do Rio de Janeiro ainda não realizou os pagamentos dos projetos contemplados no Programa de Fomento às Artes 2016/2017. Os prazos estipulados no Edital foram ignorados repetidas vezes e, após atraso de um mês na divulgação dos contemplados, a SMC informa que não há previsão para o pagamento. Então é determinante perguntar: como é que um artista permite que a força capaz de realizar sua criação seja transferida para fora dele próprio? É de se espantar que o Fomento Municipal tenha se tornado praticamente a "única saída" para o financiamento da produção teatral carioca. Se acreditarmos que só esse modo exista, abriremos precedentes que, em termos últimos, acabarão por ditar não apenas como nossas produções devem ser feitas, mas, sobretudo, qual o teor estético-político daquilo que criamos.

Não seria isso o que já acontece? É urgente falar sobre produção. É urgente pensar produção a partir da análise, desmontagem e reconstrução de seus modelos estabelecidos. É urgente inventar produção para que artistas e produtores possam gerar e gerir saúdes outras

[72] BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 69-70.

relativas ao seu ofício. Por isso, na terceira edição, juntamos o que separado estava e hifenizamos a expressão modos-de-produção. Pois pensar modos-de-produção é mais do que sugerir outros caminhos para a produção artística, é mais do que condenar estratégias hegemônicas e mercadológicas de produção. Pensar modos-de-produção é devolver ao pensamento a importância da autonomia do artista como sua mais primordial revolução.

Por autonomia, penso a partir do que afirma o performer afro-americano William Pope. L, pensamento que cito como título desse capítulo: "Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo." [73] Eis um vínculo possível entre autonomia e produção: fazer com que coisas aconteçam. Artista e produtores se encontram nesse mesmo desejo: querem que coisas aconteçam. Que coisas? Uma imensidão de possibilidades que tudo tem a ver com o fazer artístico, afinal, fazer arte não seria justamente esse brotar incessante de tudo o que ainda não veio? Se sim, então que modo de produção será preciso inventar para que determinadas criações possam acontecer? Mais que isso: que poética nasceria caso pensássemos criativamente seus modos de produção?

Ainda sobre a terceira edição, implicamos diretamente o público na discussão sobre modos de produção. O preço dos ingressos era escolhido por cada espectador a partir do modelo "pague quanto quiser". Essa foi uma maneira encontrada para que cada um se perguntasse sobre o valor da criação assistida, traduzindo suas impressões subjetivas num preço que ele escolheria pagar após a apresentação. Outro aspecto importante: a Mostra aconteceu num novo espaço cultural da cidade, a Casa Quintal de Artes Cênicas, no Centro. A escolha do espaço, que num primeiro momento pretendia apenas "fugir" de espaços institucionais e tradicionalmente teatrais, se revelou determinante: a Casa Quintal virou um espaço de reunião entre artistas e público, funcionando diariamente de 15h às 23h. Além dela, algumas ações foram realizadas no Teatro SESI-Centro e também em ruas do Rio de Janeiro.

Numa proporção indireta, as três edições tiveram sua duração reduzida e o seu orçamento aumentado. Na primeira (2012): vinte e cinco (25) dias e produção total de R$ 3.000,00 (investidos por mim e pelos artistas participantes). Nesta edição, não houve pagamento de cachê aos artistas e a infraestrutura técnica foi conseguida através de apoios culturais. Na segunda (2014): vinte (20) dias e valor total de R$ R$ 36.000,00. Pela primeira vez pagamos cachês artísticos. A Mostra foi produzida com investimento da produtora Pequena Central e, em contrapartida, programou três companhias de fora do Rio, sendo a

[73] Pope L. citado por Eleonora Fabião em: FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 19 mar. 2017.

maior parte dos gastos relativos ao transporte e à hospedagem dessas companhias. Por fim, na terceira (2016): dezessete (17) dias e valor total de R$ 70.000,00 (via parceria com o SESI Cultural). Com o maior orçamento até então, essa edição possibilitou oferecer cachês a maior parte dos artistas e, pela primeira vez, a boa parte da grande equipe de criação da Mostra.

É interessante registrar que o Inominável não tem em seu histórico de realizações aportes financeiros provenientes de patrocinadores e editais. Foram poucos os investimentos dessas fontes. Assim, como é possível a "Mostra Hífen" conseguir esse investimento? Ou: como é possível que justamente em 2016, num ano em que a economia brasileira esteve em "crise", ele tenha existido? A resposta está na diferença dos artistas envolvidos nessa terceira edição. Esse é um aspecto interessante, pois nas duas primeiras edições, de alguma forma, a programação era essencialmente composta por artistas universitários. Nessa última, ao invés de separarmos os artistas em tipos específicos, misturamos todos eles e tornamos o hífen modos-de-produção como intersecção dessa multiplicidade toda.

O que aconteceu? O que, então, se anunciou a partir desse jogo onde o Inominável saiu de seus próprios modos de criação, relação e produção e se hospedou no outro? Ou ainda: que intersecção ganhou corpo – se hifenizou – entre o um e o outro, entre o Inominável e a cidade do Rio e seus artistas? Lembro-me de um exemplo interessante trazido por Nicolas Bourriaud em sua "Estética relacional":

> Quando Jens Haaning transmite histórias engraçadas em turco, por alto-falante, numa praça de Copenhague (*Turkish Jokes*, 1994), cria instantaneamente uma microcomunidade – a dos imigrantes unidos por um riso coletivo que subverte sua condição de exilados – formada na obra e em relação à obra. [74]

Vimos nascer uma comunidade. Encontramos vizinhos e reconhecemos uma vizinhança comum entre nós. Discutimos juntos sobre modos distintos de reinvenção e resistência da arte e de seus modos de produção. Compartilhamos estratégias e processos, fizemos com que muitas coisas acontecessem. Naturalmente, não se trata de acreditar que encontramos um modelo a ser aplicado numa próxima edição. De acordo com Bourriaud, a "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena" se apresenta como "um *interstício social* no qual são possíveis essas experiências e essas novas 'possibilidades de vida': parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã." [75]

---

[74] BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins, 2009, p. 24.
[75] Ibid, p. 62.

COISAS A FAZER APÓS ENTREGA DA DISSERTAÇÃO

- responder e-mail da Flávia sobre CONCRETO ARMADO no Castelinho

- e-mail para Camila Ascherman (SESC-PR)
- projeto ocupação para Paulo Mattos (SESC - Copacabana)
- ligar p/ Adriana Souza (SESC-SP)

entregar uma cópia p/ cada ino minável.

7ª CRIAÇÃO da COMPANHIA

PODEROSA VIDA NÃO ORGÂNICA QUE ESCAPA

direção de Thaís Barros (formatura na UFRJ)

2016.2

* ver inscrições em festivais

FECHAR CRONOGRAMA DE ENCONTROS A PARTIR DE ABRIL. 2017 -

ESTREIA de

SOBRE A BREVIDADE DA VIDA

direção Natássia Vello
dramaturgia Diogo Liberano

8ª CRIAÇÃO

URGENTE —

* subir a atualização do site

saldo em conta (20/03/17):

R$ 673,15 ←

- agendar reunião no SESI-RJ para fechar o período da MOSTRA HÍFEN

* - em 2017
- e já em 2018

E "A GAIVOTA"?

LIGAR PARA Vera Holtz.

início dos encontros em Agosto. 2017

YELLOW BASTARD

2018 9ª CRIAÇÃO

- repassar a equipe a data proposta pelo CCBB-RJ: JUNHO.2018
- agendar reunião com Clarissa e Thiago.
- tentar saber com o CCBB qual foi o R$ aprovado.

* REAVER OS R$ 200, PAGOS POR MIM AO VIMEO ←

* COMPRAR UM SOFÁ p/ a sede -

CONVERSAR COM ELES SOBRE O ORÇAMENTO NECESSÁRIO À PUBLICAÇÃO DAS TRÊS PRIMEIRAS EDIÇÕES DA HÍFEN

edição 3,5

- trabalhos comissionados?
- quais convidados para os debates?

→ prestar contas do prêmio funarte de internacionalização

→ continuar vendas de O NARRADOR ←

Referências

ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro*. Sala Preta, Brasil, v. 13, n. 2, dec. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Acesso em: 08 mar. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção.* São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral.* Campinas-SP: HUCITEC, 1995.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOGART, Anne. *The Viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In: *Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME.* Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DAWSEY, John; MOLLER, Regina; e MONTEIRO, Marianna (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990).* São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5.* São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4.* São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3.* São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.* São Paulo: Editora 34, 2011.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador.* São Paulo: Hucitec, 2010.

DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fabio e OLINTO, Marcelo (orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2006.

ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FABIAO, Eleonora. "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography". Amelia Jones; Adrian Heathfield (Org.). In: *Perform, Repeat, Record*. (London and New York: Thames and Hudson, 2012).

FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, Brasil, v. 8, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 09 mar. 2017.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 28 fev. 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLORES, Eduardo. *Que és performance?* Disponível em: <http://www.geocities.ws/xabo_jubaa/queesperformance.html>. Acesso em: 08 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do "mercado" teatral brasileiro*. Sala Preta, Brasil, v. 16, n. 1, p. 179-213. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/111417/114751>. Acesso em: 25 dez. 2017.

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*. 2017. 660 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro. 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field.* October, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 30-44. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=O1622870%28197921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y>. Acesso em: 17 mar. 2017.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

OLIVIERI, Cristiane e NATALE, Edson (orgs.). *Guia brasileiro de produção cultural 2013-2014.* São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

PELBART, Peter Pál. "Elementos para uma cartografia da grupalidade". IN: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O campo expandido: arte como ato filosófico*. Sala Preta, Brasil, v. 14, n. 2, dec. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em: 17 mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TROTTA, Rosyane. *Autoralidade, grupo e encenação.* Sala Preta, Brasil, v. 6, nov. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305/60287>. Acesso em: 10 mar. 2017.

VAINER, Carlos. *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*. ANPUR: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v. 14, p. 11, maio. 2011. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2874/2811>. Acesso em: 28 fev. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Apêndice – Equipes de criação das realizações do Inominável

NÃO DOIS (2009) – Da obra "Paso de Dos" de Eduardo Pavlovsky

Adaptação, cenário, direção, iluminação e produção: Diogo Liberano

Elenco: Dan Marins (Ele) e Natássia Vello (Ela)

Figurinos e visagismo: Júlia Marini

Orientação de direção: José Henrique Moreira e Marcellus Ferreira

Pesquisa cenográfica: Jéssica Baasch

Preparação vocal: Verônica Machado

Realização: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tradução: Maria Angélica Keller de Almeida

> "Não Dois" estreou no dia 02 de dezembro de 2009 realizando três apresentações dentro da programação da "Amostra Grátis 2009" do curso de Direção Teatral da UFRJ. O espetáculo realizou temporadas na cidade do Rio de Janeiro a partir de 2010, além de ter participado de festivais e mostras de teatro. Em 2011, paramos de apresentar essa criação. Em 2013, retornamos a ela e fizemos uma nova montagem, dessa vez com Andrêas Gatto (Ele) e Natássia Vello (Ela), realizando única apresentação no Festival Nacional de Teatro de Juiz de Fora/MG.

ESPERANDO GODOT (2010) – Da obra "Esperando Godot" de Samuel Beckett

Adaptação e direção: Diogo Liberano

Assistência de figurino: Vanessa Gonçalves

Cenário: Rafael Medeiros

Elenco: Adassa Martins, Carolline Helena, Fabíola Sens e Flávia Naves

Figurino: Brunella Provvidente

Iluminação: Davi Giordano

Orientação de cenário: Ronald Teixeira

Orientação de direção: Lívia Flores e Gabriela Lírio

Orientação de figurino: Samuel Abrantes

Participação especial: Juca Peres

Preparação vocal: Verônica Machado

Realização: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Trilha sonora original: Philippe Baptiste

> "Esperando Godot" estreou no dia 20 de julho de 2010 realizando duas apresentações dentro da programação da "Mostra Mais 2010" do curso de Direção Teatral da UFRJ. Em setembro, estreou no Teatro Estadual Glaucio Gill como "Vazio é o que não falta, Miranda". Em 2011, não apresentamos o espetáculo, que só retornou em 2012 após um processo intensivo de um mês (a atriz Natássia Vello entrou no lugar de Fabíola Sens). A partir daí, outras temporadas e participações em festivais e mostras de teatro pelo Brasil. Em seu histórico, "Miranda", sempre que preciso, contou com a participação de outras atrizes, tais como: Dominique Arantes, Júlia Marini, Laura Nielsen e Mayara Yamada, além de atores como Andrêas Gatto, Gunnar Borges e Márcio Machado. O espetáculo segue em repertório.

COMO CAVALGAR UM DRAGÃO (2011)

Assessoria de imprensa: Bianca Senna (Astrolábio Comunicação)

Assessoria teórica: Juliano Garcia Pessanha

Atuação e criação: Dominique Arantes (Andréia), Fred Araújo (Inácio), Marília Misailidis (Rita), Nina Balbi (Cecília) e Vítor Peres (Odilon)

Cenário: Rafael Medeiros

Colaboração teórica: Gustavo Guimarães

Designer: Valerycka Rizzo

Direção de produção: Rômulo Corrêa

Direção e idealização: Diogo Liberano e Flávia Naves

Direção musical: Rodrigo Marçal

Dramaturgia, criada em processo colaborativo: Diogo Liberano

Figurinos e visagismo: Júlia Marini

Iluminação: Renato Machado

Interlocução: Marina Vianna

Preparação vocal: Verônica Machado

Produção executiva: Tamires Nascimento

Realização: Teatro Inominável

> "Como cavalgar um dragão" estreou no dia 17 de setembro de 2011 realizando duas apresentações na Sala Multiuso (Espaço SESC) dentro da programação do Tempo Festival, no Rio de Janeiro/RJ. Na sequência, realizou longa temporada no Teatro Municipal Maria Clara Machado e, em 2012, as últimas duas apresentações no Galpão Gamboa, Rio de Janeiro/RJ.

SINFONIA SONHO (2011)

Assistência de direção: Thaís Barros

Cenário: Leandro Ribeiro

Direção de movimento: Caroline Helena

Direção e dramaturgia: Diogo Liberano

Direção musical: Philippe Baptiste

Elenco: Adassa Martins (Célia), Andrêas Gatto (Corley), Carolline Helena (Joana Bravo), Dan Marins (Franklin), Flávia Naves (Carolina Wellerson), Gunnar Borges (Tomas), Laura Nielsen (Moira), Márcio Machado (Kevin) e Virgínia Maria (Eva)

Figurino e visagismo: Isadhora Müller e Marina Dalgalarrondo

Iluminação: Carolina Calcavecchia, Davi Palmeira e Thaís Barros

Orientação de cenário: Ronald Teixeira

Orientação de direção: Eleonora Fabião

Orientação de figurino: Desirée Bastos

Preparação vocal: Verônica Machado

Produção: Gunnar Borges

Realização: Teatro Inominável e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

> "Sinfonia Sonho" estreou no dia 18 de novembro de 2011 realizando três apresentações dentro da programação da "XI Mostra de Teatro da UFRJ" do curso de Direção Teatral da UFRJ. Em 2012, estreou na mostra Fringe do Festival de Curitiba e, desde então, segue em repertório, tendo se apresentado mais de sessenta vezes em temporadas e festivais por todo o país. O elenco original se mantém com poucas alterações: Dan Marins foi substituído por Davi Palmeira enquanto Carolline Helena e Flávia Naves foram substituídas por Bel Flaksman e Bernardo de Assis. Outros atores e atrizes substituíram o elenco original em algumas apresentações: Carolline Helena, Dominique Arantes, Marcéli Torquato, Natássia Vello e Rodrigo Vrech.

MOSTRA HÍFEN DE PESQUISA-CENA – Primeira edição: Universidade-Cidade (2012)

Assessoria de imprensa: André Martins

Coordenação de logística: Andrêas Gatto

Coordenação técnica: Luiz Paulo Barreto

Curadoria "Curto-circuito": Adriana Schneider

Curadoria e direção artística: Diogo Liberano

Design gráfico e comunicação: Diogo Liberano

Direção de produção: Tamires Nascimento

Parceria: Projeto ENTRE

Produção executiva: Davi Palmeira

Realização: Teatro Inominável

Registro audiovisual e edição de vídeo: Carolina Calcavecchia

Registro fotográfico e produção de imagem: Anna Clara Carvalho

> A primeira edição da "Mostra Hífen de Pesquisa-Cena" aconteceu de 03 de agosto a 27 de setembro de 2012 ocupando a galeria Marcantonio Vilaça no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro/RJ.

CONCRETO ARMADO (2014)

Artistas-pesquisadores (UFRJ): Bruno Marcos (pesquisa "Poéticas da Negação", orientação de Lívia Flores) e Natã Lamego (pesquisa "O trágico e a cena contemporânea", orientação de Carmem Gadelha)

Assessoria de imprensa: Bianca Senna (Astrolábio Comunicação)

Assistente de produção: Ramon Alcântara

Cenário: Elsa Romero

Direção: Diogo Liberano

Diretora assistente: Marcela Andrade

Dramaturgia: Diogo Liberano e Keli Freitas

Elenco: Adassa Martins (Riane), Andrêas Gatto (Paolo), Carolline Helena (Antonisia), Flávia Naves (Virgília), Gunnar Borges (Alexandre), Laura Nielsen (Glória) e Marina Vianna (Manuela)

Figurinos e visagismo: Marina Dalgalarrondo

Fotos: Paula Kossatz

Iluminação: Renato Machado

Preparação corporal (paisagens afetivas): Maíra Gerstner

Produção: Dani Carvalho e Tamires Nascimento

Programação visual: Francisco Barcelos – Lebre Azul

Realização: Teatro Inominável

Trilha e direção musical: Luciano Corrêa

Vídeos de divulgação: Philippe Baptiste

"Concreto Armado" estreou na programação oficial do Festival de Curitiba realizando apresentações nos dias 26 e 27 de março de 2014 no Teatro Paiol, Curitiba/PR. Em seguida, cumpriu única temporada de 03 a 27 de abril no Teatro de Arena do Espaço SESC, Rio de Janeiro/RJ.

MOSTRA HÍFEN DE PESQUISA-CENA – Segunda edição: Privado-Público (2014)

Apoio: Pequena Central

Coordenação "Curto-circuito": Flávia Naves

Coordenação "Performance": Natássia Vello

Coordenação "Pesquisa-cena": Diogo Liberano

Coordenação "Processo-aberto": Adassa Martins

Coordenação de logística e técnica: Lívia Ataíde

Coordenação financeira: Natássia Vello

Curadoria: Adassa Martins, Diogo Liberano, Flávia Naves e Natássia Vello

Direção artística e de produção: Diogo Liberano

Divulgação, identidade visual e mídias sociais: Diogo Liberano

Parceria: Tempo Festival

Produção executiva e marketing cultural: Lívia Ataíde

Realização: Instituto Galpão Gamboa e Teatro Inominável

Registro fotográfico: Anna Clara Carvalho

A segunda edição da "Mostra Hífen" aconteceu de 01 de outubro a 02 de novembro de 2014 ocupando diversos espaços na cidade do Rio de Janeiro: Teatro Dulcina, Teatro Estadual Gláucio Gill, Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Reduto e Galpão Gamboa.

O NARRADOR (2014) – A partir de "O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" de Walter Benjamin

Colaboração artística: João Pedro Madureira

Composição musical: "Angel" de Rodrigo Marçal

Dramaturgia, performance e produção: Diogo Liberano

"O Narrador" se apresentou pela primeira vez na abertura da mostra Janela de Dramaturgia, em 26 de abril de 2014, Belo Horizonte/MG. Após essa apresentação,

antes de se firmar como uma criação do Inominável, recebeu colaborações artísticas de Adassa Martins, Carolline Helena, Flávia Naves e Natássia Vello.

MOSTRA HÍFEN DE PESQUISA-CENA – Terceira edição: Modos-de-Produção (2016)

Apoio: SESI Cultural

Arte "Tijolo-Hífen" e Programação visual: Daniel de Jesus

Assessoria de imprensa: Bianca Senna, Paula Catunda e Rachel Almeida

Coordenação de comunicação: Marcelo Mucida

Coordenação de logística: Adassa Martins

Coordenação técnica: Ana Luzia de Simoni e João Gioia

Criação blog e site: Diogo Liberano e Marcelo Mucida

Curador convidado ("Curto-circuito"): Manoel Friques

Curador convidado ("Video-performance" e "Video-ensaio"): Felipe Ribeiro

Curadora convidada ("Pós-pós-graduação"): Adriana Schneider

Curadores ("Performance"): Flávia Naves, Gunnar Borges e Natássia Vello

Curadoria e direção artística: Diogo Liberano

Direção de produção: Jéssica Santiago e Rafael Faustini

Fotografia programação visual: Alex Santana

Mídias sociais: Thaís Barros

Parceria: Casa Quintal de Artes Cênicas

Pesquisa-Engenharia de Produção Cultural: NENP Consultoria, Empresa Júnior da UNIRIO / Alessandro Zoe, Eduardo Julianelli, Felipe Andrade e Marc Chevallier

Produção executiva: Rafael Faustini

Realização: Teatro Inominável

Registro fotográfico: Anna Clara Carvalho

Sonorização: Áudio Cênico (Andrea Zeni, Joyce Santiago e Jamile Magalhães)

A terceira edição da "Mostra Hífen" aconteceu de 02 a 18 de dezembro de 2016 na Casa Quintal de Artes Cênicas, no Teatro SESI-Centro e em ruas do Rio de Janeiro.