

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT
MESTRADO EM TEATRO**

FLAVIANE FLORES VIEIRA DE MAGALHÃES

**INCÔMODO MODO COMO:
UMA PERSPECTIVA RETICULAR
PARA A FUNÇÃO DIREÇÃO
EM PROCESSOS CRIATIVOS E COLETIVOS**

FLORIANÓPOLIS / SC

2018

FLAVIANE FLORES VIEIRA DE MAGALHÃES

**INCÔMODO MODO COMO:
UMA PERSPECTIVA RETICULAR
PARA A FUNÇÃO DIREÇÃO
EM PROCESSOS CRIATIVOS E COLETIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na Linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica

Orientadora: Prof^ª. Dra. Tereza Mara Franzoni

FLORIANÓPOLIS /SC

2018

M188i Magalhães, Flaviane Flores Vieira de
Incômodo modo como: uma perspectiva reticular para a função direção
em processos criativos e coletivos / Flaviane Flores Vieira de Magalhães. - 2018.
145 p. il.; 29 cm

Orientadora: Tereza Mara Franzoni

Bibliografia: p. 136-138

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2018.

1. Criatividade. 2. Teatro - Produção e direção. 3. Criatividade (Educação).
I. Franzoni, Tereza Mara. II. Universidade do Estado de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 153.35 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

FLAVIANE FLORES VIEIRA DE MAGALHÃES

INCÔMODO MODO COMO:

**UMA PERSPECTIVA RETICULAR PARA A FUNÇÃO DIREÇÃO
EM PROCESSOS CRIATIVOS E COLETIVOS**

Apresentação à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Orientadora:

Professora Doutora Tereza Mara Franzoni
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Professora Doutora Maria Brígida de Miranda
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Professor Doutor Fábio Guilherme Salvatti
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 13/06/2018

Essa arte de viver contrária a todas as formas de fascismo, estejam elas já instaladas ou próximas de sê-lo, é acompanhada de certo número de princípios essenciais, que resumirei como segue, se eu devesse fazer desse grande livro um manual ou um guia da vida cotidiana: • Liberem a ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante. • Façam crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, e não por subdivisão e hierarquização piramidal. • Livrem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, as castrações, a falta, a lacuna) que por tanto tempo o pensamento ocidental considerou sagradas, enquanto forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade. • Não imaginem que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo se o que se combate é abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga nas formas da representação) que possui uma força revolucionária. • Não utilizem o pensamento para dar a uma prática política um valor de Verdade; nem a ação política para desacreditar um pensamento, como se ele não passasse de pura especulação. Utilizem a prática política como um intensificador do pensamento, e a análise como multiplicador das formas e dos domínios de intervenção da ação política. • Não exijam da política que ela restabeleça os “direitos” do indivíduo tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é produto do poder. O que é preciso é “desindividualizar” pela multiplicação e o deslocamento, o agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o liame orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”. • Não se apaixonem pelo poder.

O ANTI-ÉDIPO: UMA INTRODUÇÃO À VIDA NÃO FASCISTA

Prefácio à edição americana de O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Michel Foucault

RESUMO

Revisitando memórias e rastros do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, ocorrido na cidade de Ouro Preto/MG, em 2014, faço aqui comentários e reflexões acerca da função direção em processos coletivos de criação. Influenciada por algumas releituras filosóficas, pela cartografia enquanto diretriz metodológica, pela crítica genética enquanto método de observação do processo, pela compreensão da metáfora rede, e, sobretudo, em diálogo com a experiência de outras diretoras e diretores, apresento questões que permeiam o *incômodo modo como* da função direção, em suas apostas e escolhas éticas e estéticas, no que chamo de perspectiva reticular para a função. A relação, entendida também como comunicação e evidenciada pela metáfora rede, é protagonista nessa discussão, rumo a uma ética transversal para a direção, que se vê desse modo, como uma força circulante, ativadora de coletivos e acompanhadora de processos criativos que buscam, na arte, zonas de autonomia, mesmo que temporárias.

Palavras-chave: coletividade; direção; processo criativo; rede.

ABSTRACT

Revisiting the memories and traces of the *IE N \ CÔMODOS do modo como* project, as it happened in the city of Ouro Preto / MG in 2014, I make comments and reflections about the directing function in collective creation processes. Influenced by some philosophical readings, by cartography as a methodological guideline, by genetic criticism as a method of observing the process, by understanding the network metaphor, and above all in dialogue with the experience of other directors, I present questions that permeate the uncomfortable way in which in their bets and ethical and aesthetic choices, in what I call the reticular perspective for function. The relation, also understood as communication and evidenced by the metaphor network, is protagonist in this discussion, towards an ethics transversal to the direction, that sees itself in this way, as a circulating force, activating of collectives and companion of creative processes that look for, in the art, zones of autonomy, even if temporary.

Key-words: collectivity; direction; creative process; network.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Corredor de saída.....	19
Figura 2: Grafo formado por nós e arestas.....	22
Figura 3: Mapa de experiências com a direção de processos criativos.....	30
Figura 4: Esboço da planta baixa da casa.....	42
Figura 5: <i>Ordem do dia</i>	43
Figura 6: <i>Heterotopias: entre o céu e o inferno</i>	43
Figura 7: <i>Açougue</i>	44
Figura 8: <i>Sem valor</i>	45
Figura 9: <i>A dor da gente não sai no jornal</i>	45
Figura 10: <i>Drama: segundo turno</i>	46
Figura 11: <i>Anti-concepção feminina</i>	47
Figura 12: <i>A inacreditável dignidade do bípede que rasteja</i>	48
Figura 13: <i>In-classificação livre</i>	48
Figura 14: <i>Qual a sua graça?</i>	49
Figura 15: <i>A-temporalidade temporal</i>	50
Figura 16: <i>Coletivo Calopsitas</i>	52
Figura 17: Publicação I, no grupo <i>embrulho desembolado</i> , do <i>Facebook</i>	54
Figura 18: Coletivo <i>Atos de Resistência</i>	57
Figura 19: Quadro comparativo entre modelos modernos e reticulares de mobilização.....	65
Figura 20: Publicação II em grupo no <i>Facebook</i>	71
Figura 21: Provocação inicial em cartão convite.....	81
Figura 22: Quadro provocação.....	83
Figura 23: Diagrama de relações dialógicas entre direção e actantes.....	87
Figura 24: Topologias para o grafo.....	89
Figura 25: "Te encontro no Barroco".....	107
Figura 26: Momentos de convívio e cuidado coletivo com a casa.....	110
Figura 27: Texto de convite veiculado em evento aberto no <i>Facebook</i>	112
Figura 28: Cartaz de divulgação.....	115
Figura 29: Ficha técnica e programa do projeto <i>IE N\ CÔMODOS do modo como</i>	117

SUMÁRIO

INCOMODADOS EM CÔMODOS.....	9
1 ENTRE NÓS E ARESTAS.....	21
2 UM MAPA PARA O ACOMPANHAMENTO DO PROCESSO.....	29
3 REVISITANDO CÔMODOS QUADRADOS.....	39
3.1 IE N\ CÔMODOS DO MODO COMO.....	41
3.2 O ENCONTRO COLETIVO.....	50
3.3 UMA DIREÇÃO CIRCULANTE COMO SANGUE.....	55
3.4 UM “FAZEDOR DE PAZ”.....	58
3.5 A COMUNICAÇÃO DIALÓGICA.....	60
3.6 UM OLHAR PERFORMATIVO PARA OS GRUPOS.....	67
3.7 A CONFIANÇA E O INDETERMINADO.....	72
3.8 OS PROCEDIMENTOS E RECURSOS TÉCNICOS.....	74
3.9 A AUTONOMIA – INQUIETAÇÃO E DESEJO – COMO TENDÊNCIA.....	76
3.10 A LIBERDADE CRIATIVA E A SUBJETIVIDADE DO INDIVÍDUO- COLETIVO.....	80
3.11 SER OU NÃO SER <i>HUB</i> ?.....	86
3.12 O JOGO NA MULTIPLICAÇÃO DAS ARESTAS.....	91
3.13 CRISES E PONTOS DE BIFURCAÇÃO.....	94
3.14 UMA FORMA RETICULAR E RELACIONAL.....	98
3.15 MUITAS ARTISTAS SEM ESPAÇO, MUITOS ESPAÇOS SEM USO.....	106
3.16 O <i>ETHOS</i> TRANSVERSAL DA DIREÇÃO.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139
ANEXOS.....	143
ANEXO A – TEATROS DA REVOLTA.....	143
ANEXO B – MANIFESTO DO <i>MOVIMENTO ORGÂNICO IMAGINÁRIO</i>	147

INCOMODADOS EM CÔMODOS

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Jorge Luis Borges, Del rigor en la ciencia

A pesquisa é algo que se expande infinitamente na vida artística. Começa conscientemente no primeiro momento em que é preciso tomar uma decisão criativa – quando o pensamento é articulado com a sensibilidade e a ação – e, talvez, nunca se encerre ou se estabilize, completa e definitivamente. Para mim parece funcionar assim, tornando esse texto apenas um momento de um intenso processo de busca, que segue inacabado e incomodado com seus limites, que associo a uma linha impositiva de palavras ordenadas sobre a simultaneidade e multiplicidade dos caminhos processuais, seja da criação artística, seja dos meus entendimentos do que seja minha busca por conhecimento. As questões que aqui apresento têm suas fagulhas iniciais nos meus primeiros envolvimento com coletivos teatrais, nos quais sempre me *incomodei* com os *modos como* da função direção, e que pude desenvolver criticamente em meu percurso de formação universitária, aliando prática e teoria. Por minhas inquietações e desejos, me tornei, vez ou outra, diretora e segui incomodada, buscando encontros e horizontes de horizontalidade. Resistência?

Os incomodados que se retirem – ou mudem o mundo?

Como atriz, muitas vezes apenas me retirei ou suportei, não sem conflitos, alguns modos de direção que não me contemplavam. Outras tantas me intrometi tanto até ser acusada de ser uma péssima presença nos processos, por questionar e opinar demais – ora, sou uma rebelde convicta das necessidades de expor contradições por meio do questionamento, independente dos processos e circunstâncias em que se manifestem. Então, um dia, me vi diante da responsabilidade de dirigir sozinha um trabalho e encontrei um coletivo imóvel e silencioso, numa sala vazia, esperando... (?) Multiplicaram-se meus questionamentos e, dali até o presente, mantive minha atenção a espreita de tudo o que pudesse contribuir com reflexões sobre a incômoda distância, separação ou simplesmente diferença existente entre quem dirige e quem atua, quem diz e quem ouve, quem pensa e quem faz, numa grande lista que pode chegar ao extremo do quem manda e quem obedece, extrapolando os limites do teatro e da arte, alcançando, inclusive, níveis de nossa organização social. Mas aqui, tento falar apenas dos encontros e processos criativos. Alguma distância ou separação é necessária? Pelo que vi da vida, não.

Por que, afinal, precisamos de diretoras e diretores? Que lugar é esse que a direção ocupa dentro de processos criativos coletivos? Aposto numa perspectiva reticular¹ para a direção e vou, aqui, tentar expor alguns aspectos desse olhar, que vislumbro pela ótica filosófica e poética, do que chamo de metáfora rede, na intenção de não confundir os muitos significados e aplicações da palavra rede – já tão gasta e utilizada com significados distintos, na atualidade.

Com todas as críticas que podem e devem ser feitas, dirigir não é um lugar fácil de ação, pelo contrário, é repleto de crises, responsabilidades, críticas, cobranças e incertezas. Por cada uma delas, tenho buscado experimentar diferentes formas de me relacionar com coletivos, com modos criativos e linguagens artísticas. Sigo buscando, por um caminho de muitas pedras e dificuldades, mas que o privilegiado lugar de artista pesquisadora, que ocupo nesse momento de minha trajetória, permite explorar com mais cuidado, demora e recursos. Embora não tenha soluções, desconfio de algumas coisas, assim como também sinto e percebo que muitos artistas se sentem mais confortáveis ou mais incomodados em alguns lugares e menos em outros. De certo, só me resta a dúvida, sempre ativa e operante, em questionamentos constantes acerca de sua função, que, na minha errância, aprendi a manter suspensa, oscilante e em permanente estado de dúvida, cultivando o paradoxo de defender e condenar a presença e necessidade da direção e da função direção. Por que haveria eu de me posicionar com

1 Reticular é o que tem forma de rede, é relativo a rede, ou que tem feitiço de rede.

certezas, se apenas vejo contradições? No entanto, para a ação, é necessário algum nível de decisão, o que me leva a desenvolver essa perspectiva reticular, ainda que no encaço dos paradoxos e incertezas que a mesma denota.

Caminhando apreensiva por argumentos teóricos, lançando mão de autores, conhecimentos e conceitos, por vezes, muito distantes da prática discutida, tento não confundir o vivido com aparentes certezas teóricas. Tento e falho, assumindo a dificuldade da tarefa de entender com a razão os caminhos errantes da criação, enxertando-lhes, vez ou outra, teorias quase alienígenas que lhes distorcem os contornos. Confesso, não consegui escrever o texto que desejava, tampouco me aquietam minhas considerações finais, mas a tarefa está cumprida. Ainda assim, pergunto-me como produzir uma dissertação sem adoecer?² Não sei. Mesmo assim, tento e me alegro de tentar, retornando, ao final, a paz de poder duvidar e achar e rir e criar e me erguer para além desse texto que não me define, como não define ou encerra as experiências coletivas que pretende abarcar. Apenas mais um incômodo modo como que não tenho meios de resolver.

Entre as inquietações e incômodos, uma dúvida específica adquiriu permanência ao longo desse processo, quando percebi a recorrência da palavra “diretor”, no masculino, em minhas leituras, pensamentos e falas, que, na escrita, evidenciou-se estranha e ainda mais questionável, frente a perspectivas de gênero. Conheço muitas diretoras, cito algumas, inclusive, não me faltam exemplos. Por que então a palavra me vinha sempre no masculino, mesmo falando de minha própria experiência? Muitas respostas poderiam ser erguidas, embora não seja essa a abordagem optada para essa discussão. Não consigo ainda verificar as influências diretas do gênero no objeto processo que discuto, mas percebo minha dificuldade em dizer que sou diretora, por exemplo, quando me apresento profissionalmente, afirmando muitas vezes que sou atriz, quando toda a minha formação e dedicação se voltam para a direção. Minhas dúvidas e incômodos relacionados a questão, reloquei no exercício de certa despersonalização da função – que tornou-se meu foco de estudo, enunciada sempre com o termo “função direção”, ao realizar discussões gerais acerca de sua ação ou pensamento. Utilizo, pois, os termos “diretora” ou “diretor”, apenas quando estou mencionando algum profissional especificamente. Penso assim evitar, em certo nível e ainda titubeando, a imposição de gênero no substantivo diretor, enquanto penso essa função no meu próprio corpo feminino de diretora.

2 Diante do elevado número de colegas de pós-graduação também psicologicamente doentes em seus processos de pesquisa, deixo nessa frase um tímido protesto contra as metodologias e as instituições acadêmicas, suas hierarquias e procedimentos.

Outra dúvida que se assume como suspensão diz respeito a necessidade de uma pessoa, especificamente, assumir-se diretora em um processo criativo e coletivo. A função direção me parece existir inevitavelmente, mesmo se fruto de negociações coletivas, ou na presença de muitas pessoas revesando a responsabilidade pela mesma, manifestando-se em uma tendência ou norte do processo, mesmo que cambiante. Será? O exercício político do coletivo é facilitado ou prejudicado, atenuado ou potencializado, na presença de uma pessoa assumindo a função direção? Por não ter e não querer ter um posicionamento firme, por duvidar e acreditar simultaneamente, prefiro também falar em função direção, de modo a não vinculá-la a presença de uma diretora ou diretor – palavra que, por ser utilizada em muitas situações distintas, traz em si uma corrente de significações e prerrogativas, por um lado, não exatamente aplicáveis a situação criativa, mas que, por outro lado, contribuem para seus entendimentos mais críticos. Desconfio, pois, da justeza da palavra, mas considerando o cotidiano de sua aplicação e entendimentos mais gerais, mantenho seu uso, inclusive, para não perder de vista os incômodos que me movem em sua revisão enquanto posso também ser entendida por fazedores de arte, iniciados ou não nas discussões sobre a função em processos criativos.

Preciso então mencionar 2013, o ano em que mais colaborei na realização de projetos coletivos, tornando-se também um marco em minha pesquisa pela insurgência dos movimentos conhecidos como *Junho de 2013*, nos quais diversas cidades do país se mobilizaram e tomaram as ruas contra aumentos abusivos nas tarifas do transporte público, entre outras muitas reivindicações que se acumulavam em uma onda de insatisfação generalizada, que logo se viu amplamente criticada – à época como baderna e arruaça e, hoje, minimizados como pura revolta inconsequente ou organização da direita, evidenciando o tanto que incomodaram e ainda incomodam³. Vivi intensamente essas mobilizações e nos discursos sobre sua auto-organização, assim como em sua distribuição e heterogeneidade próprias, encontrei uma palavra que tem me perturbado, desde então: *rede*⁴. Logo somada às

3 Sobre os acontecimentos de 2013, “As marchas que ocorreram em 40 cidades brasileiras fazem parte de uma cadeia de acontecimentos em escala global, que nos últimos meses vêm ocupando tanto a mídia comercial quanto as redes sociais na internet. Das manifestações da Líbia, Síria, Egito, Canadá e Grécia, até as ocupações de praças na Espanha por emprego, respeito ou liberdade, a insatisfação é global.” (SKARNIO, 2013, p.69). E também, “Estamos vendo surgir nas ruas uma multidão capaz de se *autogovernar* a partir de ações e proposições *policêntricas, distribuídas, atravessadas* por poderes e potências muitas vezes em *violento conflito*, mas que constituem uma *esfera pública em rede, autônoma em relação aos sistemas midiáticos e políticos tradicionais* e que emergiu e se espalhou num processo de *contaminação virótica e afetiva*, instituindo e constituindo uma experiência inaugural do que poderíamos chamar das revoluções P2P ou *revoluções distribuídas*, em que a *heterogeneidade* da multidão *emerge* em sinergia com os processos de *auto-organização (autopoesis) das redes*.” (ANTOUN; MALINI, 2013, p. 16, destaques meus).

4 Preciso sempre me justificar ao retomar esse marco, uma vez que não há consenso sobre seus significados e efeitos – tampouco haveria de ter. Por isso, para além das divergentes narrativas que tem sido feitas sobre

minhas inclinações para processos coletivos de criação, percebi em suas pistas, uma chave por onde minhas inquietações pudessem seguir abrindo e multiplicando as portas de seus desejos.

Aprofundando-me em sua trama, encontrei em buscas pela rede técnica, no ciberespaço e nas maravilhas da internet, a rede enquanto metáfora e perspectiva, além de outras ideias instigantes como o rizoma, Zonas Autônomas Temporárias, desobediência, pós-modernidade, anarquismo, revoluções possíveis sem a tomada do poder, movimento Zapatista, bolo'bolo, ocupações, pirataria, cultura *hacker*, *copyleft*, nomadismo, pixo, coletivos, entre outras tantas coisas e me agarrei a esses estudos para tatear questões da direção teatral. Assim, na busca por desconstruir hierarquias e opressões, seja no nível sociopolítico e utópico de revoluções nunca realizadas, ou no nível de minhas próprias ações criativas junto a coletivos, encontrei na pesquisa acadêmica um lugar *hacker* para estar, pensar e articular minha prática, minha militância e minha poética, também de forma discursiva⁵. Desse modo, apresento aqui um apanhado de pistas que convergem na percepção da metáfora rede, desdobrada como uma ferramenta de articulação do processo criativo, assim como parâmetros para intervenções possíveis no mesmo.

De modo concreto, revisito o projeto, por mim dirigido, *IE N\ CÔMODOS do modo como* (Ouro Preto, 2014) – seus gritos, processo, resultado e recepção – realizando sua crítica e contrapondo seus *modus operandi* a teorias e perspectivas estudadas ao longo dos últimos anos, em que tenho me esforçado por encontrar caminhos mais saudáveis de atuação como diretora de processos criativos e coletivos. Infelizmente, por minhas próprias limitações e dificuldades, realizo um trabalho solitário de retomada do mesmo processo, embora tenha travado muitas conversas informais com seus colaboradores para que a mesma retomada fosse possível. Solidão que se deve, nesse momento, à exclusividade da minha situação privilegiada de pesquisadora concentrada em suas questões, ou única pessoa amparada por recursos públicos para o realizar – os demais artistas envolvidos vinculam-se a essa experiência de modos muito distintos e têm, com ela, relações também muito distintas das que ainda mantenho, além de, hoje, ocuparem-se de outras prioridades, suas próprias sobrevivências na

seus significados e efeitos, às quais tenho meu posicionamento pessoal de quem atuou e vivenciou esse momento de modo ocular, preciso afirmar que, na presente pesquisa, o ano de 2013 importa apenas pela popularização dos usos e entendimentos dessa palavra: rede.

5 Sobre o que entendo por poética *hacker*: “São vários os autores que explicam essa ética *hacker* e que insistem em pensar que o espírito *hacker* consiste na recusa das ideias de obediência, de sacrifício e de dever que sempre foram associadas à ética individualista, à ética protestante do trabalho. Os *hackers* substituem essa ética não de uma maneira egoísta, mas, ao contrário, por um novo valor que prega que o trabalho é mais alto quanto maior seja a paixão que esse trabalho desperte. Falamos de paixão, aderência, interesse e continuidade.” (NEGRI apud. ANTOUN; MALINI, 2013, p. 31).

arte, principalmente. Há, pelo menos, três braços coletivos responsáveis pela feitura desse projeto, *Calopsita*, *Ordem do dia* e *Movimento Orgânico Imaginário*, totalizando cerca de trinta artistas envolvidos, além de colaborações isoladas, ou seja, não somos um coletivo único e coeso, tampouco mantivemos nossas relações criativas para além do projeto, pelo contrário, fomos, um grande encontro temporário de diferentes perspectivas. Ao longo da discussão, exponho mais demoradamente suas características, entradas e colaborações, mas já afirmo de saída que não somos um projeto único e continuado, pelo contrário. Sua organização intermitente, sua instabilidade, seu fazer-se e desmanchar-se, também contribuem para a escolha da metáfora rede nessa discussão, que parte do movimento das relações internas do processo, tendendo sempre a impermanências.

Os três coletivos mencionados acima respondem a lógicas internas de funcionamento muito distintas entre si e suas entradas no projeto *IE N CÔMODOS do modo como* são mediadas também de modos diferentes, o que mantém certa separação em suas abordagens. O *Calopsita*, por exemplo é formado por mim, Bia Mendes, Felipe Cunha, Everton José, Everton Lampe, Fernanda Bacha, Laís Pires, Márcio Masselli, Mariana Arantes, Raphael Modesto e Winny Rocha, todos colegas da turma 10.1, da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. A experiência aqui discutida é sua última ação conjunta, mas não a primeira. *Ordem do dia* é composto por Alexandre Reis, Bruna Massaro, Camila Vendramini, Cláudio Falcão, Fernando Augusto, Fredd Amorim, Jotapê Antunes, Luis Fernando Castro e Mateus Aquino, majoritariamente alunos da mesma graduação, além de artistas interessados na experiência, não vinculados ao curso de Artes Cênicas. Reunido especialmente para esse projeto, esse encontro de pessoas me leva a pensar mais em uma situação coletiva que logo foi desfeita, do que em um coletivo propriamente dito⁶. O *Movimento Orgânico Imaginário*, por sua vez, é um coletivo aberto, do qual também faço parte, e que tem apenas alguns de seus envolvidos nesse projeto, a saber, Deivison Silvestre, Ernesto Alves, Marcelo Fernando, Natália Marques, Rafael Cão e Rody Ocampo, existindo para além do projeto. João Paulo Souza e Paulo Carvalho não podem ser enquadrados em nenhum dos coletivos citados acima, embora possa aproximá-los do *Calopsita* e do *Movimento Orgânico Imaginário*, respectivamente. Cada uma das pessoas mencionadas aqui, uniu-se a esse trabalho por decisão individual, e não por um compromisso com os coletivos aos quais se vinculam, não formando, por consequência, nenhum grande coletivo, mas uma

6 Afinal, o que define propriamente um coletivo? Mais uma dúvida que essa discussão levanta, mas não pretende responder.

grande experiência coletiva pontual. Por isso também não é mencionado, na ficha técnica do projeto, nenhum nome de coletivo – ver figura 29.

É válido ressaltar que *IE N\ CÔMODOS do modo como* é também meu trabalho de conclusão de curso de minha graduação, realizada entre fevereiro de 2010 e fevereiro de 2015, apresentado como obtenção do título de Bacharel em Direção Teatral, pela UFOP – o que me deu, à época, tempo e condições de experimentação prática, mas que não pude ainda avaliar do ponto de vista teórico, o que realizo agora. Também preciso mencionar a participação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella, professor que assina a orientação do trabalho, além do Prof. Dr. Clóvis Domingues dos Santos, importante provocador de minhas inquietações, tornando-se banca avaliadora do mesmo projeto, além de artista colaborador, em sua posterior contribuição crítica com o trabalho, expressa no texto *Teatros da revolta* (2014), de sua autoria e presente também No anexo desse documento.

Em muitos níveis, *IE N\ CÔMODOS do modo como* me auxilia nessa empreitada, pois, como provocadora e diretora, segui derivas e desvios muito longos, tortuosos e, de certa forma, equívocos, na condução desse estranho e esburacado processo – o que me garantiu algum aprendizado. Refazendo seus passos, como quem caminha na contramão, alcanço agora, não o entendimento do que deveria ter sido o melhor caminho, mas a percepção de uma relação de imbricação: o modo como seu processo gera seu discurso e o modo como seu discurso elucida minha compreensão, não somente de seu processo, mas de muitos outros possíveis. Dito de outra forma, é nas relações entre o processo de criação e seu resultado assumido nesse projeto, entre sua forma e seu conteúdo, sua comunicação e expressividade, suas crises e saídas, que percebo empiricamente o conhecimento que, potencialmente, implica.

Como prerrogativas metodológicas, em *Um mapa para o acompanhamento do processo*, faço uma breve introdução sobre a cartografia em suas diretrizes para o acompanhamento de processos abertos de investigação. Para revisitar o processo em questão, comento aí também uma abordagem metodológica de reconstrução e crítica do processo criativo, a crítica genética, que se utiliza de documentos do mesmo para realizar a crítica da gênese da obra artística, independente de sua linguagem – uma abordagem que dialoga muito bem com perspectivas reticulares e cartográficas, como se verá.

Apresento, então, em *Entre nós e arestas*, algumas bases epistemológicas do objeto que anima tal pesquisa, a saber, a metáfora rede. Nas origens de seus estudos, apontadas pela

literatura especializada, percebo o mais específico de sua compreensão, sua definição mais operativa dentro do universo da direção, expressa pela ideia de relação, de conexão em permanente estado de feitura, o que me leva ao termo reticular, evocado no título. Aí também posso delimitar alguns termos e operações próprias da metáfora, construindo um vocabulário básico para esse diálogo com o fazer artístico. Para tal, dialogo com pesquisadores das teorias da comunicação e da informação, que se encontram com a sociologia e a história para compreender filosoficamente os significados da mesma.

A seguir, em *Revisitando cômodos quadrados*, na tentativa de possibilitar o impossível, ou seja, que o leitor possa entrar na realidade do que foi esse projeto, sem tê-lo experienciado de fato, realizo uma descrição do momento em que seu processo multiplica suas conexões, ou seja, encontra o público. Embora meu principal interesse esteja em seu modo de produção, percebo que a configuração que tomou no dia 19 de outubro de 2014, momento que interrompemos sua criação, ao lado de seu processo de criação, também instrumentaliza sua crítica. Dando continuidade, realizo uma espécie de reconstituição e análise parciais do que foi o processo de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, a partir da observação de seus documentos ou rastros. Por ser um mapa do processo vivido – é nele que se encontram os rastros e relações emergentes em uma caminhada de meses. Revisito também e em diálogo, algumas teorias da encenação, textos de diretoras e diretores e suas reflexões sobre a função, assim como fundamentos teóricos da mesma e alguns entendimentos sobre a linguagem teatral que associo as minhas experiências pessoais.

Provavelmente, por ser um dos campos mais afeitos a metáfora rede, a relação e a comunicação fortalecem a composição de muitos argumentos, assim como retomadas pontuais da crítica genética e da cartografia, também como uma perspectiva ética do entendimento de processos, tocando também certas questões de natureza filosófica, rumo ao que entendo por uma perspectiva reticular. Ainda que no exercício de defender teoricamente uma perspectiva para uma prática, prefiro a dúvida e a suspensão, ou o paradoxo de me posicionar não me posicionando, estratégias que também aprendi com a metáfora rede, que alimenta minha inquietação crítica e me mantém em movimento errante.

O projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como* é, sobretudo, uma discussão poética sobre liberdade e opressão, sobre indivíduo e coletivo, sobre ser o que se é ou sobre andar na linha, sobre obedecer ou resistir a quem nos manda obedecer, sobre manter estruturas ou derrubá-las, sobre estar acomodado ou incomodado. Inicialmente provocados a falar em liberdade,

pela via de nossas próprias inquietações e desejos, nós, artistas envolvidos nesse projeto, encontramos-nos com nossos limites, nossas correntes, nossos opressores, com a violência das paredes que nos cercam, nos isolam e nos moldam, por isso falamos em padronizações, em controle e vigilância, por isso, criticamos a ordem e o progresso, a bur(r)ocracia e as instituições, e criamos juntos um projeto incomodado, pois acreditamos na máxima que diz que apenas quem se move pode sentir o peso de suas correntes. Ousamos nos mover e provocamos nosso público a também se mover, a circular por entre as mesmas paredes, a se ver dentro de uma estrutura já corroída pelo tempo, mas perene, impassível, imponente, estável, superior e poderosa. Na função de diretora de seu processo criativo, embora não me considerando, por isso, autora de seus discursos e narrativas, ousou, nesse parágrafo, falar por todos os artistas reunidos nessa experiência, acreditando na potência de grito coletivo que a mesma assumiu e ainda assume, ao ser retomada.

Nós, artistas, não estamos acomodados, mesmo em tempos temerosos e desconfortáveis – incômodos. Pois onde quer que ande um artista inquieto, mesmo escravizado pela própria sobrevivência, haverá uma esperança de superação da linha reta produtiva e eficiente, do determinismo de nossa condição e do fascismo que nos rodeia e quer massacrar, ditando verdades e caminhos certos, excluindo nossa errância, frente a seus princípios de eficiência, perfeição, funcionalidade, coerência, acabamento, ordenação entre outros valores nefastos que atribuo ao trabalho em um mundo capitalista. Que nos encontremos e que nos fortaleçamos coletivamente. É só isso que preciso dizer, é só por isso que penso a direção de processos coletivos de criação pelo traçado de conexões, propondo relações e revendo nossos modos como.⁷

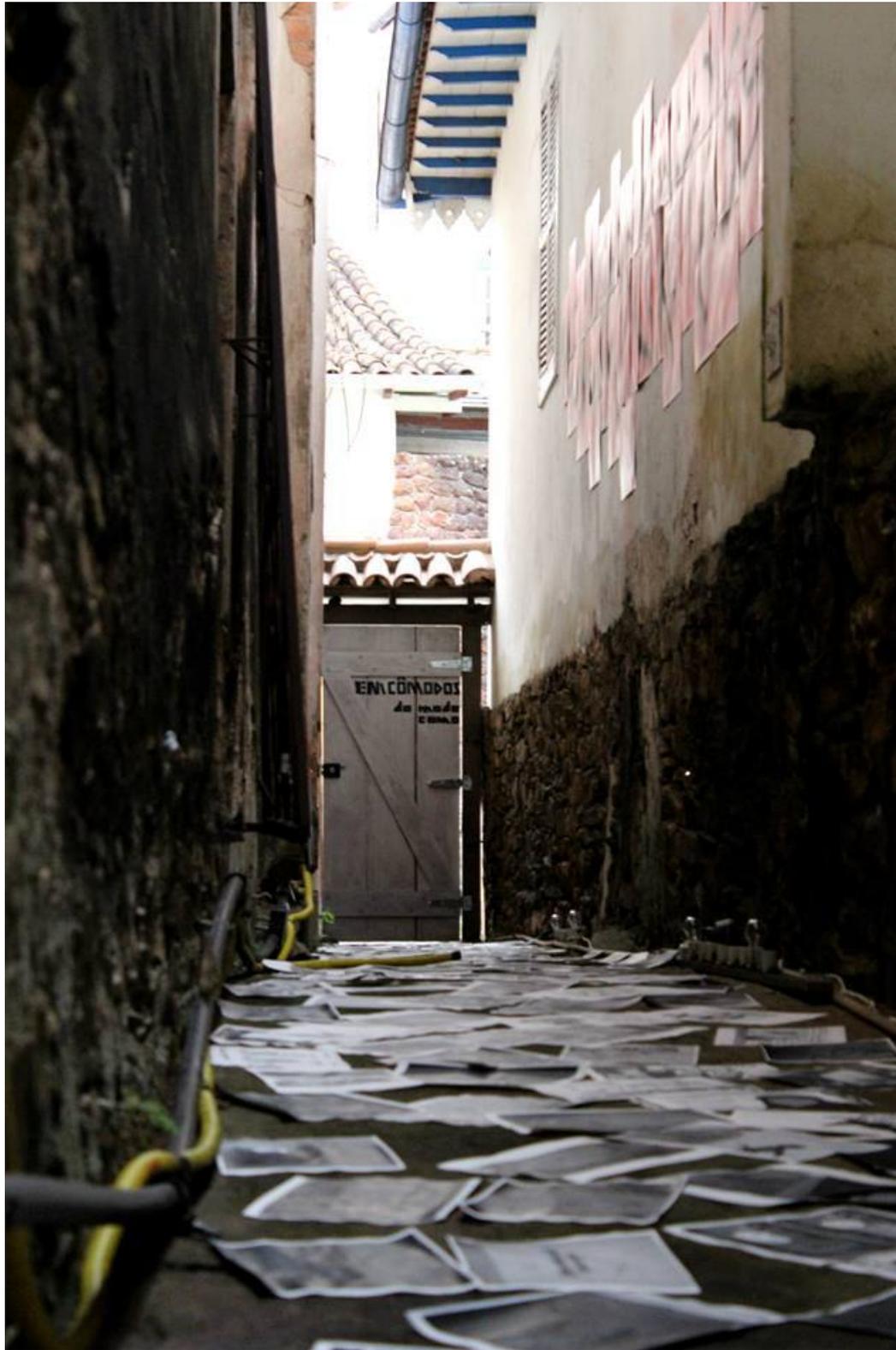
7 Desculpem (ou não) o tom agressivo. Escrevo essas linhas em meio a um sentimento de revolta, pois um dos artistas que conheci e tive o prazer de compartilhar muitos momentos criativos, pessoa autêntica e necessária para seu contexto, encontra-se hoje na condição de presidiário, acusado de tráfico de drogas. Negro, pobre, sem educação superior, do interior, quem lhe estenderá a mão? Pouco importa o que eu digo. Pouco importa o que se diz. O sistema é grande e é implacável, mas a vida é maior. Outros tantos tombarão, sem sequer serem lembrados. O que a arte faz por nós artistas? O que nós artistas fazemos por nós mesmos e por nossa arte? O que a arte faz pelo mundo? Como podemos transformar realidades como essa? Tenho outros tantos amigos artistas metidos em situações as mais estranhas, é por cada um de nós que crio e escrevo, pela diferença que somamos e somos juntos, para além dos corredores e dos cômodos quadrados que nos oprimem. É em meio a uma grande crise que escrevo.

Estamos [in]comodados e/ou [em] cômodos?

Que caiam os velhos sobrados da ordem e do progresso, as instituições que nos fazem andar na linha, que determinam nossos modos como, comprimindo nossos incômodos em corredores apertados e retílineos, enquanto nos obrigam a caminhar para a frente, eficientemente. Que não nos matem pelo corpo que somos. Repito: que não nos matem pelo que somos, independente do que somos. Que não nos rotulem e enumerem, tampouco. Que nossa sobrevivência não dependa de ajustes e adaptações sempre tão incômodas a nossa natureza. Que não nos julguem certos ou errados, pois apenas somos e tentamos, contraditórios e complexos como tudo a nossa volta. Que a educação seja uma experiência emancipadora e não um processo doutrinário de controle e padronização. Que nossos caminhos não sejam mais cartografados, senão trilhados indefinidamente. Que a estabilidade não nos obrigue a ser coerentes, quando o que precisamos é de fluência e movimento. Que não nos cobrem justificativas, argumentos e estruturas sólidas, pois é breve nosso tempo e nunca cessa de passar. Que a profundidade e a permanência sejam uma escolha e não uma imposição a quem só quer derivar e devagar. Que a eficiência, a perfeição, o desenvolvimento e o trabalho não matem os poucos anos de vida que temos, escravizando nossos desejos, vontades e afetos. Que não nos aprisionem em cômodos quadrados.

Que nossa existência seja nossa – não no fim, mas aqui e agora.

Figura 1: Corredor de saída

FOTO: Último espaço de *IE N\ CÔMODOS do modo como* / Autoria: Nathane Nathânia (2014, acervo pessoal)

1 ENTRE NÓS E ARESTAS

“Eu vi no Facebook o evento e vim, achei que o pau ia tá quebrando aí, mas cheguei e tive uma surpresa grande, um som bem baixo, segurança na porta. Aí desde o início já estranhei. Já comecei sendo incomodado, desde a hora que entrei no casarão e até a hora que eu saí eu fiquei incomodado. Exceto lá no quintal, que fiquei dançando e comendo pão. É isso. Essa performance incomoda, incomoda muito.”

Depoimento de uma pessoa do público, recolhido em vídeo, no dia da apresentação de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, por Marcelo Fernando.

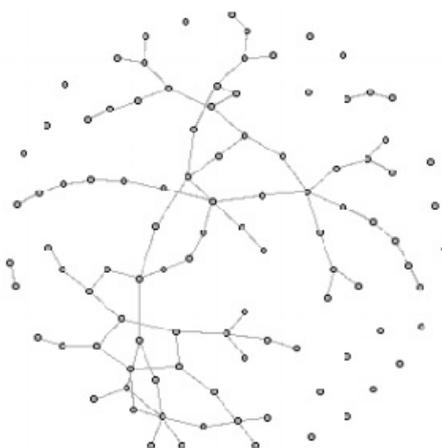
A “Ciência das Redes”, ou o conhecimento compilado sobre redes, sintetizado, na atualidade, sobretudo, pelo físico americano Albert Barabási, compõe-se de muitos estudos inter-relacionados, que incluem “físicos, biólogos, matemáticos, sociólogos, cientistas da computação, dentre outros” (CAVALCANTE, 2009, p 36), no intuito de cruzar e relacionar áreas distintas em uma proposta multidisciplinar de compreensão da metáfora rede, expandindo seus limites e aplicabilidades. Alguns de seus princípios mais básicos me chegam através de pesquisadores brasileiros, dedicados a estudos sobre comunicação e teoria da informação, como é o caso de Raquel Recuero (2008) e Gustavo Vasconcellos Cavalcante (2009) ou pelos artigos de Virgínia Kastrup (2010) e do francês Pierre Musso (2010), organizados por André Parente (2010) e utilizados na discussão de alguns aspectos filosóficos da metáfora. Outras referências participam do desenvolvimento de um entendimento instrumental sobre a metáfora rede, embora não sejam aqui citadas diretamente, entre artigos, vídeos e matérias jornalísticas que compõe a heterogeneidade de campos para seu estudo e aplicação. São abordagens distintas que me auxiliam a utilizar a metáfora para olhar e realizar a crítica do processo criativo do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, logo mais adiante, sendo os autores referenciados os de maior relevância.

Segundo a Ciência das Redes, a primeira menção direta feita a seu estudo remete a 1736, quando o matemático Leonard Ëuler, na cidade prussiana de Könisberg, é convidado a solucionar o interessante enigma das sete pontes que cruzavam quatro porções separadas de

terra, na formação geográfica da cidade. “Folcloricamente, conta-se que era uma diversão para seus habitantes tentar resolver o problema de atravessá-la através das sete pontes, cruzando cada uma apenas uma vez.” (RECUERO, 2008, p. 19). Infelizmente ou felizmente, Ëuler provou que isso era impossível e sua argumentação serviu de embasamento para a teoria dos grafos, desenvolvida posteriormente na matemática e pela qual surge a representação clássica da rede – o grafo, figura 2 – feita por pontos, ou *nós*, conectados por traços, ou *arestas*, como na definição que se segue.

Um grafo é, assim, a representação de uma rede, constituído de nós e arestas que conectam esses nós. A teoria dos grafos é uma parte da matemática aplicada que se dedica a estudar as propriedades dos diferentes tipos de grafos. Essa representação de rede pode ser utilizada como metáfora para diversos sistemas. Um conglomerado de rotas de voos e seus respectivos aeroportos, por exemplo, pode ser representado como um grafo. Um conjunto de órgãos e suas interações também pode ser representado da mesma forma. Por fim, indivíduos e suas interações também podem ser observados através de uma rede ou grafo. (RECUERO, 2008, p. 20).

Figura 2: Grafo formado por nós e arestas



FONTE: BARABÁSI apud. CAVALCANTE, 2009, p. 46.

Como sugerido acima, trata-se de uma representação de unidades e suas relações. Com aplicações variadas e norteadas por objetivos distintos, parte-se da definição de entidades individuais, ou nós – porções de terra, órgãos, indivíduos ou o que quer que se queira representar – considerando que, de fato, o que confere à representação seu aspecto de grafo e

seu funcionamento de conjunto são as arestas, “utilizadas para indicar alguma espécie de relação entre os nós que ligam.” (CAVALCANTE, 2009, p. 44), tal como a travessia experimentada por Ëuler, entre as sete pontes, que poderia ser realizada de várias formas, alterando a aparência final do grafo. Chamo atenção para o modo como estas relações são estabelecidas entre os nós, para além da natureza ou unidade que representam, pois é o que caracteriza e significa a rede como um todo, ou melhor, o que representa globalmente, a interação de seus níveis mais locais.

Assim, grafos são muito úteis para observar a localização dos nós, suas proximidades e distâncias, assim como as quantidades, direções ou intensidades de suas interações, comunicando visualmente uma pluralidade de significados, de acordo com a realidade representada. No entanto, avanços nos mesmos estudos sobre grafos evidenciam a participação de um elemento essencial na configuração do modelo, principalmente quando aplicadas às ciências humanas: o tempo e as consequentes modificações dos posicionamentos das arestas, flagrado no surgimento de novos nós ou no rompimento de relações, por exemplo. “Como Watts (2003) afirmou, não há redes ‘paradas’ no tempo e no espaço. Redes são sempre dinâmicas e estão sempre em transformação. [...] largamente influenciadas pelas interações.” (RECUERO, 2008, p. 79). Sendo assim, o grafo apresentado de modo estático, privilegia o elemento espacial da configuração de uma rede, aproximando-se da ideia de mapa, por estabelecer as topologias da rede, mas ainda não dá conta de ser uma representação em tempo real devido a sua dinamicidade – atestando, inclusive, os limites e consequentes expansões de sua representação possível.

Uma topologia ou mapa de uma rede não é uma representação em tempo real, está parada no espaço, mostrando-nos todos os possíveis nós e conexões. Entretanto, um nível de nossas experiências diárias – em comunicação, transporte e socialidade – a rede cria efeitos que são eminentemente baseados no tempo, na dinâmica. *Redes são sempre redes vivas*: redes que estão funcionando, redes que estão em processo. Isto significa que as redes são inerentemente dinâmicas, com mudanças constantes e variáveis, ambas dentro da composição dos nós individuais e das relações entre os nós. (THACKER apud. RECUERO, 2008, p. 79, destaque do autor).

É na dinamicidade que se verificam a participação do tempo e do espaço, como elementos que se implicam mutuamente em constantes reconfigurações da trama formada por nós e arestas, em uma perspectiva reticular. Uma rede que apenas representa a posição de seus elementos é apenas uma imagem, ou um aspecto assumido em um dado momento de seu funcionamento, como na figura 2, mas não consegue ainda apreender sua dinâmica. Por isso, é preciso ir ainda

um pouco além no entendimento da metáfora rede, não a reduzindo a representação estática e espacial de relações entre partes, ou, quem sabe, ampliar suas possibilidades dinâmicas de representação. Dessa feita, se a utilizo como parâmetro de observação da realidade ou de processos vivos, preciso também pensá-la como algo vivo, em funcionamento, ou em processo. E sem a participação do tempo, é apenas a representação de um momento do que representa, aquém de sua processualidade, como um *frame* de um filme.

Ao observar essa dinâmica, os estudiosos perceberam que a mesma não se dá de forma linear, com uma interação se estabelecendo após outra, na conformação de uma evolução espacial causal, pelo contrário, são fenômenos ocorrendo em simultaneidade pois não se dão de modo isolado, o que confere complexidade a essa operação. “Cada vez mais, é possível perceber que nada acontece isoladamente. A maioria dos eventos e fenômenos estão conectados, causados pela interconexão de imenso número de peças neste complexo quebra-cabeça universal.” (BARABÁSI apud. CAVALCANTE, 2009, p. 36) – e se quero pensar fenômenos reais em termos de rede, preciso também estar atenta a dinâmica de muitas interconexões simultâneas, o que exige um olhar atento para essa trama complexa, ou uma percepção também complexa da realidade, outra demanda da metáfora rede.

Na visão complexa do mundo, a realidade é essencialmente definida pelos relacionamentos e pelos processos. Cada um dos itens constituintes do sistema está relacionado, afeta e é afetado por todos os demais. Na última década do século XX, parte da comunidade científica passou a se interessar pela dinâmica dos sistemas ditos complexos, cujas partes interagem de forma não-linear. (CAVALCANTE, 2008, p. 22)

A não-linearidade sugere a trama, ou a multiplicação e a simultaneidade das direções das interações estabelecidas entre os nós, que se afetam e são afetados mutuamente, gerando complexidade. Para os autores utilizados, “todo sistema complexo pode ser pensado como uma rede.” (CAVALCANTE, 2008, p. 3), visto que o mais relevante nas duas concepções é o olhar atento para as relações e seus processos dinâmicos como constituintes de uma realidade complexa – exatamente o olhar que busco nesse estudo. “A primeira vista, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo.” (MORIN apud CAVALCANTE, 2008, p. 76). Paradoxo que, por sua vez, remete novamente às intenções representativas do grafo, ao estabelecer pelo signo do nó uma unidade e pelas arestas a multiplicidade de suas relações, na composição de um sistema complexo maior, baseado em suas conexões moventes. Por essa razão também, seguirei utilizando os termos nó e aresta

para falar da trama complexa de relações que compõe o uno e o múltiplo do processo criativo do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*.

A combinação de muitas relações e dinamicidade, além da implicarem em complexidade, também mantém a lógica de conexões da metáfora em permanente estado de inacabamento, pois a mutabilidade evocada não permite que sua estrutura se estabilize, uma vez que também é necessário “perceber a [sua] estrutura não como determinada e determinante, mas como mutante no tempo e no espaço.” (RECUERO, 2005, p. 5). Essa instabilidade ou inacabamento dificultam o seu entendimento como forma, pois sua percepção se baseia apenas em conexões, arestas moventes entre suas entidades. “A rede destaca-se por ser vazada, composta de linhas e não de formas espaciais. O primado da linha sobre a forma, bem como sua definição por uma lógica das conexões, evoca o conceito de rizoma, criado por G. Deleuze e F. Guattari.” (KASTRUP, 2010, p. 80). O rizoma, que entendo como uma ampliação filosófica da metáfora rede é inapreensível em representações, não se pode contorná-lo, encerrá-lo em definitivo, pois permanece sempre aberto, com possibilidade constante de se modificar, expandindo-se ou se contraindo, em todas as direções, tal como o sugerido para a metáfora rede.

O que aparece nela como único elemento constitutivo é o nó. Pouco importam suas dimensões. Pode-se aumentá-la ou diminuí-la sem que perca suas características de rede, pois ela não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões, por seus pontos de convergência e de bifurcação. Por isso a rede deve ser entendida com base numa lógica das conexões, e não numa lógica das superfícies. [...] Isso quer dizer que nenhuma delas pode ser caracterizada numa totalidade fechada, dotada de superfície e contorno definido, mas sim como um todo aberto, sempre capaz de crescer através de seus nós, por todos os lados e em todas as direções. (KASTRUP, 2010, p. 80)

Essa abertura requerida para se pensar e utilizar a metáfora rede enquanto um conceito operativo, ou ferramenta de observação da realidade de um processo qualquer, é seu aspecto mais instigante, na minha opinião, pois assume a impossibilidade de certeza, de estabilização, de completude, de totalidade, de se criar uma representação absoluta do que quer que seja, pois a qualquer momento pode haver um acidente no processo, que reconfigura suas tramas – o que pode se dar de modo aleatório, assumindo os riscos do acaso, ou ser forjado por alguma força que lhe é externa. São muitas as variáveis em jogo, o que assegura a instabilidade, pois “em sistemas complexos, determinadas resultantes podem ser ‘instáveis’ no que diz respeito a evolução temporal como função de seus parâmetros e variáveis.” (CAVALCANTE, 2009, p. 35). É por acreditar em sua instabilidade, mutabilidade, em seus parâmetros variáveis, que me utilizo da metáfora rede para pensar o processo criativo, por sua vez também instável, mutável

e sujeito à variáveis, o que demanda um olhar e uma capacidade de ação atrelada à lógica complexa de muitas conexões agindo simultaneamente.

Preciso ainda reiterar que a lógica das conexões, embora aberta e instável, dinâmica e não linear, inacabada e complexa, não significa absolutamente um estado confuso, caótico ou desordenado. Em se tratando de uma trama reconhecível ou que assume certa forma – que, no caso de sua aplicação metafórica ao processo criativo, muitas vezes pode ser planejada e provocada –, conexões entre unidades possuem também um aspecto estrutural ou estruturante, mesmo que fugidio e aberto, passível de ser desmontado e remontado, de sofrer alterações e rumos inúmeras vezes. O que chamo de perspectiva reticular não é uma visão descontrolada do processo, posto que assumo uma função cujo próprio nome implica em certo direcionamento, em certa ordenação, estruturação, organização, uma vez que estou a falar da função direção e sua ação em processos criativos. Assim, como uma metáfora da suspensão e do paradoxo, amenizando o caótico e suspendendo um tanto a ordem,

As metáforas da rede parecem inscrever-se/situar-se a meio caminho entre a árvore e o caos, entre uma ordem linear hierarquizada e uma desordem absoluta. A imagem da rede é a de uma figura intermediária: uma trama mais aberta e mais complexa que a árvore, porém estruturada demais para dar conta do aleatório e da desordem. Enquanto, no início do século XIX, a figura da rede se opunha à da árvore, a modernidade coloca a rede entre a árvore e a nuvem. A rede permite opor uma forma geral à pirâmide ou à árvore, lineares e hierarquizadas, mas impede de cair no caos e na desordem. (MUSSO, 2010, p. 34)

O que pretendo com essa breve introdução sobre a metáfora rede é instrumentalizar o leitor para que me acompanhe na revisão do salto de um processo a sua representação em acontecimento cênico, de modo a identificar e comentar criticamente o trabalho da função direção. Não pela afirmação da desordem e do descontrole, embora seja o acidente, o risco e o acaso um de seus elementos mais provocantes, tampouco pela afirmação da ordem e do controle, elementos também necessários para a composição de uma obra artística, que, como se sabe, impõe escolhas, decisões e arranjos estruturais, mesmo que mínimos. Falo do meio do caminho, entre a árvore e a nuvem, nem tanto ao céu, nem tanto a terra. Desse modo utilizo os elementos representativos da rede, seus nós e arestas constituintes em permanente estado de feitura, como na citação abaixo, para observar os modos como do processo de criação do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, ou a representação do processo vivido.

Uma rede é descrita por sua estrutura (ex: nós e ligações), sua dinâmica (atributos temporais dos nós e ligações), e de seus comportamentos (o que a rede “faz” como resultado das interações entre nós e ligações). Por isso

pode-se dizer que a rede é sempre uma representação ou modelo da realidade observável, não a realidade em si. (NRC apud. CAVALCANTE, 2009, p. 106)

Com essa última colocação nos lembrando que qualquer tentativa de apreensão da realidade jamais será a realidade em si, posso passar a descrição do que foi o projeto escolhido para essa crítica – ou autocrítica – na intenção de que se possam perceber através de suas unidades significantes, os seus nós, e em sua estrutura, dinâmica e comportamento, as suas arestas em funcionamento. Nessa trama, transversalmente, encontra-se o incômodo exercício da direção, ou o traçado da representação mais adequada do processo de criação, na composição de sua representação espetacular, seu momento compartilhado com o público, fruto do processo vivido coletivamente. Incômodo, pois também encontra-se entre o desejo de caos, enquanto espaço de múltiplas possibilidades, e a ordem, como uma demanda conveniente à comunicação, por meio de uma forma reconhecível.

2 UM MAPA PARA O ACOMPANHAMENTO DO PROCESSO

“Gostei da estética, como eles ocuparam o espaço, a própria escolha de um casarão antigo que imagino que não era utilizado. E como ela [Fany] gosta desse tipo de processo criativo, que dá liberdade pra cada ator construir alguma coisa com base na sua pesquisa. Acho que todos nós somos um pouco incomodados com muitas coisas que a gente vive, muitas vezes a gente não sabe o que fazer pra lidar com essas coisas e uma forma de mostrar pras pessoas como incomoda é mostrar todas essas situações de formas extremas. Toda mudança primeiro tem que ser com choque e só quando você tem esse choque é que consegue refletir e realmente tomar consciência de alguns problemas - muitas questões sociais expostas nesse espetáculo...”

Depoimento de uma pessoa do público, recolhido em vídeo, no dia da apresentação de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, por Marcelo Fernando.

Acredito estar diante de uma pesquisa com diretrizes cartográficas de produção, tal como sugerem as pistas descritas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, na organização da publicação *Pistas para o método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividades* (2009). Baseada em filosofias pós-estruturalistas, assumidas, sobretudo, pelas obras de Guilles Deleuze e Félix Guattari, na cartografia encontro uma aplicação metodológica aberta para o acompanhamento de processos, ou percursos, a partir de um entendimento filosófico pautado na ideia de rizoma, conceito da biologia e, talvez, o mais próximo do que entendo pela metáfora rede. Minhas questões de pesquisa, em seu período inicial, versavam sobre relações possíveis entre rede e arte⁸, ainda sem um objeto ou objetivo de pesquisa definidos, ou seja, percorri até aqui um caminho aberto a desvios de toda natureza, tal como prevê a cartografia e só descobri de fato o que estava buscando ao longo desse trajeto.

⁸ Meu pré-projeto de pesquisa, apresentado à seleção do curso de Mestrado chamava-se *Rede: conexões possíveis na contemporaneidade da arte* (20015), não prevendo um objeto além da metáfora rede, tampouco um problema de pesquisa, senão uma busca, o mais aberta possível, de relações em torno da ideia que, então, tinha para rede.

No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 17)

Figura 3: Mapa de experiências com a direção de processos criativos



FONTE: acervo pessoal, 2018.

Nesse percurso tateante, derivando por muitos caminhos, teorias, processos criativos passados e alguns vivenciados no momento da pesquisa, aceitei “um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 17) e encontrei, no meu fazer-saber-fazer, a orientação mais adequada para o processo de registro do percurso da pesquisa, ou sua objetividade, a escrita propriamente dita, que sintetiza

algumas linhas de relações entre a metáfora rede e a criação. O projeto que comento aqui, por exemplo, só foi assumido enquanto objeto-processo em um momento já adiantado de minha errância pela pesquisa, assim como a função direção, de cujos meandros não pude fugir por ser exatamente a função que tenho assumido na maior parte dos projetos que fiz parte, nos últimos anos. Assim, partindo do *hódos*, alcancei finalmente o *metá* e posso tentar argumentar em seu favor. Na figura 3, um mapa de minhas errâncias com a direção, apresentado à orientação logo após meu exame de qualificação, ainda percebo minha divagação por muitas experiências de naturezas distintas com a direção. Àquele momento, eu ainda derivava por um mapa de possibilidades.

Mas ainda durante a ampliação de meu campo de interesse, em errâncias e derivas teóricas, por acaso, preciso confessar, conheci as pesquisas em comunicação e semiótica de Cecília Almeida Salles (2009), encontrando nelas, além de uma possível teorização da criação, alimentada também pela metáfora rede, um campo metodológico que também me parece muito adequado, uma vez definido o objeto-processo – a crítica genética. O método de observação do processo criativo, ou a crítica da gênese assentou-se em meus estudos, complementando, em partes, a cartografia, no nível mais objetivo da análise do processo específico de criação do projeto *IN E\ CÔMODOS do modo como*, para apreender seu movimento, na explanação das questões já levantadas e suas possíveis conclusões, uma vez que,

A crítica genética é uma investigação que vê a obra a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa característica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 2009, p. 16)

Como pretendo aqui também evidenciar e comentar, através dos rastros deixados por um processo criativo específico, um movimento ou um sistema de geração de obras cênicas, na perspectiva de quem o organiza e orienta – a função direção – percebo nessa abordagem, um caminho correspondente, em muitos aspectos, à metáfora rede que alimenta minhas desconfianças, e também à cartografia, como meio de se recuperar os rastros dos passos e relações já dados e encerrados no passado da obra. Ora, “tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista.”

(CARDOSO; SALLES, 2007, p. 45), tal como pretendo desvendar na explanação de questões basilares para a direção, em suas relações com a metáfora rede.

Talvez não seja ainda um método muito popular nas Artes Cênicas ou nas artes da presença, comumente dadas à análise dos espetáculos, ou seja, de sua recepção ou seus resultados estéticos, que veem na “semiótica e [n]a fenomenologia [...] as maiores metodologias de análise” (BELÉM, 2014, p. 1), segundo estudos especializados. Assim, precisei me lançar em mais um campo, para mim novo, de investigação da arte em seus processos constitutivos, buscando na crítica genética um caminho de aproximação da obra artística. “Trata-se de uma discussão das obras como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos artísticos, em suas diversas manifestações, que discutem os produtos assim como são mostrados publicamente.” (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 45). Portanto gostaria de compartilhar alguns pontos sobre a crítica genética, por desconfiar que sejam de interesse amplo e pouca divulgação, pelo menos no meio acadêmico em que me encontro.

Almuth Grésillon, teórica muito referenciada no assunto, afirma que o termo “foi atestado pela primeira vez em 1979, quando constou do título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os *Essais de Critique Génétique*.” (1991, p. 7). Trata-se, pois, de uma abordagem muito recente, embora sua prática possa ser flagrada de modo disperso em muitos estudos anteriores, que também se baseiam, principalmente, no rastreamento de manuscritos – se considerado sua origem na literatura. No entanto, “a crítica genética não é, com efeito, uma disciplina independente constituída, é um campo de pesquisa e um campo que se busca.” (GRÉSILLON, 1991, p. 8). E que se encontra em expansão, para além de sua área de origem, pois “hoje, os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, literatura, artes plásticas, dança, teatro, fotografia, música, arquitetura, jornalismo, publicidade, etc.” (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 44), posto que os entendimentos para “processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam.” (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 44).

Essa ampliação de campo de estudo, ao lado da valorização do processo diante da obra apresentada, leva a uma revisão sobre o próprio entendimento de arte, do ato criador e da obra criada. “Contra as teorias do talento e do mistério da criação, trata-se de descobrir as etapas do trabalho. Contra a teoria da obra acabada, trata-se de mostrar [...] que o estado *último* é

[...] instável” (GRÉSILLON et al., 2013, p. 382). Trabalho e instabilidade são, pois e nessa perspectiva, inerentes ao processo, especialmente quando se apreendem as crises e dificuldades da criação, expressas por muitas tentativas, esforços, escolhas, esboços, cortes e acréscimos que os rastros do processo denunciam, para muito além da aparência de pronto, acabado ou definitivo que a obra entregue a seu público pode oferecer. Esses princípios atribuídos ao gesto criador, na observação de sua processualidade são também muito próximos da metáfora rede, pois denotam um percurso intermitente de relações instáveis na construção de uma obra inacabada, ou antes, um momento específico do processo, recortado como obra e levado ao público – em uma interrupção do processo.

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2009, p. 92)

Esse tramado de relações é o que, paulatinamente, se dá a ver na investigação dos registros do processo, que, em princípio, parecem isolados, mas que quando são colocados lado a lado com outros nós da mesma rede, vão completando sentidos e permitindo uma aproximação da obra, em sua processualidade constituinte, ou sua dinâmica criativa. Obviamente, precisa-se de material o mais vasto possível para que essa inferência seja relevante e não um comentário descompromissado sobre o processo. Retomando uma das lições da cartografia – método não muito distante da crítica genética, por princípios, mas talvez não tanto por objetivos, resalto que “conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (ESCÓSSIA et al, 2009, p. 31). Exatamente o que a crítica genética intenciona ao refazer os caminhos da criação, não para produzir os mesmos resultados, o que seria um despropósito, mas para se “aproximar, de modo adequado, à complexidade dos vínculos entre processo e obra.” (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 47)

Tratando-se de linguagens da presença, que têm, sobretudo, no corpo vivo do *performer*/ator sua materialidade principal, parece um tanto mais dificultosa a tarefa de assimilação do processo vivenciado em plataformas de registro permanentes. “A dificuldade de captar realizações cênicas não captáveis por natureza conduziu a utilizar os vestígios dos ensaios nos quais elas poderiam ser acessadas.” (GRÉSILLON et al., 2013, p. 382). Mesmo assim, há

certa precariedade desses registros que tendem a transmutar sua materialidade em outras linguagens, como provam as tentativas de documentação da presença por vídeos, fotos, desenhos ou textos descritivos, realizados, inclusive, por outros participantes do processo, talvez menos presentes em cena. De qualquer forma, aceitar o não captável, ou o efêmero da obra teatral, exige a expansão do olhar, ou uma “coleta igualitária de todos os documentos de trabalho escritos (manuscritos do autor, cadernos do diretor, notas de atores, registros técnicos, etc)” (GRÉSILLON et al., 2013, p. 391). Ao passo que reconstituem precariamente a presença, registros de várias origens e pontos de vista também acentuam um dos fundamentos da obra cênica, a sua coletividade, visto que anotações solitárias não dariam conta da complexidade da obra, em sua conjugação de muitos elementos e colaborações, muitas vezes numerosas.

Assim, a montagem do quebra-cabeça do processo de criação teatral seria, talvez, mais facilmente executável, embora também com questões e dificuldades, em observações no tempo real dos ensaios, comuns nos casos de análise teatral e entendidas como observações participativas *in loco*. Por essa via, o crítico realizaria sua análise incluindo o acompanhamento direto do processo criativo, participando também de seus momentos de criação, o que, veja bem, não exclui o rastreamento paralelo de outros documentos. “Os dispositivos imaginados por eles [críticos genéticos participantes] solicitaram obrigatoriamente a memorização pessoal do observador. Assim, nesse tratamento do inacabamento constitutivo do teatro, experimenta-se a conciliação entre desejo de arquivo e *respeito pelo vivido*.” (GRÉSILLON et al., 2013, p. 395, grifo meu). Esse respeito pelo vivido é um dos argumentos que me utilizo para realizar, logo a seguir, a crítica de um processo que vivenciei intensamente e do qual guardo muitas lembranças, além de muitos documentos, o que me permite uma aproximação muito diferenciada desse mesmo processo, embora, dirão alguns, também arriscada e duvidosa por ser também subjetiva e suscetível aos enganos e lapsos da memória. É através de muitos documentos que retorno a esse processo, combinados com muitas lembranças e afetações, minhas e de seus envolvidos, portanto, assumo também a poética de certa inventividade nessa narração crítica e fundamentada – o que não penso diminuir ou invalidar sua apreensão, pelo contrário, julgo ser mais um elemento de confirmação de certas impressões, ou de como certa experiência adquirida ao longo de um processo criativo vivido, assenta-se enquanto conhecimento ou simplesmente memória, que é como posso, poeticamente, pensar o conhecimento sempre disponível à ação.

Posso escolher a crítica genética porque disponho de uma abundância de fontes, rastros ou, como sugerido pela ampliação desse campo de análise, “documentos de processo” (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 45), relativos ao projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*. Para a análise aqui pretendida, revisei muitos tipos distintos de documentos, além de minhas próprias recordações subjetivas. Iniciando por arquivos digitais esquecidos em meu computador, encontrei fotografias – do processo e também da apresentação –; cartazes de convite – para participação e também para a apresentação –; horas de vídeos – algumas entrevistas com os colaboradores, imagens do processo de criação e produção da apresentação, assim como momentos da apresentação e também posteriores, depoimentos do público coletados no dia da apresentação e duas compilações desses arquivos disponíveis na internet, inclusive, uma em forma de um *teaser*⁹ de divulgação e outra em forma de um documentário¹⁰ do processo, com 30 minutos de duração –; e muitos textos variados – minha monografia, o projeto de encenação apresentado à secretaria acadêmica para obtenção dos recursos, um diário de bordo de quase todo o processo, correspondências entre eu e meus colaboradores, textos para convites, listas de produção, organogramas, cronogramas, textos utilizados como dramaturgia, orçamentos, notas fiscais e documentos para prestação de contas dos recursos financeiros recebidos. Para além dos arquivos digitais mencionados, revi muitas anotações e desenhos manuscritos em meu caderno de direção, repleto de outras tantas folhas soltas, com os mais variados registros, meus e de meus colaboradores, além de alguns documentos que remontam à sua produção, tais como uma infinidade de notas fiscais, endereços e contatos de possíveis locações para a realização do trabalho, o laudo técnico da Defesa Civil realizado como pré-requisito de segurança para a abertura da casa ao público, formulários e solicitações próprios da burocracia da universidade e uma planta baixa rascunhada dos dois pisos do sobrado onde se realizou a apresentação. Tenho também o caderno de assinaturas de cada pessoa que esteve no dia da apresentação, um documento de grande valor afetivo. Além disso, conversei informalmente com vários artistas colaboradores, que me cederam muitas impressões sobre seus percursos pessoais dentro do processo. E diante dessa abundância de documentos, observo com curiosidade que o que mais me dá a evolução do processo são as inúmeras publicações e interações registradas em um grupo fechado no *Facebook*, o *embrulho desembolado*, especialmente criado para seu acompanhamento e ainda passível de leitura, visto que nunca foi desfeito. Ali, muito pode ser apreendido, na intensidade de seu momento de expressão, com data e horário notados, o que

9 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WaIGL_owFIE>, acesso em abril de 2018.

10 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lsynArVOvjI>>, acesso em abril de 2018

permite uma reconstrução bastante aproximada dos passos da criação e do envolvimento dos colaboradores na mesma. Infelizmente, por distâncias geográficas e dificuldades da vida, não pude acessar diretamente os registros que os próprios colaboradores fizeram de seus processos particulares, o que, potencialmente, aumentaria a precisão de meus comentários. Mas a reunião dos registros disponíveis me leva a crer que, de modo geral, o processo está muito bem documentado e pode ser analisado sem grandes problemas.

Para finalizar esse comentário sobre o campo da crítica genética e a enumeração de minhas próprias vias de acesso ao processo genético investigado, gostaria ainda de salientar que essa escolha metodológica pressupõe uma visão específica para a arte e seu gesto criador. Nos comentários erguidos pelo crítico de arte Nicolas Bourriaud (2008), a respeito da estética relacional, é preciso pensar a forma na arte, como uma sequência de feitos, “porque la ‘cosa’ artística se plantea a veces como un ‘hecho’ o um conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad – que hace de ella una forma, un mundo – sea replanteada.”¹¹ (p. 21). portanto, se a intenção é perceber os sentidos íntimos da obra, é preciso encontrar também seu percurso, sua trajetória constituinte, desdobrando seus signos, objetos, formas e gestos.

El cuadro se abre, después del objeto aislado puede ahora abarcar la escena entera: la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reducen a “cosas” que estos dos artistas “producen”; no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea.¹² (BOURRIAUD, 2008, p. 21)

Diante da metáfora de uma trajetória, ou de um ponto sobre uma linha ou o conjunto de feitos, historicamente localizados, percebo as relações entre o falho, o inacabado, o instável, o dinâmico, o simultaneamente trilhado, o incompleto, a abertura, a não-linearidade, o risco e o acidente na formação complexa da obra, independente da linguagem ou da materialidade que assume, afastando-a de qualquer ideia de verdade, absolutismo, perfeição, eficiência, unidade

11 Tradução minha: “Porque a ‘coisa’ artística é às vezes pensada como um ‘feito’ ou um conjunto de feitos que ocorrem no tempo ou no espaço, sem a sua unidade – o que faz com que seja uma forma, um mundo – sendo repensada.”

12 Tradução minha: “A imagem se abre, depois que o objeto isolado pode agora abranger toda a cena: a forma do trabalho de Gordon Matta-Clark ou Dan Graham não se reduzem a ‘coisas’ que esses dois artistas ‘produzem’; não é o simples efeito colateral de uma composição, como uma estética formalista gostaria, mas o princípio ativo de uma trajetória que se desenvolve através de signos, objetos, formas e gestos. A forma do trabalho contemporâneo se estende para além de sua forma material: é um amálgama, um princípio dinâmico de aglutinação. Uma obra de arte é um ponto em uma linha.”

ou outros valores dessa natureza. Uma aproximação que também posso fazer a partir da metáfora rede, ou da cartografia, como atitude de acompanhamento de processos, ou da crítica genética, que parte de “instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.” (SALLES, 2009, p. 25) – ampliação que também desejo poética, ética e teoricamente, de modo a também aproximar os rastros de uma prática a sua possível teorização, reduzindo um pouco “o abismo entre os esquemas teóricos e os testemunhos de atores, diretores de cena, diretores de sala, técnicos, encenadores.” (GRÉSILLON et al., 2013, p. 388) ao propor teorias a partir e para seu fazer.

Portanto, afirmo também que estou em um caminho de pesquisa fundamentado no encontro entre teoria e prática, definidos pela pesquisadora Josette Féral, na publicação de *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (2015), como “teorias empíricas da produção”, visto que, “esboçadas quase exclusivamente pelos próprios praticantes, tais teorias da prática são úteis para os diversos artífices do espetáculo: atores, diretores, cenógrafos. Elas não visam a melhor compreensão, mas a melhor realização. Elas constituem uma forma de teorizar a prática” (FÉRAL, 2015, p. 61). O que contempla os objetivos desse estudo e que ajusto a meu modo, pois acredito que melhores realizações dependem de melhores compreensões, fazendo-me reencontrar, no processo investigado, o pensamento e a teorização em zonas imprecisas, tal como pontuado abaixo.

Não se descarta que haveria talvez a possibilidade de procurar, como terceiro vetor teórico das zonas onde o questionamento e as expectativas do prático e do teórico seriam da mesma natureza, zonas teórico-práticas ou prático-teóricas em que as questões formuladas partiriam da prática, mas onde as respostas não poderiam ser encontradas sem uma cooperação entre artistas e pesquisadores, sem que interviesse seus modos de reflexão recíproca: trabalho sobre a energia, por exemplo, na presença do ator, no corpo, na voz e na relação com o texto. Tantas zonas “imprecisas” e contudo fundamentais, ao mesmo tempo, para a evolução do prático e para a compreensão do analista. (FÉRAL, 2015, p. 61)

É na convergência entre fazer e pensar que me tornei diretora e pude formular as questões fundamentais em que se baseiam essa crítica. É por uma ótica empírica e reticular que apreendo a teoria que aqui defendo em forma de texto, mas que, anteriormente, pratiquei em processos e espetáculos, experiências errantes que retornam agora com novas reflexões, que almejam ser logo postas em ação, em um processo contínuo do fazer e do pensar. Na fala de Féral, “Por vezes, mais próximas de uma metodologia que de uma verdadeira teoria, essas reflexões permitem, no entanto, melhor pensar o fenômeno teatral como aprendizagem e

como criação.” (2015, p. 61). O que me contempla absolutamente, visto que sou artista, antes de me tornar pesquisadora, mas, uma vez nos caminhos da pesquisa, não posso voltar a ser artista independentemente de um viés de reflexão crítica e teórica, que me colocam em permanente estado de aprendizagem e criação. Nem tanto em um lugar, nem tanto em outro, mas em um terceiro, que responde pelo encontro do fazer e do pensar, da teoria e da prática.

3 REVISITANDO CÔMODOS QUADRADOS

“Achei interessante o processo todo que se deu da escolha do casarão. Um amigo meu, que estava apresentando ali, por exemplo, ele falou que o casarão estava em desuso e só o fato de quando conheci agora pessoalmente o casarão e pelo nome da intervenção, incômodo, já foi um incômodo o próprio casarão abandonado, o barulho da pisada das pessoas, já dá uma angústia grande, você ver todas as cenas acontecendo ali, o cheiro das velas, a performance dos artistas, algumas que são bem repulsivas, incomodam politicamente também. Achei muito interessante.”

Depoimento de uma pessoa do público, recolhido em vídeo, no dia da apresentação de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, por Marcelo Fernando.

Em uma aula da disciplina *Arte e Contemporaneidade*, uma das últimas que cursei na UFOP, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Domingues dos Santos, ouvi dele mesmo uma frase que se tornaria um lema ao longo do projeto *IN E\ CÔMODOS do modo como*. “Entra que o mar abre...” Só para o mitológico Moisés da Bíblia o mar se abriu. Para nós, reles mortais, restaram muitas braçadas e tentativas. Haja esforço. Estávamos a falar de processos criativos, de correr riscos, de “se jogar”, como é tão comum no vocabulário da gente de teatro. Criar é dessa natureza. É trabalho de testadas: cabeçadas e testes. Erros e acertos. Ou como recorda a diretora americana Anne Bogart “A vida, sugere Calvino, nos puxa naturalmente para a decadência e, por fim, para a morte. Nossa luta para criar é uma batalha contra o peso e a lentidão de nossa decadência.” (2011, p. 138). E de certa forma, vejo nesse projeto numa luta semelhante: entre fugir da morte, lutar pela sobrevivência e se jogar na vida de forma criativa.

Assim, tanto melhor que não estejamos sós nessa batalha. Apoiada nas experiências compartilhadas com muitos artistas e colaboradores, além de outros tantos diretores e diretoras, seja por meio de seus livros, dissertações, teses, artigos e manuais publicados, seja por experiências acumuladas presencialmente, atuando, realizando assistências, ou apenas conversando sobre a profissão, ofereço, então, alguns comentários críticos sobre um processo criativo que me cobrou muita atitude e coragem, rendendo muitos aprendizados – para todos

os envolvidos, ousou afirmar. Enquanto revejo alguns pontos desse processo, compartilho entendimentos, posturas e direções para a função, na tentativa de alcançar, pela metáfora rede, algumas pistas para sua atuação, respeitando certas prerrogativas éticas e estéticas que conquistei ao longo de minha trajetória nas artes.

A formação superior em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral, da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, de onde vem meu título de Bacharel, obtido em fevereiro de 2015, prevê uma escalada de quatro disciplinas obrigatórias e específicas de direção, as quais convergem na defesa de um trabalho de conclusão teórico e outro prático como condição final para a obtenção do diploma. Incluindo mostras abertas de processo e apresentações de resultados finais, o acúmulo de exercícios de direção visa desenvolver habilidades diferentes, no desempenho de uma prática ou poética pessoal para a função, acompanhada de um olhar crítico sobre seus modos de ação e pensamento. Finalizando a formação, espera-se ver no espetáculo que servirá de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC prático – as tendências criativas de cada artista já amadurecidas e conscientes de seu processo.

O que me instrumentaliza a levantar a hipótese de uma perspectiva reticular para a função direção, no encaixe de minhas tendências poéticas amadurecidas no percurso da formação mencionada, então, é exatamente o processo criativo do meu próprio TCC prático, iniciado no primeiro semestre letivo de 2014. Na verdade, já no segundo semestre de 2013, alguns de seus aspectos começam a aparecer no exercício criativo proposto pela disciplina *Direção IV*, seguem se desenvolvendo na elaboração do pré-projeto de encenação¹³ e ganham vida no início dos encontros criativos, já em abril de 2014. Em sua fase inicial, apenas os artistas do *Calopsita* são envolvidos no projeto, que ainda não conhece suas tendências e caminhos. Já em julho, vivemos uma longa pausa, retomando apenas em agosto, já para a ocupação do sobrado em que se dará a apresentação. A partir daí, mais artistas são convocados, dando origem ao coletivo da *Ordem do dia* e também às contribuições individuais do *Movimento Orgânico Imaginário*. Estreando em 19 de outubro, até fins de novembro, todo o processo já se via encerrado, incluindo prestações de conta e a finalização da edição do documentário em audiovisual realizado por Marcelo Fernando.

Como dito, revejo o processo à luz da crítica genética, que me auxilia a remontá-lo a partir de suas pistas, comentando alguns episódios na discussão de assuntos específicos. Diante das

¹³ Para a realização do TCC prático, a UFOP disponibiliza, apenas para os cinco alunos selecionados no Curso de Direção, uma ajuda de custo de R\$2000,00 que é obtida mediante a apresentação desse pré-projeto de encenação, contendo, entre outros elementos textuais, uma proposta de cronograma e de orçamento, que precisará ter contas prestadas ao final do processo.

questões formuladas, trarei alguns de seus aspectos, escolhas, procedimentos dificuldades, acreditando que essas experiências, associadas a de outros parceiros de profissão, podem também contribuir com essas reflexões e agregar no debate sobre a função, processos criativos ou teatro, de modo geral. Primeiramente e logo a seguir, ofereço uma narrativa acerca do que o público encontrou ao entrar naquele sobrado de janelas azuis da Rua do Pilar, em Ouro Preto, em uma noite de domingo de 2014. Trata-se de uma tentativa, assumidamente falha, de reviver a experiência do público ou dos ordenados¹⁴, ao visitar nosso sobrado incômodo, descrevendo alguns de seus elementos significantes dispostos na espetacularidade criada pelo jogo de visitação de seus cômodos, corredores e entornos.

Passemos, pois, aos cômodos e seus modos incômodos.

3.1 *IE N\ CÔMODOS do modo como*

Ouro Preto, cidade histórica, turística, universitária, mineradora, memória viva da escravidão. Barroco. Rua do Pilar, número 45, centro histórico. Um sobrado de pau a pique, há três anos fechado, condenado pela Defesa Civil por sua precariedade. 2014, ano da Copa do Mundo da FIFA no Brasil. Dia 19 de outubro, uma semana antes do segundo turno das eleições presidenciais: Dilma ou Aécio Never? Domingo, 19 horas, horário do Fantástico na Rede Globo.

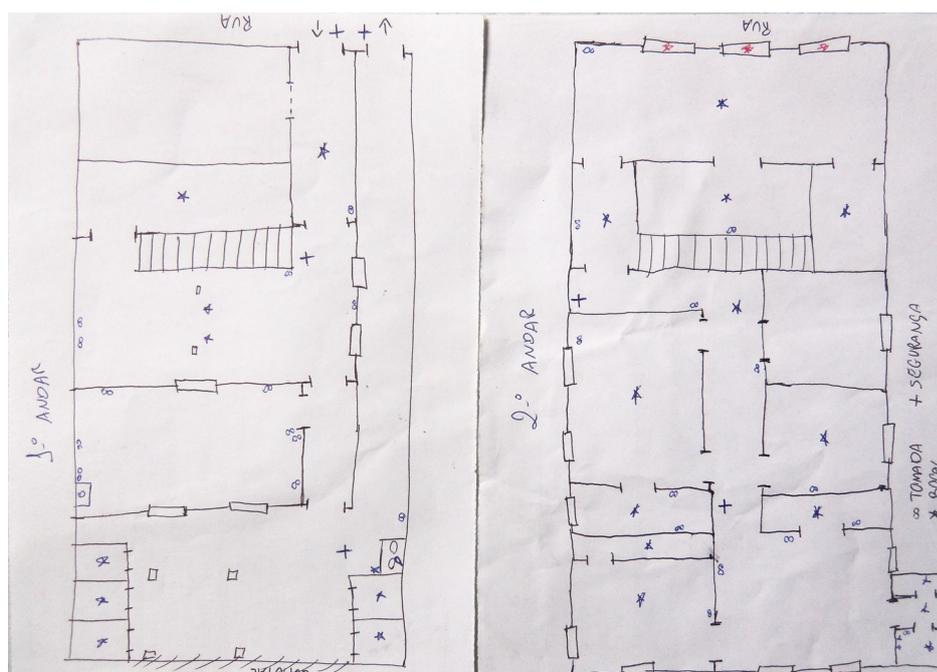
Todos os artistas, cômodos quadrados e corredores descritos abaixo estiveram em *performance* simultaneamente e sem interrupções, ao longo de cinco horas. O público, que chamo aqui de ordenados, realizou uma visitação controlada dentro do sobrado, por questões de segurança e eficiência. Em regime de circularidade, conforme desciam do segundo piso, novas entradas eram liberadas, sendo o acúmulo de pessoas permitido apenas na parte externa da casa. Um pouco sobre a divisão dos cômodos e corredores do sobrado pode ser visto pelo acompanhamento do esboço de uma planta baixa do mesmo, feito por mim, durante o processo criativo, na figura 4.

Na porta de entrada do casarão estavam silenciosamente a postos os artistas Bruna Massaro e Alexandre Reis, responsáveis pela *Ordem do dia*. Sua função era organizar uma fila na calçada e orientar os primeiros procedimentos de entrada. Assim, já sentados em uma nova fila de carteiras escolares, diante de um quadro-negro, já dentro do sobrado, os ordenados liam as instruções de visitação escritas a giz: *1º Responda atentamente as questões; 2º Sua*

¹⁴ Referenciando os procedimentos de visitação do público, instaurados pelo jogo *Ordem do dia*, logo mais descrito.

segurança é de sua inteira responsabilidade; 3º Obedeça à sinalização, aos homens e às mulheres de preto; 4º Não desvie o percurso previsto e atente-se ao seu tempo limite de visita; 5º Não toque em absolutamente nada; 6º Se fotografar, envie suas fotos para a produção; 7º As ratoeiras estão armadas; 8º As obras estão à venda; 9º Os artistas aceitam doações em dinheiro.

Figura 4: Esboço da planta baixa da casa



Primeiro e segundo pisos do sobrado (acervo pessoal, 2014).

Nesse mesmo corredor de entrada, os ordenados recebiam um questionário padrão de classificação de perfil e comportamento, incluindo sua intenção de voto, que deveria também ser assinado e entregue ao artista Mateus Aquino, outro agente da *Ordem do dia*, que procederia a sua avaliação e classificação – figura 5. Uma nova assinatura no livro protocolar e o artista Cláudio Falcão, também responsável pela *Ordem do dia*, dava-lhes então o selo de entrada baseado na classificação realizada, que computava também o tempo limite de permanência no segundo piso do casarão: uma etiqueta com um número, uma cor e uma nova ordem: *A partir de agora você é o número 00X. Em hipótese alguma retire essa identificação. Se desobedecer, algo muito sério poderá lhe acontecer.* Dirigindo-se para a direita e autorizado a entrar, o ordenado ou a ordenada, subia as escadas da Ordem e do Progresso para encontrar mais um agente da *Ordem do dia*, o artista Fernando Augusto, que lhes entregaria

mais um dispositivo de controle interno, que seria devolvido ao final do percurso, indicando também o primeiro quadrado a ser visitado.

Figura 5: *Ordem do dia*

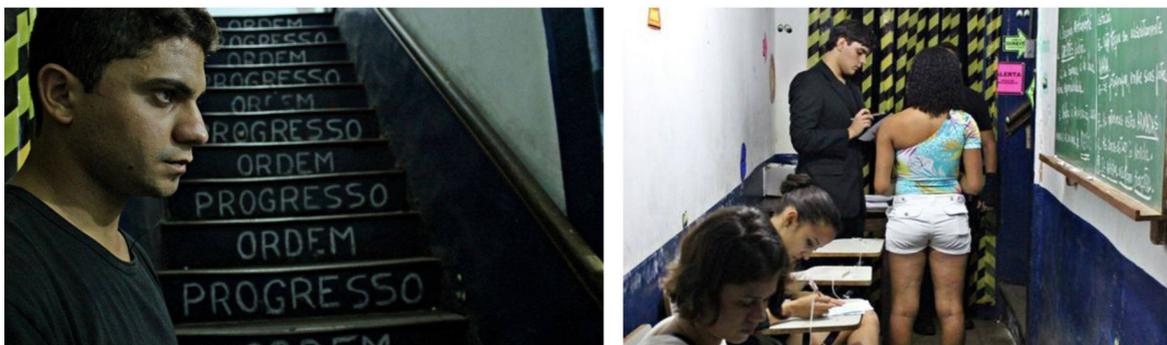


FOTO: Procedimentos de entrada da *Ordem do dia*, com Cláudio Falcão, Mateus Aquino e público
Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Muitas placas pelas paredes e corredores alertando para os riscos da visitação interna: *ALERTA – risco de desabamento*, *SILÊNCIO – as paredes têm ouvidos*, *PERIGO – ande na linha*, *ACREDITE NA SINALIZAÇÃO – sabemos o que fazemos*; *ATENÇÃO – longo trecho sob efeito de corrupção*; *AVISO – não remova os avisos*; *CUIDADO – as extremidades podem ferir gravemente*; *DEVAGAR – seus passos estão sendo contabilizados*; *FAÇA SUA PARTE – o Estado cuida de você*; *NÃO REAJA – perigo de choque*; *NÃO TOQUE – perigo de reação*; *OBEDEÇA – estamos trabalhando para manter a ordem*; *PARE – e não pergunte*; *PROIBIDO – questionar*; *SORRIA – você está sendo controlado*; *VIRE À DIREITA – perigo à esquerda*; *VOCÊ É SUSPEITO – registre-se para a sua segurança*; *VOTE – acredite em nós*.

Figura 6: *Heterotopias: entre o céu e o inferno*



FOTO: Everton Lampe em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Virando novamente a direita, estava o primeiro cômodo quadrado, *Heterotopias – entre o céu e o inferno* – figura 6 – com acabamento mais refinado, embora decadente, sacadas para a rua e iluminação baixa. O artista em *performance*, Everton Lampe,¹⁵ está posicionado ao centro, sobre nuvens de tecido, vestido com uma longa saia e um turbante, tronco desnudo. Estava como que em transe e se ligava a forças superiores por uma corda. Entre objetos diversos, velas, cheiros e sons já conhecidos de tradições religiosas, estava diante de duas salas contíguas, uma azul, o céu, e outra vermelha, o inferno. A incômoda instituição religiosa, dona da virtude e do pecado, do certo e do errado.

Saindo desse primeiro quadrado, passando novamente pelo topo da escada, os ordenados poderiam seguir pelo próximo corredor, ainda no segundo piso, virando novamente a direita, onde encontrava-se uma TV sintonizada na Rede Globo e um relógio. Mais três cômodos quadrados menores, com entradas pelos corredores, terminando em uma última sala, que servia de entrada para outros 3 cômodos quadrados, cujo acompanhamento e fiscalização da *Ordem do dia* eram desempenhados pelo artista Fredd Amorim.

Figura 7: *Açougue*



FOTO: Raphael Modesto em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

No cômodo quadrado *Açougue* – figura 7 –, estava o artista em *performance* Raphael Modesto. Nu, sobre um cubo branco, no centro, envolto em papel filme. Com sua carne fresca e ainda sangrando, etiquetas com código de barras davam a descrição de suas partes: picanha, maminha, lombo, etc., enquanto realizava belas poses diante de um protótipo de seu próprio corpo, oco e plastificado, elevado acima de sua cabeça, um ícone de sua existência. Nas paredes amareladas, muitos espelhos. Penduradas desde o teto, em ganchos de açougue,

¹⁵ Atualmente, também meu colega de formação na Universidade do Estado de Santa Catarina, tendo influenciado sobremaneira minha decisão de continuar meus estudos na pós-graduação nessa mesma universidade, na qual ingressou um ano antes de mim, seguindo agora em seus estudos de doutorado.

estavam fotografias profissionalmente produzidas para as redes sociais, nas quais o mesmo corpo era recortado em imagem, escorrendo também seu sangue e emaculando o chão branco. O incômodo culto do corpo pelo comércio da imagem.

Figura 8: *Sem valor*



FOTO: Everton José em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Seguindo pela direita do corredor, muitas cédulas falsas brilhando sob a luz negra do cômodo quadrado *Sem valor* – figura 8. Com sapatos engraxados, uma cartola e uma camisa de força, o artista em *performance* Everton José contava números ininterruptamente, sentado sobre uma antiga caixa registradora com o selo do Banco do Brasil, conectada por fios vermelhos a uma parede de ícones de grandes marcas e empresas, donas do capital. De uma pequena sala contígua vinha o som de uma voz anônima e indignada, denunciando a opressão pela pobreza, a dor de quem não tem o que comer e a injustiça das distinções sociais. Havia duas portas de entrada ou saída. O incômodo dinheiro, a escravidão de sua busca e a dor de sua falta.

Figura 9: *A dor da gente não sai no jornal*



FOTO: Winny Rocha em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

No último cômodo quadrado do corredor *A dor da gente não sai no jornal* – figura 9, formado por paredes azuis, com muitos nomes, estatísticas da realidade do jovem negro no Brasil, um desenho feito a giz de um menino sob a mira de uma arma soltando pipa, além de muitas pipas de verdade, com suas linhas cortadas. Ali se podia ver e ouvir o artista em *performance* Winny Rocha, de boné e havaianas, lendo relatos de histórias de jovens negros, conhecidos seus, em primeira pessoa. Sempre interrompidos por uma queda repentina: a morte se declarava quando ele desenhava seu próprio corpo caído no chão, ao lado de um nome, uma data de nascimento e uma data de morte, que se acumulavam conforme repetia a ação. O incômodo extermínio, criminalização e invisibilização da juventude negra.

Na última sala, o artista plástico Deivison Silvestre expunha e vendia sua *HQ Mundo Azul*, que narra a história de Ed, o palhaço sem graça, alcoólatra, humilhado, com fome, muitas vezes na sarjeta. Diante dele, um armário de portas abertas enquadrava o artista em *performance* Márcio Masselli, musa travestida de *Drama: segundo turno* – figura 10, entre fotografias de assistas de carnaval e jogadores da seleção canarinho. Vestido com um tubinho azul brilhante, diante de cortinas verdes e amarelas, cantava como uma diva em um karaokê as canções da Nossa Pátria Mãe Brasil, sobre um tapete imitando as calçadas de Copacabana, decorado com um pequeno coqueiro estilo 25 de março, tomando caipirinhas e brincando com seu público, empunhando a Bandeira Nacional. A incômoda brasilidade, ufanista, hipócrita e redutora.

Figura 10: *Drama: segundo turno*



FOTO: Márcio Masselli em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Em um dos cantos dessa mesma sala, o cômodo quadrado *Anti-concepção feminina* – figura 11, dividido em dois lavabos pequenos, íntimos e azulejados. De um lado, um espaço perfumado, repleto de objetos cor-de-rosa, materiais de limpeza, cosméticos, roupas claras e

leves, fotos de família, utensílios domésticos e um vestido de noiva. Do outro, mulheres nuas em revistas pornográficas, uma música envolvente, uma iluminação baixa, objetos eróticos, preservativos, lingerie e desenhos inspirados na sexualidade feminina, colaborações da artista plástica Nathália Marques. Entre os dois espaços, a artista em *performance* Bia Mendes transitava, confundindo o uso de tantos objetos enquanto escrevia nas paredes frases que lhe vinham a memória sobre a educação do comportamento feminino. A incômoda limitação do feminino, ou santa ou puta, mas sempre servindo e cuidando do masculino.

Figura 11: *Anti-concepção feminina*



FOTO: Cômulo quadrado de Bia Mendes / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Do outro lado da sala, no cômulo quadrado *A inacreditável dignidade do bípede que rasteja* – figura 12 – ouvia-se um rádio de pilha e se viam capacetes de obra, normas de contratação e rateiras. Ali o operário uniformizado, o artista em *performance* Felipe Cunha, tinha sua rotina semanal marcada por um cronômetro e um calendário destacável que determinava seis dias de trabalho batendo pregos em uma parede repleta de rostos anônimos e um único dia de descanso a ser aproveitado diante de um churrasquinho de asas de frango armado na janela, com direito também a latas de cerveja. No chão, uma pilha de papel amassado conotava a passagem do tempo, que se destacava folha por folha do calendário. A incômoda escravidão e padronização moderna do trabalho assalariado.

Mesmo com a ação da *Ordem do dia*, os ordenados permaneciam no segundo piso pelo tempo que quisessem, embora lhes fosse sugerido um tempo máximo – o que muitos respeitaram rigorosamente, conferindo os relógios de tempos em tempos. O controle destinava-se prioritariamente a manter em segurança a quantidade limite de pessoas circulando dentro do sobrado e também certo clima de ordem e burocracia. Após essa etapa da visitação, descendo pelas mesmas escadas, poderiam acessar a parte inferior do sobrado, passando novamente

pelo corredor inicial e alcançando a parte posterior do primeiro andar, onde se viam em uma sala escura com muitos olhos observadores nas paredes e o artista Jotapê Antunes lembrando que ainda estavam sob a vigilância da *Ordem do dia*.

Figura 12: *A inacreditável dignidade do bípede que rasteja*



FOTO: Felipe Cunha em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Em um canto escondido dessa mesma sala, estava o escuro cômodo quadrado *In-classificação livre* – figura 13 – com muitos fios pendurados do teto, que se agarravam ao corpo de quem ali se adentrava, dificultando a mobilidade. Ao fundo, a artista em *performance* Laís Pires encontrava-se presa atrás de grades de madeira, enquanto escrevia nomes e rabiscos nas paredes com um pedaço de carvão e às vezes, murmurava canções. Na mesma sala, fora da cela, estava a foto de um prisioneiro de guerra, instantes antes de ser executado, ao lado de um espelho gradeado e da frase *Agora repitam comigo: somos livres*. O incômodo peso do julgamento e o conseqüente impedimento de ir e vir, pelo aprisionamento do corpo.

Figura 13: *In-classificação livre*



FOTO: Laís Pires em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

O último cômodo quadrado, *Qual a sua graça?* – figura 14 – estava completamente coberto por jornais e suas notícias tendenciosas. Ao redor de uma mesa, a artista em *performance* Mariana Arantes, vestida com terno e gravata borboleta, dava as cartas de um jogo cruel e expunha a intimidade de seus apostadores em um tabuleiro destinado a ridicularizar grupos específicos por meio do riso sem limites, espaço para o politicamente incorreto, mas socialmente aceito e estimulado. Não havia tempo mínimo de permanência pois a acumulação de ordenados ali interessava, assim, a artista Camila Vendramini ainda garantia a *Ordem do dia*, de modo a não haver tumultos. O incômodo riso midiático e apelativo, que disfarça e mantém opressões.

Figura 14: *Qual a sua graça?*



FOTO: Mariana Arantes e público em seu cômodo quadrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

Após decidir abrir uma porta grande e pesada, os ordenados saíam finalmente do sobrado. Em uma primeira varanda, podiam apreciar o trabalho de *living painting* dos artistas plásticos Cão Pereira, Ernesto Alves e Rody Ocampo. Ali também havia uma exposição de rastros do processo criativo, com muitas fotografias e uma vídeo-instalação produzida pelo artista Marcelo Fernando. Não por acaso, os quatro dividiam espaços nas ruas da cidade, expondo seus trabalhos e também produzindo de forma independente. Ali se podia ler em pisos espalhados no chão versos sobre liberdade. O incômodo de não se poder viver a liberdade, senão poética e artisticamente... *a liberdade é traiçoeira*, diz um dos versos.

Passando tudo isso, restava o silêncio de um quintal tranquilo, embora ainda cercado por grandes e antigos muros de pedra. Abaixo do céu noturno, o respiro de *A-temporalidade temporal* – figura 15. Entre árvores e bancos também de pedra, iluminado por lanternas de velas, vestidos suspensos, uma gaiola, um relógio, uma caixa com flores secas ou recém-caídas das árvores, portas e janelas serviam de suporte para a exposição das fotografias que

Paulo Carvalho fizera da artista Fernanda Bacha, naquele mesmo espaço, mas em outro momento. Ali se podia permanecer, conversar e pensar. O incômodo poético e belo do tempo, que apenas passa, levando consigo algumas coisas e deixando outras.

Figura 15: *A-temporalidade temporal*



FOTO: Fernanda Bacha no ambiente externo do sobrado / Autoria: Nathane Nathânia (acervo pessoal, 2014)

As últimas palavras de incômodo estavam no corredor de saída, lateral ao sobrado – figura 1. Um caminho estreito e longo, no qual se pisava em frases de protesto, pixações e revoltas de toda ordem, impressas em folhas de papel. Havia um convite para que os ordenados também escrevessem suas revoltas, deixando impressões e somando àquela paisagem. Na parede lateral a casa, antes de deixar definitivamente o sobrado e ganhar novamente a rua, podia-se ler a indicação *Resistir e desobedecer*. O último portão, onde se lia *IE N\ CÔMODOS do modo como*, estava ainda sendo guardado pelo artista Luis Fernando Castro, lembrando ainda da presença e da companhia da *Ordem do dia*. O incômodo de se incomodar e logo se acomodar.

3.2 O encontro coletivo

Apenas uma coisa eu sabia, ao começar a direção do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*: queria muitos artistas de Ouro Preto reunidos e presentes de alguma forma. Entre o ideal e o real há sempre uma distância, mas desde os tempos do *Movimento Orgânico Imaginário*¹⁶ (2013) – um coletivo aberto de artistas de várias linguagens que se ocupava da

¹⁶ O *Movimento Orgânico Imaginário* surgiu em 2013 na cidade de Ouro Preto, quando um grupo de artistas e produtores culturais se frustrou ao tentar abrir um espaço cultural, que também funcionaria como casa de shows, a *Casa Imaginária*. Novamente sem espaço, decide ocupar as ruas, e é nesse momento que eu me agrego ao coletivo, por também ter uma intenção de espetáculo frustrada na mesma casa. Com a participação de fotógrafos, filósofos, DJ's, músicos, pintores, gravuristas, cinéfilos, *videomakers*, poetas, químicos, artistas nômades, yogi's, capoeiristas, professores, artistas de circo, artesãos, atores, *performers*, produtores e afins, iniciamos uma jornada de mobilizações, ocupações, festas, expedições pela natureza e eventos em

missão de promover agitações culturais, em que estive desde o fundamento, escrevendo, inclusive, alguns de seus manifestos presentes no anexo desse documento –, um inquietante desejo de encontros, cada vez maiores, havia se instalado em minha poética, independentemente da ação. Até então, quase todos os projetos que havia dirigido, iniciaram-se por meio de chamadas abertas à quaisquer interessados, exceto o primeiro, o único que comecei sabendo onde queria chegar, cenicamente falando. Para mim, o processo começa na reunião do coletivo, na escuta de suas demandas criativas. No entanto, entre os muitos artistas que conhecia na cidade, havia um grupo especial, o coletivo *Calopsita*¹⁷, um agregado informal e não muito bem amarrado que havia se encontrado na turma 10.1 do curso de Artes Cênicas, do qual eu também fazia parte, e que adoraria ver reunido em um único processo, posto que estávamos todos em vias de deixar a graduação e, alguns, de mudar de cidade.

Eu já havia vivenciado processos criativos com coletivos muito fugazes e instáveis e experimentado pela via do erro e do acaso algumas vezes, o que sempre me pareceu um caminho interessantíssimo, mas tratava-se quase de um ritual de passagem, no qual algo se encerrava, a formação, e algo precisava começar – por que não um grupo de teatro, que potencialmente teria chances de prosseguir em pesquisas profissionais? Entre o desejo de um convite aberto e o de trabalhar com atores que conhecia muito bem, optei pelas *Calopsitas*, pela vantagem de já termos muitos laços profissionais e afetivos estabelecidos e ver nesse coletivo um potencial grupo de trabalho a ser desenvolvido. Vejo aí o alcance de impressões muito assentadas na cultura do teatro de grupo e de pesquisa, defendidas também pela diretora Ariane Mnouchckine, entre outros tantos, para quem “fazer teatro fora de um grupo que divida uma pesquisa em comum parece absolutamente inconcebível” (FÉRAL, 2010, p. 16). Éramos, então, 11 artistas da cena reunidos para tal: Bia Mendes, Everton José, Everton Lampe, Felipe Cunha, Fernanda Bacha, Laís Pires, Márcio Masselli, Mariana Arantes,

outras cidades, com chamadas abertas, inspiradas pelo encontro, pela instauração de zonas de autonomia temporária ou pelo rizoma, assumidas nas ações que chamávamos de *rizo-MOI* – embora um ou outro soubesse o que isso significava – viabilizadas em redes sociais, mas fruto de nossos encontros pela boêmia Rua Direita.

17 Como mencionado, o *Calopsita* é formado por amigos de turma, cujos laços remetem ao processo seletivo da graduação e se mantém no tempo. Entre muitos exercícios em sala de aula e montagens em diversos contextos, seus 11 integrantes sempre se buscaram para o compartilhamento de exercícios criativos. No entanto, a edição de 2013 do *Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana*, demarca melhor um momento de fundação do coletivo, pois nela encaramos a criação de dois espetáculos inéditos para sua programação, *Fala Comigo Solidão*, dirigido por Everton José e *Rezinho*, por Felipe Cunha, o primeiro a ter todos do coletivo reunidos em cena, além de reformulações de duas performances/intervenções, *5°C*, dirigido por Bia Mendes e Winny Rocha e *Quilha: dança das aves*, dirigido por Márcio Masselli, resultando em um período intenso de encontros produtivos, que se mantiveram em reapresentações consequentes e foram reatadas na formulação do projeto *IE N\CÓMODOS do modo como* – que segue sendo um desejo de retomada do coletivo, que hoje se encontra espalhado em muitas cidades.

Raphael Modesto e Winny Rocha – amigos e parceiros de muitos exercícios cênicos, ligados pela formação universitária, quase todos presentes na figura 16, exceto Fernanda Bacha, na única foto que quase reúne totalmente esse coletivo difícil de agregar. Tínhamos os ingredientes básicos para tal empreitada, pelo menos do ponto de vista de Mnouchckine que, rememorando o início de sua companhia, o *Théâtre du Soleil*, afirma que o grupo “é uma coisa que começa pelo amor, pela esperança. Começa pelo entusiasmo, pela audácia. Porque é preciso ser audacioso.” (FÈRAL, 2010, p. 124). Tudo o que tínhamos, naquele momento.

Figura 16: *Coletivo Calopsitas*



FOTO: Festa de nossa formatura, de cima para baixo, da esquerda para a direita, Everton Lampe, Mariana Arantes, Everton José, Márcio Masselli, Raphael Modesto, Bia Mendes, Laís Pires, Winny Rocha, eu e Felipe Cunha / Autoria desconhecida (acervo pessoal, 2014)

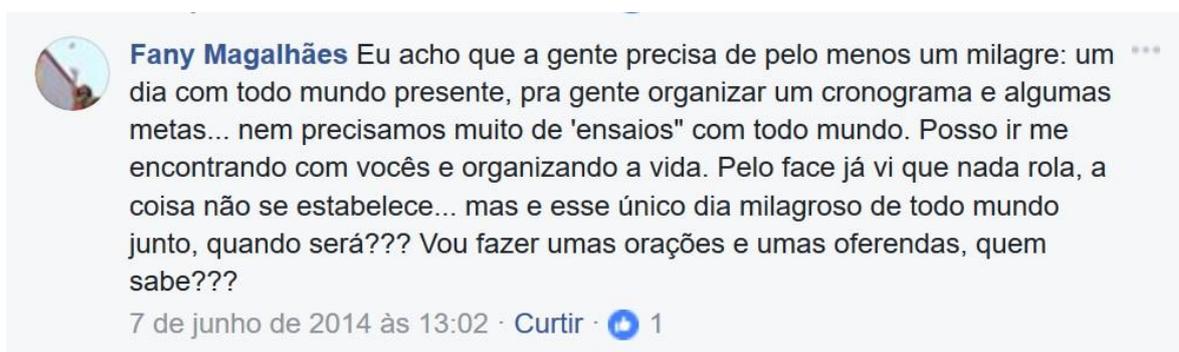
Optei por convidar artistas já com certo percurso comum na linguagem, com o propósito de realizar um espetáculo, cuja pesquisa permitisse posteriormente, a continuidade do mesmo, com intenções profissionais, corroborando com a fala de Bogart acima. Assim iniciamos o projeto, mas logo de início, as conhecidas dificuldades de ter um corpo coletivo pulsando junto se impuseram, mesmo se tratando de um grupo de amigos que desejavam aquele encontro, com percursos de formação avizinados, todos embasados na mesma linguagem, entre outras tantas proximidades. Em nossa comunicação pelo *Facebook*, concentrada em um grupo especialmente criado para isso, o *embrulho desembolado*, percebo diferentes nuances de interesse, participação, comprometimento, responsabilidade, entre outras tantas dificuldades de envolvimento coletivo com o trabalho. Ora,

O teatro produz a mesma dificuldade política da sociedade. Não é fácil juntar um grupo de pessoas em torno de um projeto. É difícil na sociedade, é difícil numa sala de ensaio. Porque as pessoas têm necessidades diferentes, formações diferentes, interesses diferentes. Agora, gradativamente isso é conquistável, [...] quando se *responsabilizam* pela invenção da peça. (CARVALHO apud. FISCHER, 2010, p. 216, destaque meu).

Essa comparação é de Sérgio de Carvalho, diretor da *Companhia do Latão*, um dos grupos investigados por Stella Fischer (2010) em seus estudos sobre o processo colaborativo, que estava entre minhas tendências de direção. A percepção dessas diferenças dentro de qualquer coletividade e, sobretudo, o respeito pelo que significam, orienta minha ética ao buscar parcerias para criar. Acreditando que esse exercício de convívio entre diferentes seja a maior força política do teatro, para além do que diz ou da forma que assume, tenho me inclinado à poéticas coletivizantes, colaborativas, cooperativas, emergentes, anarquistas e similares para o fazer artístico – entendendo em suas diferenças um leque de posturas interessantes e combináveis dentro do processo de criação. O que mais me impulsiona no teatro, portanto, é o encontro, sendo esse também o princípio mais determinante do trabalho criativo, tal como concebo.

Nesses termos, a responsabilidade por um projeto coletivo traduz também responsabilidade perante o próprio coletivo, em um compromisso social assumido em conjunto – um exercício de sociabilidade – ou seja, um desafio que demanda coletividade, ou o que Fischer chama de solidariedade orgânica, que é “estabelecida em grupos, cujos integrantes apresentem semelhanças e ações comuns, criam alianças e, conseqüentemente, tornam-se interdependentes, devido à diferenciação das atividades que se complementam e se interligam” (2010, p. 83). O que não é pouco, diga-se de passagem, pelo contrário, é difícilimo de ser conquistado, no meu ponto de vista, e sempre será um desafio, mesmo em um coletivo que já possui laços de amizade estreitados, pois as diferenças sempre aparecem, gerando impasses também distintos, independentemente das condições. Ao longo do processo de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, vivi angustiadamente a frustração de sentir a todo momento que não conseguia manter aquele grupo caminhando junto, pois mesmo já estando permeado de relações afetivas, a participação e o comprometimento sempre me pareciam insuficientes no processo. Em muitas publicações no *Facebook* percebo esse meu esforço e decepção por mantê-los interessados, presentes e participantes. Há um momento, inclusive, que pareço esperar por um milagre – figura 17.

Figura 17: Publicação I, no grupo *embrulho desembrulado*, do Facebook



Captura de tela: acervo pessoal, 2018.

A dimensão presencial do encontro na formação do coletivo é o estopim da criatividade, como a concebo. No entanto, ao longo de todo o processo, tivemos apenas um momento com cem por cento de presença, para além do dia da apresentação. Essa dificuldade, vinculada aos custos com deslocamento, outros interesses e pouco tempo disponível, esteve mediada principalmente pela comunicação em nosso grupo *online*. Percebo a internet auxiliando em grande medida o estabelecimento de uma consciência grupal no trabalho criativo, mas que, como se percebe, não é suficiente para fomentar a solidariedade orgânica. Penso que nossa geração ainda está aprendendo a lidar com tantos mecanismos de comunicação, mas já demonstra grande dependência dos mesmos, principalmente em trabalhos que envolvem compartilhamentos em maiores escalas, como trabalhos destinados a atingir certo público ou realizados em grupo.

Ainda que acreditando nas vantagens da internet, a recorrente dificuldade de encontros físicos com todos os artistas colaboradores presentes me causa uma grande inquietação, pois é de onde parte todo o meu trabalho como diretora. Pensar em conexões moventes e instáveis, como sugere a metáfora rede, tem me oferecido pistas para contornar essas dificuldades, tornando-as, por outra abordagem, disparadores de procedimentos e práticas que invertem a lógica da presença imprescindível, enquanto tentam lhe acompanhar a instabilidade. Na tentativa de contornar essa demanda, ou, pelo menos, não paralisar o trabalho por conta de ausências recorrentes, tenho voltado meus interesses para a comunicação, enquanto uma dimensão relevante da função direção, pois são também relações que alimentam e mantêm o grupo, ainda que mediadas pela internet, ou auxiliadas pela direção. Em que medida a metáfora rede me auxilia nesse processo de cuidado das relações em processos coletivos e

criativos? Muito do que exponho a seguir refere-se a tentativas e desconfianças sobre essa inquietação inicial: como manter as relações criativas de um grupo instável ao longo do tempo, em um trabalho conjunto de tantas demandas?

3.3 Uma direção circulante como sangue

Creio que seja essa uma pergunta sem resposta única, mas desconfio que a direção tem um papel nessa missão, principalmente quando o processo surge a partir de sua convocatória, como é o caso de *IE N\ CÔMODOS do modo como* e a maioria dos projetos criativos que participei. Reitero, a direção tem um papel, mas não a responsabilidade por isso – talvez, um dos meus maiores equívocos ao dirigir esse projeto. Não há uma receita para a formação de grupos, senão algumas experiências mais ou menos felizes que podem nos apontar caminhos e posturas para sua efetivação. Recordo, por exemplo, os esforços do diretor palestino Ihab Zahdeh, com quem tive o privilégio de dividir quase um mês de processo em uma das experiências de convívio criativo mais instigantes que tive. Encontramo-nos em uma residência criativa proposta pela programação da *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*, a *MITsp*, em sua edição de 2017, pela qual Zahdeh seria responsável pela direção de um exercício cênico em um coletivo especialmente formado para tal, que contou com onze artistas de diversos perfis e que não se conheciam anteriormente, entre eles, eu. Além das diferenças culturais abissais expressas, sobretudo, pelo idioma, quando perguntado sobre o maior desafio de criar um trabalho cênico consistente em tão pouco tempo, Zahdeh disse que o mais difícil e o que lhe perturbou do começo ao fim do processo, era o compromisso de fazer daquele encontro um grupo. Como fazer isso? E mais, por que para ele isso seria tão importante?

Zahdeh assume em seu trabalho uma postura profissional sem comparações. Ao longo de três semanas intensas de trabalho, circulava entre todos nós propondo relações a todo instante. Ora falava ao grupo, contando com uma tradutora, ora se direcionava a um de nós, de forma individualizada e próxima, preocupando-se com cada manifestação de dúvida, cansaço, desânimo ou se alegrando e vibrando intensamente com nossos avanços. Ele não descansava um só instante e mantinha seus olhos sempre vivos, atentos a tudo, andando de um lado a outro, ininterruptamente. Sua generosidade, atenção, presença e comprometimento, naquela situação, eram notáveis. De longe, o melhor ator daquele processo¹⁸. Após o trabalho, seguia conosco rumo ao bar mais próximo, onde falávamos sobre as diferenças entre Brasil e

18 Não é exatamente esse o meu assunto aqui, mas a postura de Zahdeh é realmente empolgante, ele me fez acreditar que a direção, em alguns momentos, é também uma espécie de atuação, que exige certa presença.

Palestina, estreitando mais ainda nossos laços – era sua primeira vez na América Latina e nossa primeira experiência com a cultura árabe¹⁹. Formamos, então, o coletivo *Atos de Resistência*, que teve ainda mais alguns episódios posteriores a *MITsp* – figura 18.

Ao longo daquele mês, Zahdeh repetiu incansavelmente duas palavras, *Shukraan*, que, em seu idioma, significa obrigado, e *connect*, conexão, em inglês. E é precisamente devido a esses dois valores que o trago para essa discussão sobre coletivo. Em sua necessidade de agradecer a todo momento, percebo uma postura ética de respeito a cada um de nós, a cada pequeno esforço, cada tentativa, cada minuto dedicado àquela experiência. Não lhe devíamos nada, ele tampouco, mas essa cordialidade e empatia, ao longo dos dias, fez nascer uma forte conexão entre cada um de nós e ele, independentemente das crises que enfrentamos ao longo do processo – que não foram poucas e nem fáceis de transpor. E a cada vez que o ouvia repetir “to connect”, ao orientar exercícios muito simples de atuação, simbolicamente, imaginava que ele agia no coletivo como o sangue age no corpo, circulando, alimentando, conectando cada parte de modo a mantê-las pulsando vivamente com o coração da obra que erguíamos juntos. Essa percepção, anotada em minha caderneta, está ao lado das palavras “generosidade”, “tesão” e “firmeza”. Paradoxalmente, atuando com muita intensidade em sua comunicação conosco, Zahdeh nos fazia pulsar sem jamais se impor de forma autoritária ou indiferente ao que sentíamos. Por isso não digo que ele era o coração, muito menos o cérebro do processo, como se poderia esperar de um coletivo selecionado especialmente para trabalhar com aquele profissional, vindo de longe para compartilhar sua visão de teatro. Pelo contrário, sua atitude estava muito mais próxima de se colocar a serviço daquele coletivo – e até seu esmero ao cuidar das cenas finais da residência refletiam essa preocupação de nos ver plenamente em cena.

Quando me recordo de Zahdeh trabalhando com tamanha humildade, profissionalismo e gentileza, tenho certeza de que dirigir nada tem a ver com autoridade, centralidade, começo ou fim do processo. Nenhum coletivo precisa de um líder ou um cérebro que determine os rumos do processo, pois cada um de seus participantes é dono de si e possui sua inteligência, seus objetivos. Mas, caso opte por ter uma pessoa assumindo a direção do projeto, pode se beneficiar em grande medida com a presença dessa figura, responsável por circular entre tudo o que o envolve, pessoas, espaços, coisas e condições, estabelecendo também a tão referenciada visão externa do todo – principalmente ao desempenhar a função de manter a

¹⁹ Exceto para a curadora do eixo pedagógico da *MITsp*, Maria Fernanda Vomero, cujas pesquisas de pós-graduação versam sobre a resistência do teatro palestino e para a atriz Aminah Bárbara, brasileira, mas descendente de refugiados palestinos – que se mostraram duas pontes entre dois mundos.

conexão entre tudo o que participa do processo, começando pelo coletivo de trabalho, que é o que mais me chega da postura de Zahdeh como diretor.

Figura 18: Coletivo *Atos de Resistência*



FOTO: Encerramento da residência, de cima para baixo, da esquerda para direita: Ferdinando Martins (TUSP), Rogério Guarapiran (artista residente), Filipe Ramos (artista residente), Rodrigo Caldeira (artista residente), Cacá Toledo (artista residente), Ihab Zahdeh, Richard Santana (produtor da MITsp), Nick Vila Maior (artista residente), Rogério Cândido (iluminador do TUSP), Beatriz Negreiros (tradutora), Carol Angrisani (artista residente), eu, Alice Stamato (artista residente), Aminah Bárbara (artista residente), Jeane Doucas (artista residente), Maria Fernanda Vomero (curadora do eixo pedagógico da MITsp) e Ligiana Costa (artista residente) /
Autoria: Guto Muniz (divulgação, 2017)

Em muitos aspectos, não se trata de convocar um grupo e mantê-lo unido sob a autoridade de uma força única, no caso a direção. Mas, sim, de convidar, verificar afinidades, aproximar, tentar relações, alimentar a comunicação, ouvir e falar, falar e ouvir. Por isso penso no sangue, o líquido que circula, que aproxima quando conecta, que leva e traz, que alimenta e que limpa, sem necessariamente ser o alimento ou o depurador, mas um canal, uma ponte, uma conexão entre muitos elementos distintos, mas que desejam estar juntos e em ação integrada. O sangue é também composto por células, como qualquer outro tecido, mantém relações com todo o corpo, é parte. Curioso notar que sua forma, diferentemente dos órgãos que conecta, é movimento, não possui exatamente um começo ou um fim, mas apresenta-se por meio de um emaranhado de canais, por onde circula. O sangue está em todo o corpo, mas não é todo o corpo, está sempre escapando e embora possa ser rapidamente associado com o coração, sabemos que ele não o é. Principalmente, sabemos que depende do coração tanto quanto qualquer outra parte do mesmo corpo. Defendo essa circulação como uma função que

demarca uma perspectiva bastante específica para a direção, por isso a considero em termos reticulares, salientando sua lógica de conexões em movimento.

3.4 Um “fazedor de paz”

O que pretendo com esse estudo é reforçar um lugar específico de atuação para a função direção dentro de propostas coletivas de trabalho, que não se confunda com um lugar de poder, como espero dar conta. Em outras palavras, defendo que a função direção não seja autoritária ou distante das demais. No entanto, pelo próprio peso da palavra, sua memória no teatro ou sua carga de significados acumulados em muitas atividades humanas, ainda pesa sobre seus entendimentos algo de liderança ou de chefia. Por isso gostaria de compartilhar uma provocação que me chegou quase por acaso e que se refere a uma visão bastante diferenciada para a ideia de chefia. No programa do espetáculo *Projeto Brasil*, da *Companhia Brasileira de Teatro*, dirigida pelo artista Márcio Abreu, em cuja estreia, em Curitiba, nos idos de 2015, estive presente, lê-se um excerto do livro *Sociedade contra o Estado*, de Pierre Clastres, que lança uma visão instigante para essa incômoda posição de liderança. Tal como se lê no programa:

Os primeiros viajantes do Brasil e os etnógrafos que os seguiram muitas vezes sublinharam: a propriedade mais notável do chefe indígena consiste na sua ausência completa de autoridade. [...] É então a falta de estratificação social e da autoridade do poder que se deve reter como traço pertinente da organização política da maioria das sociedades indígenas. [...] O que é então esse poder privado de meios de se exercer? Como se define o chefe, já que a autoridade lhe falta? De onde tal instituição sem “substância” tira força para subsistir? Pois o que se trata de compreender é a estranha persistência de um “poder” quase impotente, de uma chefia sem autoridade, de uma função que funciona sem conteúdo. [...] O chefe é um “fazedor de paz”. [...] Ele deve ser generoso com seus bens. [...] *Somente um bom orador pode ter acesso à chefia.* [...] O chefe tem a tarefa da manutenção da paz e da harmonia do grupo. Ele deve também apaziguar as disputas, regular as divergências, não usando de uma força que ele não possui e que não seria reconhecida, mas se fiando apenas nas virtudes de seu prestígio, de sua equidade e de sua palavra. [...] É papel do chefe ser generoso e dar tudo o que lhe pedem: em algumas tribos indígenas é possível reconhecer o chefe porque ele possui menos que os outros e traz os ornamentos mais miseráveis. [...] Numerosas são as tribos onde o chefe deve todos os dias, na aurora ou no crepúsculo, recompensar com um discurso edificante as pessoas do seu grupo. [...] Certamente, o chefe por vezes prega no deserto: os Toba do Chaco ou os Trumai do Alto Xingu frequentemente não prestam a menor atenção ao discurso do seu líder, que fala assim em meio à indiferença geral. Isso não deve entretanto nos esconder o amor dos índios pela palavra. (CLASTRES, apud. Companhia Brasileira de Teatro, 2015, destaque meu).

Recebi essas colocações como uma lição sobre direção, porque na época estava as voltas com um processo criativo que me exigiu muita “chefia”, independente de querer ou não estar nessa posição. Trabalhando pelo *Núcleo SESI de Dramaturgia*²⁰, também em Curitiba, eu e mais seis jovens diretores precisamos encenar, cada qual, uma dramaturgia já escrita, sob a orientação do mesmo Márcio Abreu, que, junto às artistas e também diretoras Georgette Fadel e Grace Passô trocavam conosco impressões semanais sobre direção, relacionadas aos processos criativos em curso. Lidando com muitas demandas institucionais, as imposições de um texto dramático, além de três olhares profissionais distintos, me vi dentro de uma hierarquia fortíssima de trabalho, que, se descuidasse, descontinuariamos em meu coletivo de então, o *teatro de segunda*²¹. Não entrei em detalhes, mas manter uma postura ética não autoritária, mas, por outro lado, firme e presente, como na descrição de Clastres, diante de tantas pressões institucionais e demandas de qualidade e eficiência, mostrou-se um desafio ainda maior, cujos sentidos se fortaleceram poeticamente por essa provocação.

Só posso imaginar o que essas palavras significam para a *Companhia Brasileira de Teatro*, naquele contexto. Para mim, soaram como um conselho, uma inspiração, um caminho, o mais correto a trilhar e que guardo ainda em grande consideração, sempre que me vejo na condição de dirigir um coletivo. Preciso ressaltar que não acredito que a direção seja a “chefia” do processo, mas em muitos momentos, precisa desempenhar um papel semelhante, sempre que o coletivo ou as circunstâncias lhe demandam essa postura. Assim, mais do que negar a presença de uma pessoa responsável pela direção do processo, penso ser necessário rever os seus significados, à luz de entendimentos mais saudáveis e favoráveis à experiência criativa em coletivos. Quebrar hierarquias, desde que me vi, pela primeira vez, na condição de diretora de processos criativos, é uma das minhas razões de estar no teatro, o que não anula a presença e ação dessa função, como tenho buscado entender por lógicas reticulares.

Além do mais, retomando um pouco a formação do *Calopsita* que, dentre os coletivos envolvidos em *IE N\ CÔMODOS do modo como*, é o que posso chamar de “minha tribo”, percebo o tanto que fomos formados por princípios éticos absolutamente cooperativos. Desde

20 O *Núcleo SESI de Dramaturgia*, atualmente extinto, selecionava por edital, projeto e entrevista, jovens dramaturgos e também encenadores para desenvolverem, separadamente e sob contrato, textos e, a partir deles, espetáculos, que fariam parte da programação de uma mostra final em um teatro da cidade. Para tal, disponibilizava o acompanhamento de três profissionais ao longo do processo, além de produzir também a *Mostra SESI de Dramaturgia*, da qual fiz parte em 2015, com o coletivo *teatro de segunda* e o espetáculo *aporia em si#*.

21 Formado especialmente para atender as demandas do *Núcleo SESI de Dramaturgia*, o coletivo *teatro de segunda*, formado pelos artistas Adolfo Tortelli, Giuliano Bilek, Melanie Peter, Rodrigo Enoque e eu, surge em 2015 com o processo do espetáculo *aporia em si#*, que ainda deu alguns suspiros em 2016, em uma versão revista e reformulada, antes de ser dissolvido, por ocasião de minha mudança para Florianópolis.

que nos conhecemos, fomos transpassados por práticas coletivizantes, como as metodologias de iniciação teatral de Viola Spolin que, através do jogo, do “dar e tomar”, formulam relações sempre muito amigáveis entre criadores, talvez por seu viés pedagógico – todas as *Calopsitas* são artistas educadoras, acumulando experiências relevantes na educação. Retomando os princípios de cooperação dentro do universo do jogo e da sala de ensaio, no livro *O jogo teatral no livro do diretor* (1999), pesquisadora do sistema de Spolin, no Brasil, Ingrid Dormien Koudela, afirma já de saída, na primeira página.

Na relação autoritária, a regra é percebida como lei. Na instituição lúdica, a regra do jogo pressupõe o processo de interação. O sentido de cooperação leva ao declínio do misticismo da regra quando ela não aparece como lei exterior, mas como o resultado de uma decisão livre porque mutuamente consentida. Cooperação e respeito mútuo são formas de equilíbrio ideais que só se realizam através do conflito e exercício da democracia. (1999, p. 11)

A valorização da cooperação em todos os níveis das relações criativas é, sem dúvidas, uma tendência dos meus processos, senão uma busca pessoal, que tento cultivar quando circulo em coletivos. Sou uma questionadora nata de regras, por isso, penso também no respeito, no equilíbrio, no conflito, na cooperação e sobretudo no exercício que exigem. O processo teatral, como um processo de interação, é também um exercício de criatividade e de coletividade que, na perspectiva que busco, não tem sentido ou existência sem a cooperação. De outro modo, não se sustentaria, pois sua única força mantenedora é o próprio desejo de se manter, que é por onde também tento circular.

3.5 A comunicação dialógica

Diante da formação pela cooperação do coletivo que inicia o projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, colocando também em perspectiva as impressões que tenho da atuação de Zahdeh como o sangue circulante dentro do processo – aquele que alimenta, mantém vivo e une o organismo em uma só pulsação, enquanto circula transportando o que há para ser transportado, conectado – e essa noção de chefia não autoritária – fazedora de paz, cuja falta de estratificação social se assume também pelo desenvolvimento de sua oratória –, gostaria de apontar um caminho de compreensão da função direção, evidenciada pela metáfora rede, antes ainda de entrar nos modos como específicos que assumi dentro do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*. Para tal, recorro, primeiramente, a estudos da comunicação em seus diálogos com a sociologia, partindo da operação mais elementar do estabelecimento de um grupo, qualquer que seja, a saber, a noção de interação social – “matéria-prima das

relações e dos laços sociais” (RECUERO, 2008, p. 31), na perspectiva de Raquel Recuero, uma das minhas referências principais para o entendimento da metáfora rede.

Watzlawick, Beavin e Jackson (2000) explicam que a interação representa um processo sempre comunicacional. A interação é, portanto, aquela ação que tem um reflexo comunicativo entre o indivíduo e seus pares, como reflexo social. Os autores entendem que *a interação atua diretamente sobre a definição da natureza das relações entre aqueles envolvidos no sistema interacional*. A interação, pois, tem sempre um caráter social perene e diretamente relacionado ao processo comunicativo. Cooley (1975) salienta ainda que a comunicação compreende o mecanismo último das interações sociais. Estudar a interação social compreende, deste modo, estudar a comunicação entre os atores. Estudar as relações entre suas trocas de mensagens e o sentido das mesmas, estudar *como* as trocas sociais dependem, essencialmente, das trocas comunicativas. (RECUERO, 2008, p. 31, destaques meus)

É precisamente pela comunicação que as interações são possíveis e que relações entre pessoas são fortalecidas ou não, determinando a natureza dessas mesmas relações, que podem tender ao autoritarismo ou a cooperação, como extremos de um leque de muitas possibilidades. No caso aqui observado, a direção de Zahdeh, percebo um cuidado muito refinado com esse ponto, assim como para a “chefia” do grupo étnico mencionado por Clastres. Há muitas formas de se comunicar, de se permitir ou provocar uma interação social, qualquer que seja, definindo aí o estatuto da relação estabelecida. “Os padrões destas relações – a estrutura da rede social – organiza os sistemas de troca, controle, dependência, cooperação e conflito.” (WELLMAN apud RECUERO, 2008, p. 38), ou seja, o modo como são estabelecidas as interações pela comunicação é o que define o tipo de relação dentro de um grupo qualquer.

Por mais que soe óbvio teoricamente, na prática teatral, a comunicação não é exatamente um assunto resolvido e denuncia muitas prerrogativas éticas para o desempenho da função direção. Nos provocadores estudos de Rebecca Daniels (1996), pesquisadora das influências do gênero dentro do universo da direção, que entrevistou mais de trinta diretoras norte-americanas profissionais para entender, em suas práticas, como o fato de serem mulheres traz ou não implicações específicas em seu trabalho, a questão da comunicação atravessa fronteiras e funções, definindo o sucesso do processo e a qualidade da direção, em suas implicações paradoxais de liderança ou de colaboração.

A questão da comunicação como parte do processo de direção atravessa todas as fronteiras e influencia todas as funções, como também parece ser influenciada, especialmente, por comportamentos, percepções e expectativas de gênero na direção ou para os outros artistas. Tanto na liderança quanto na colaboração, a comunicação humana parece ser uma chave implícita para o sucesso, e na teoria ou pedagogia da direção, a questão da comunicação

ainda é frequentemente omitida ou simplesmente tratada como um meio prático para um fim, em vez de ser explorada como elemento crítico e criativo do processo. Todos concordam sobre sua importância, mas ninguém parece ser capaz de fazer muito mais do que reconhecer sua existência no processo, mesmo que pareça ser parte da chave para equilibrar as duas qualidades, às vezes contraditórias e aparentemente paradoxais, de um bom diretor.²² (DANIELS, 1996, p. 12, tradução minha)

Além de ressaltar a baixa preocupação crítica e criativa dessa questão relevante, Daniels desconfia também da influência do gênero na questão. Dividindo seu olhar para a direção nos pilares liderança e colaboração, tende a perceber que diretoras são protagonistas na redefinição de liderança dentro do processo, sem no entanto, eliminar a importância da mesma. “As referências às habilidades de liderança são proeminentes nas respostas das entrevistas, mas parece que muitas diretoras estão tentando redefinir as maneiras pelas quais assumem a liderança artística, bem como a forma como os outros as recebem nessa posição.”²³ (DANIELS, 1996, p. 45, tradução minha). Sendo eu também uma diretora de teatro, mas apenas recentemente perturbada com a forte coloração masculina da função²⁴, não poderia deixar de notar aqui que essa preocupação ética atravesse também algumas questões de gênero, embora, penso eu, não sejam relações diretas e óbvias. Para Daniels, são recorrentes: “Em um recente artigo sobre diretoras que trabalharam na Broadway, a autora observa que essas mulheres mantêm a crença comum de que ‘elas são percebidas como menos famintas por poder, competitivas, egoístas e manipuladoras do que seus colegas homens’.”²⁵ (DANIELS, 1996, p. 50, tradução minha). Ou seja, o gênero parece, sim, ser um fator a ser considerado na discussão sobre a ética envolvida no regime das interações sociais internas ao

22 Texto original: “The issue of communication as part of the directing process crosses all boundaries and influences all functions, especially as it seems to be influenced by gender behaviors, perceptions, and expectations in the director or the other artists. In both leadership and collaboration, human communication seems to be an implicit key to success, and yet in directing theory or pedagogy the issue of communication is often elided or simply dealt with as a practical means to an end rather than explored as a critical and creative element of the process. All agree about its importance, yet none seem to be able to do much more than acknowledge its existence in the process, even though it might seem to be part of the key to balancing the two sometimes contradictory and seemingly paradoxical qualities of a good director.”

23 Texto original: “References to leadership ability are prominent in the interview responses, but it seems many women directors are trying to redefine the ways in which they assume artistic leadership as well as how others receive them in that position.”

24 É válido ressaltar que nunca havia olhado a direção por essa ótica de gênero, tampouco sou capaz, nesse momento, de comentar suas influências em meus trabalhos como diretora, no entanto, percebi ao longo dessa pesquisa que sempre me referenciei à direção no masculino, tratando sempre do “diretor”, o que também me denunciou certa dificuldade de me afirmar como diretora. Decerto é uma resultante do que Daniels comenta em seu estudo, que a direção hegemonicamente é “assunto de homens”, posto que “Na maior parte dos casos, foram os diretores do sexo masculino que dominaram o campo e estabeleceram os padrões para a “boa” direção” (1996, p. 10 tradução minha). Texto original: “most part it has been male directors who have dominated the field and set the standards for ‘good’ directing.”

25 Texto original: “In a recent article about women directors who have worked on Broadway, the author notes that these women hold the common belief that ‘they are perceived as less power-hungry, competitive, egoistical, and manipulative than their male counterparts.’”

processo de criação, haja vista a organização de seu estudo. Embora não seja a abordagem que escolho, o gênero pode também trazer algumas tendências para o entendimento de processo, de coletivo, de relação e também para a função direção.

Voltando para as questões da comunicação e seu valor no estabelecimento de relações intragrupais, faço ainda algumas provocações: Quem de nós, gente de teatro, não esteve já envolvida em um processo no qual parecia não haver escuta? Ou que impressões e críticas eram silenciadas e ignoradas? Em que apenas uma voz era ouvida, monopolizando discursivamente o processo? Ou, ainda, que todos falavam sem que ninguém se ouvisse? Ou que algum dos participantes parecia sempre alheio a toda a realidade do processo, quando não, muitos? Os problemas de comunicação, denunciados pelos modos de interação internos ao processo criativo são inumeráveis e configuram em muitos aspectos o coletivo formado, dificultando ou facilitando sobremaneira o andamento da criação – pelo menos em uma perspectiva grupal, em que interessa, em grande medida, as contribuições individuais de cada colaborador, ou seja, o que são capazes de comunicar através das interações com o grupo, seja por fala, escrita, movimento ou gesto uma vez que aceito que interação é também comunicação. E se é preciso cuidar da comunicação, preciso rever também seus modos como, ou seja, sua forma de funcionamento. E é precisamente aí que a lógica das conexões reivindicada pela metáfora rede me abre uma porta para seu entendimento, que, inclusive, remete aos movimentos de Junho 2013, no Brasil, e a vários outros episódios políticos ocorridos no mundo e relacionados à comunicação por redes sociais na internet.

Em um artigo voltado para o entendimento das lógicas comunicativas e de mobilizações presentes em movimentos net-ativistas, ou seja, em uma busca por compreender o que a rede técnica de comunicação mediada por computadores traz de novidade para a organização e comunicação social, o pesquisador Máximo de Felice (2013) afirma que “ambas [expressões, a informativa digital e a sangrenta material] são reais e nenhuma é separada da outra, mas cada uma ganha a sua veracidade no seu *agenciamento em diálogo* informatizado com a outra.” (FELICE, 2013, p. 65). O que seria, então, esse agenciamento em diálogo? Para além de levantar bandeiras a respeito sobre os acontecimentos de 2013 e outros fatos coletivos relacionados à internet, gostaria de chamar atenção para os modos de comunicação identificados nesse movimento, “qualitativamente distinto em relação à mídia analógica, possibilitando a todos os atores de modo tecnologicamente simétrico a faculdade de construção e de difusão de conteúdos.” (FELICE, 2013, p. 60). A chave dessa diferença, a que me serve de argumento para falar das relações entre comunicação e direção, em uma

perspectiva reticular, referenciando, inclusive, os movimentos de Junho de 2013 como propulsores de minhas desconfianças, está na diferença entre dois principais tipos de comunicação.

Em sua obra *Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication*, John Durham Peters distingue dois principais tipos de comunicação que apresentam duas diversas concepções comunicativas; a forma da disseminação e a do diálogo. A primeira exprime as formas da divulgação das informações de um emissor que busca difundir seus conteúdos para quem possa interessar; a segunda, ao contrário, exprime um tipo de laço estreito e produz um particular tipo de interação, na qual os participantes não possuem o controle sobre o conteúdo elaborado, mas o constroem de forma relacional. (FELICE, 2013, p. 59)

Em uma comparação bastante simplificada, seria como se, em um processo hierárquico de criação, pautado na autoridade, seja do produtor, do autor, ou do diretor, a comunicação fosse do primeiro tipo, ou seja, uma emissão unidirecional de encaminhamentos para o processo. Como uma voz superior que dissemina suas próprias mensagens, a direção autoritária também se faria por meio desse modelo de comunicação, na qual as muitas relações internas ao processo são estabelecidas de forma hierárquica e autoritária, posto que são emitidas desde uma única raiz até a configuração final do trabalho, enviada ao público, via de regra, também da mesma forma, pronta e empacotada, como se nada houvesse a ser acrescentado por parte de mais ninguém. Não é, absolutamente, a comunicação e tampouco a direção que persigo.

O segundo modelo, pelo contrário, parece um tanto mais próximo aos modelos colaborativos, coletivos, anarquistas, libertários, cooperativos, horizontais, emergentes ou utópicos – meu campo de interesse. Ou o que o artista e diretor Antônio Araújo, teórico especializado na desterritorialização da direção pela colaboração, chama de dinâmicas coletivas de criação, “cujo acento e foco se encontram num processo compartilhado, cooperativado e democrático do fazer artístico. Ou seja, não há um criador epicêntrico para onde tudo convirja, mas um conjunto de criadores que vão definindo, coletivamente, os rumos, conceitos, as práticas e as materializações de sua obra/processo.” (SILVA, 2008, p. 6). Ora, é no enalço de descobrir como isso se torna possível, viável e preferível dentro do processo, que falo em termos de metáfora rede e acredito no modelo dialógico de comunicação, o qual constrói de modo relacional a qualidade e o conteúdo da comunicação, pela via do diálogo – exatamente os modelos reivindicados pelos usuários da rede técnica, quando propuseram mobilizações horizontais em 2013, e cujo mecanismo de articulação busco até hoje entender.

A segunda concepção comunicativa oferecida por Peters se refere à comunicação como diálogo, entendendo com este a especificidade de uma arquitetura informativa que em lugar de difundir a si própria, *muda-se na medida em que vem se comunicando*. Essa outra perspectiva nos convida para pensar as redes digitais não a partir de sua função social e do seu poder de transformação, mas como *uma forma criadora*. Superando o limite da concepção socrática proposta pelo estudioso americano, podemos pensar aqui no diálogo não como o conjunto de trocas livres e dialéticas de opiniões e pontos de vistas, proferidos pelos cidadãos, mas como um particular ato ecológico que estabelece relações e conectam, em diálogos, entidades de diversas naturezas, numa rede de *relações formantes*. (FELICE, 2013, p. 63, destaques meus)

Figura 19: Quadro comparativo entre modelos modernos e reticulares de mobilização

CARACTERÍSTICAS DOS MOVIMENTOS SOCIAIS MODERNOS	CARACTERÍSTICAS DOS MOVIMENTOS SOCIAIS EM REDES
1. Identidade política coletiva	1. Anonimato e ausência de identidade política coletiva
2. Discurso ideológico	2. Discurso sem ideologia
3. Objetivos políticos definidos	3. Objetivo cosmopolíticos múltiplos
4. Luta pelo poder	4. Atuação estranha à lógica da luta pelo poder
5. Líderes e hierarquia definida	5. Formato organizativo em rede e a-hierárquico
6. Submissão dos meios às finalidades	6. Ação elíptica, não direcionada apenas ao externo
7. Tendência à institucionalização	7. Recusa de qualquer tipo de institucionalização
8. Previsibilidade	8. Imprevisibilidade
9. Temporalidade diacrônica	9. Temporalidade sincrônica
10. Espaço de ação: o local nacional	10. Espaço de ação: atopia e info-localidades

FONTE: FELICE, 2013, p. 59

O aspecto processual, imprevisível e aberto, ou seja, formante e criador, que muda conforme o movimento próprio da comunicação dialógica, latente na citação acima e próprio do modelo dialógico de comunicação, é o que lhe confere uma ética cooperativa, não pautada em hierarquias ou fluxos determinados de informação e que tende a mudança de paradigmas para a comunicação. Como resultado de uma orientação ética distinta das hegemonias totalitárias e opressoras, talvez, por isso, agrade tanto aos movimentos insurgentes contemporâneos, expressões de profundo descontentamento com os modelos emissivos e modernos da comunicação. Como se pode perceber na figura 19, um quadro comparativo das características modernas e reticulares da mobilização coletiva, esse novo paradigma comunicacional está atravessado em todos os sentidos por uma insatisfação com modelos autoritários, hierárquicos, ideológicos e institucionais de ação. Por isso também me

interessaram e cativaram tanto, desde meus primeiros contatos com o termo rede, participando de mobilizações políticas e culturais, ainda em 2013²⁶.

Encerrando um pouco as discussões que relacionam postura ética, coletivos e modelos de comunicação em rede, antes de retornar a realidade interna do processo criativo de *IE N|CÔMODO do modo como* e outras questões específicas do universo da direção teatral, gostaria ainda de deixar a provocação de outro importante pesquisador da área, André Parente (2010), que muito me tem auxiliado na compreensão dessas relações, e para quem, esses movimentos são a expressão de novos paradigmas, afirmando que “As redes tornaram-se ao mesmo tempo uma espécie de paradigma e de personagem principal das mudanças em curso justo no momento em que as tecnologias de comunicação e de informação passaram a exercer um papel estruturante na nova ordem mundial” (PARENTE, 2010, p. 92). São a personagem principal porque redes sociais na internet estão no centro dessas discussões, ultrapassando inclusive o status de mera ferramenta de comunicação. E são paradigmas sociais na medida em que refletem uma série de discussões muito anteriores ao advento e popularização da internet, com implicações em diversos campos das ciências humanas que, juntas, compõem o escopo do que chamo de metáfora rede, cujas aplicações, em pleno acordo com suas características, tensionam fronteiras e mobilizam muitas abordagens distintas, com inserção, inclusive, na biopolítica contemporânea – ainda de acordo com uma linha de pensamento bastante específica e próxima do pós-estruturalismo francês. Ainda para Parente, comentando a mesma linhagem filosófica francesa:

Não se trata de explicar os conceitos dos grandes filósofos contemporâneos, nem mesmo de evidenciar qualquer filiação entre eles, mas de mostrar que alguns de seus conceitos, subjetividade (Michel Foucault), rizoma (Gilles Deleuze e Félix Guattari), pós-moderno (Jean-François Lyotard), multitemporalidade (Michel Serres), estética da desapareição (Jean Baudrillard e Paul Virilio), último veículo (Paul Virilio), redes de transformação (Bruno Latour e Michel Callon), heterotopia (Michel Foucault), pantopia (Michel Serres), ideografia dinâmica (Pierre Levy) – formam um campo conceitual que pode ser utilizado para fundar uma verdadeira teoria das novas tecnologias como rede de comunicação biopolítica. Um dia, os teóricos e historiadores da comunicação vão se dar

26 É válido ressaltar que a comunicação via redes sociais na internet passou por um momento muito específico em 2013, mas que de lá pra cá tem sido apropriada pelas mesmas empresas hegemônicas de comunicação, já fortemente presentes nas mesmas redes sociais, incluindo os famosos *bots*, ou robôs que atuam do mesmo modo emissivo que a TV, por exemplo. Além dessa apropriação, vale também citar que o diálogo tem sido substituído pelo acompanhamento de uma espécie de “jogo de narrativas”, muitas vezes apropriadas pela grande mídia e seus pares, que apenas produzem sectarismos e ódio. Em suma, como creem os estudiosos da cibercultura, o ciberespaço não passa de uma ferramenta, “um mapeamento no qual projetamos nossos medos e esperanças” (CRAMPTON apud RÜDIGER, 2007, p. 150). Funcionou, mas não funciona mais, pelo menos não do mesmo jeito, ora “quando se inventa o navio é inventado também o naufrágio” (RÜDIGER, 2007, p. 111).

conta de que pensar em rede não é apenas pensar na rede, que ainda remete à ideia de social ou à ideia de sistema, mas é sobretudo pensar a comunicação como lugar da inovação e do acontecimento, daquilo que escapa ao pensamento da representação. Neste dia, a comunicação terá se tornado, para além de suas tecnologias, fundamento. (PARENTE, 2010, p. 92)

Ao provocar nesse compilado de conceitos filosóficos que a comunicação pode ainda alcançar um valor de fundamento em nossa sociedade, instituindo, então outros modos para a inovação e para o acontecimento, como algo que escapa à representação, penso que o autor está se referindo ao mesmo patamar dialógico e processual que a comunicação pode adquirir/tem adquirido, ao ser tratada como fundamento. Ainda de acordo com Felice, esse fundamento, faço a relação, é uma ação processual e dialógica, da qual participam muitos atores na composição constante e dinâmica da realidade “Nessa perspectiva a ação em contextos reticulares é o resultado do diálogo entre diversos *actantes*, humanos e não-humanos, que compõe coletivos não estruturados. A dimensão do diálogo adquire aqui a fundamental dimensão da forma *formantes*, isto é, da dinâmica constituidora dos coletivos e das próprias redes.” (FELICE, 2013, p. 64).

É, sobretudo, o caráter processual dessas compreensões filosóficas sobre a realidade o que me faz acreditar na metáfora rede como algo útil à realidade também processual da criação coletiva – absolutamente dependente dos modos de comunicação, como tento aqui demonstrar – podendo expandir-se para muito além dela, na configuração de modelos outros de convivência em sociedade. Nas comparações entre as características dos movimentos sociais modernos e net-ativistas – figura 19 –, Felice deixa transparecer também as diferentes implicações dos modelos comunicacionais na configuração, sempre política, da sociedade. Relembrando a comparação entre sociedade e coletivos artísticos, na página 51 desse trabalho, penso que entender essas relações possa ser fundamental para a função direção circular pela interação, comunicação ou simplesmente nas relações do coletivo, diminuindo os riscos de emissividade, distância ou autoritarismo.

3.6 Um olhar performativo para os grupos

Além de defender um modelo dialógico de comunicação, mais adequado à processualidade da criação animada pela coletividade, que se dê de modo dinâmico e formante – que é diferente de formado –, não hierárquico, não ideológico e imprevisível, nas palavras de Felice, e também como uma prerrogativa ética não autoritária, nos termos que comento, a metáfora rede também me levou a uma discussão muito ampla sobre os estudos sociais e antropológicos, a saber a Teoria do Ator-Rede, ou simplesmente ANT, tal como a concebe o

sociólogo, antropólogo e também filósofo Bruno Latour (2012). A discussão da ANT é bastante ampla e densa, difícil de ser comentada aqui, mas pautada na afirmação recorrente do autor de que “para a ANT, se você parar de fazer e refazer grupos, parará de ter grupos” (2012, p. 60), ousou aqui traçar uma relação, talvez um tanto forçada, entre seus princípios de análise social e a atividade da direção, em sua relação com grupos, mesmo sabendo da distância dos dois campos. Embora não seja uma relação direta, esses campos podem se alimentar de prerrogativas comuns, uma vez que busco por modos de direção em coletivos e a ANT busca por modos de fazer sociologia, ou seja, estudar grupos humanos, através da mesma metáfora, a rede. Felice é também quem me ajuda a introduzir suas propostas metodológicas.

Inspirado na microsociologia de Gabriel Tarde, Bruno Latour, na sua proposta de estudos das redes, não busca ordenar as ações e os atores a partir de conceitos consolidados, mas procura reconstruir *a posteriori* os laços, as relações e suas qualidades. O ponto de partida da Teoria do Ator-Rede é a não existência do social e da sociedade *a priori*, e a consequente necessidade de pensar ambos como *realidades temporárias e intermitentes que necessitam ser, a cada vez, traçados novamente* “por meio de mudanças sutis na conexão de recursos não sociais” (Latour, 2012: 61). (FELICE, 2013, p. 63, destaque meu)

O aspecto processual ou formante da metáfora rede é, mais uma vez, o que salta nessa relação, não por acaso, traçada por Felice. A menção a qualidades temporárias e intermitentes para a realidade, implicando em necessidade de se fazer e refazer conexões, é o que determina o valor principal do que Latour chama de “sociologia das associações”, definida, curiosamente, em termos de *performance* – tão referenciadas no universo teatral. Sobre o trabalho de fazer e refazer constantemente os grupos, o autor defende que “agregados sociais não são objetos de uma definição *ostensiva* – como copos, gatos e cadeiras, que podem ser apontados com o indicador –, mas apenas de uma definição *performativa*. São feitos pelos vários modos que lhes dão existência.” (LATOUR, 2012, p. 59, destaques do autor). Ou seja, não partem de um lugar demarcado, real, passível de ser representado ostensivamente, mas se dão segundo outra lógica, que impõe também processualidade à definição de grupo, substituindo o social – posto que “nem a sociedade nem o social existem” (LATOUR, 2012, p. 61) – por um regime performativo de associações, nos termos reticulares também levantados pela ANT. Em uma comparação divertidamente próxima ao universo cênico, afirma ainda que:

Não existe uma sociedade por onde começar, nenhuma reserva de veículos, nenhum tranquilizador vidro de cola para manter unidos todos esses grupos. Se você não promover a *festa* hoje ou não imprimir o *jornal* agora, simplesmente perderá o agrupamento, que não é um edifício à espera de

restauração, mas um movimento que precisa continuar *Se uma dançarina para de dançar, adeus à dança. A força de inércia não levará o espetáculo adiante*. Por isso precisei introduzir a distinção entre o ostensivo e o performativo: o objeto de uma definição ostensiva permanece aí, não importa o que aconteça ao dedo indicador de quem assiste. Mas o objeto de uma definição performativa desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que outros atores entraram em cena. (LATOURE, 2012, p. 63, destaques meus)

A confusão com o universo cênico se dá em muitos termos e, acredito, ser, no contexto dessa pesquisa, muito bem-vinda, pois cria atalhos rápidos para sua compreensão. Em matéria de teatro, é fácil entender o que significa o fim do espetáculo, posto que é mais ou menos aceito que o teatro é o que acontece enquanto o mesmo é performado diante de um público, nem antes e nem depois. O mesmo acontece para o grupo que, na visão da ANT, precisa estar de alguma forma ativo, em movimento, em *performance* para ter existência. O que quer dizer então com promover a festa ou publicar o jornal? Mesmo tratando de sociologia, ou seja, do arranjo de enormes grupos, o autor utiliza nessa passagem uma referência corriqueira do arranjo de grupos, exemplificado por dois mecanismos de convocação do mesmo, a festa e o jornal: ambos com funções agregadoras, comunicativas e relacionais. “Embora os grupos pareçam já plenamente equipados, a ANT não encontra nenhum sem um longo séquito de formadores de grupos, porta-vozes de grupos e defensores de grupos” (LATOURE, 2012, p. 55). Ou seja, os grupos são tão efêmeros quanto a vida de quem os constitui e, para existirem, precisam ser constantemente convocados, pois as interações que determinam os laços sociais são frágeis e tendem a se perder, caso não sejam constantemente reforçadas.

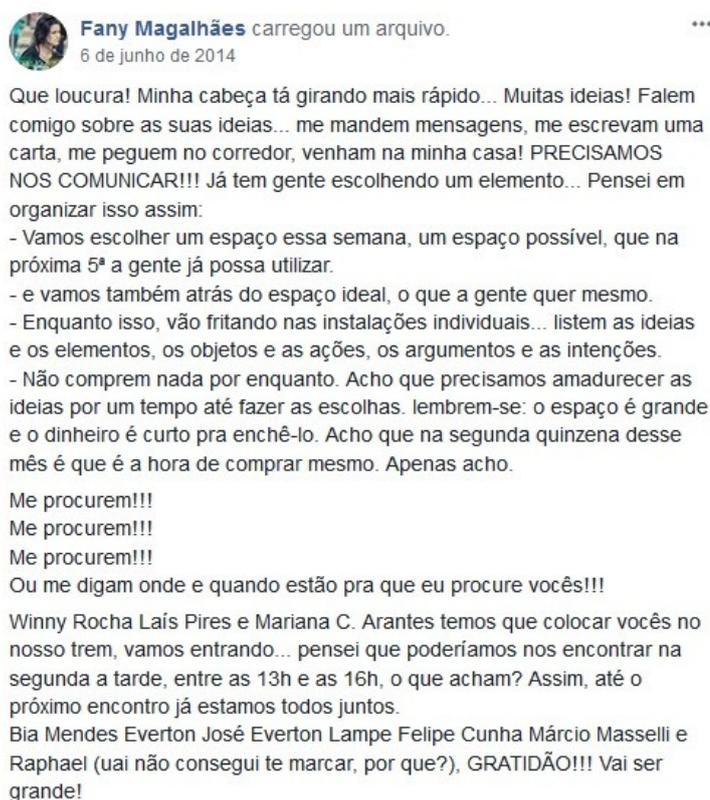
Latour direciona seus estudos contestando os sociólogos do social – os que falam em termos de sociedade, como algo ostensivo – enquanto trilha um caminho para os sociólogos das associações – uma visão performativa da formação de grupos, ou seja, que demanda ação. De maneira nenhuma está dando dicas de direção, mas quando penso nos efeitos da festa e do jornal para um grupo, qualquer que seja, tendo a pensar que, sim, está falando também com diretores, exatamente em sua função formadora de grupos. É pelo exercício constante de associar, comunicar, relacionar, que um grupo adquire *performance*, ou seja, passa a ter existência observável. Por isso citei logo de começo a atuação de Zahdeh, um excelente formador de grupos, que realizava essa missão traçando associações – ou arestas –, em todas as direções dentro do coletivo de nós que lhe foi dado para trabalhar. Somente por meio de muito exercício comunicativo, pudemos ser, de fato, um grupo, que funcionou, inclusive, para além de sua estadia no Brasil. Evidenciando a qualidade de seu trabalho como fazedor de relações, o grupo, em certo momento, adquiriu autonomia na gestão de suas relações e, por

algum tempo ainda, manteve-se em *performance*, ou seja, manteve-se comunicado, associado, realizando, inclusive, a produção e uma nova apresentação do trabalho criado ao longo da residência, mesmo depois da partida de Zahdeh.

Com essa já longa explanação sobre os sentidos que a metáfora rede assume em seu aspecto de comunicação dialógica e formação de grupos por associações performativas, posso defender que, entre outras tantas funções possíveis, a direção pode ser a força que chama a festa ou que produz o jornal. Eu, pelo menos, tenho me colocado nesse lugar – promovendo muita festa, inclusive, como no caso do *Movimento Orgânico Imaginário*, para manter coletivos pulsando. Tendo em vista a preocupação ética de não ser uma voz emissiva, mas, pelo contrário, acreditando que o diálogo processual entre os nós constituintes do grupo é a sua forma “formante”, ou a única capaz de gerar relações criativas não autoritárias, fiéis aos significados assumidos pelo grupo, tal como o que se espera de um processo coletivo de criação, penso que a direção é uma das forças que circula entre os muitos nós constituintes do processo criativo, traçando e retraçando arestas numerosas e multidirecionais, de modo a manter o grupo em *performance*, ou seja, ativo e presente na criação.

Comentando minha ação dentro do *Calopsita*, durante o processo de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, percebo que sou, por exemplo, autora da maior parte das postagens em nosso grupo do *Facebook* – outra importante ferramenta de comunicação, agregação e manutenção das relações intragrupais no plano do ciberespaço, um *locus* de representação de nossas interações reais, no qual, entre outras coisas, é possível não somente amarrar grupos, mas também convocar seus nós individualmente por meio de mensagens, *tags*²⁷, comentários e o que mais a paciência permitir. É também notável, pelo *Facebook*, o número de vezes que faço convites para o compartilhamento de cafés, sessões de cinema ou reuniões, para além de sempre lembrar o coletivo do dia, local e hora marcados para cada encontro – que eu, particularmente, tratava quase sempre como eventos, chegando, inclusive, a propor um jantar e um amigo-secreto no lugar do que seria um ensaio. Minha agonia na reunião desse coletivo de trabalho, por meio do estabelecimento de comunicação virtual ou presencial fica visível em muitas postagens, como na figura 20, em que escrevo em caixa alta “precisamos nos comunicar”, entre outros apelos.

27 *Tag* é o termo para marcação em redes sociais no ciberespaço, funcionando com uma espécie de cutucada do tipo, “estou falando com você”, ou seja, gerando uma aresta direta entre o conteúdo veiculado e o nó “tageado”, que passa a funcionar como uma etiqueta endereçadora.

Figura 20: Publicação II em grupo no *Facebook*

Captura de tela: acervo pessoal, 2018.

Obviamente, estou falando de grupos não instituídos, cujas relações se dão apenas no nível das interações sociais e afetivas, como no caso do *Calopsita*, do *Movimento Orgânico Imaginário*, do *teatro de segunda*, ou do *Atos de Resistência*²⁸ – todos agregados informais que não tem logomarca, sede, estatuto, ou contratos para existir, normalmente descritos como coletivos não-profissionais, do ponto de vista institucional, e que gosto de chamar simplesmente de artistas sem selo. Em seu curioso manual de direção, Manfred Wekwerth, diretor alemão aliado às pesquisas de Bertold Brecht, ou seja, também muito preocupado com os estatutos políticos da obra e da encenação, não sem ironias, define já de saída o trabalho com artistas não-profissionais, salientando que “é uma vantagem o encenador não-profissional precisar refletir sobre questões que o encenador profissional resolveria com a típica frase: ‘Vocês são obrigados a fazer isso, pois assinaram um contrato’” (WEKWERTH, 1997, p. 44). Concordo com sua fala em muitos aspectos, pois manter um grupo de trabalho para além do contrato é tarefa difícilíssima que exige habilidades comunicativas muito específicas – nos

²⁸ Mesmo sendo convocado pela *MITsp*, não possui com a mostra nenhum tipo de vínculo para além da experiência da residência, encerrada no momento mesmo da apresentação do resultado final.

termos que defendi até aqui, dialógicas, performativas, circulantes, permanentemente associativas, não autoritárias e fazedoras de paz, que não se esquece do “prazer em fazer teatro, a água que move o moinho, por assim dizer.” (WEKWERTH, 1997, p. 42), sem o qual nenhum grupo poderia ser formado, nessas condições.

Não penso, no entanto, que essa função seja exclusiva da pessoa que assume a direção, pelo contrário, tanto mais forte é o grupo cujos membros assumem essa missão de forma autônoma, independente da ação de uma diretora ou diretor. Mas em processos que assumem uma pessoa responsável pela direção, creio que essa função circulante e comunicativa dentro do processo seja de grande ajuda. Sobretudo em casos não-profissionais, os que mais me interessam pela ausência de forças de contrato ou de instituições, ou seja, mantidos somente pela alegria e pelo prazer da convivência criativa. E ousa afirmar que, mesmo em companhias profissionais, nas quais as pessoas estão amarradas por contratos, essa função de traçar relações pautadas no prazer de estar em grupo seja útil. A diretora Anne Bogart, de cujo profissionalismo ninguém duvida, inclusive, afirma que “a graça redentora do trabalho é o amor, a confiança e o senso de humor – confiança nos colaboradores e no ato criativo durante o ensaio, amor pela arte e senso de humor a respeito da tarefa impossível.” (BOGART, 2011, p. 87). Valores muito próximos aos descritos pela diretora de uma das maiores companhias do mundo, Ariane Mnouchckine, que referenciei no início dessa discussão, citando também o amor, a esperança, o entusiasmo e a audácia como cruciais para o grupo.

3.7 A confiança e o indeterminado

Aproveitando que o amor pelo coletivo entrou, finalmente, nessa conversa, como um valor humano importante para o estabelecimento de vínculos grupais, gostaria de traçar ainda mais uma relação, talvez forçada, para pensar na atuação da direção no acompanhamento de processos coletivos. Talvez por ter me chegado pela psicologia, campo também preocupado com valores subjetivos e emocionais, os estudos da cartografia, enquanto diretriz metodológica para o acompanhamento de processos que envolvam pessoas, oferece uma abordagem ética bastante fundamentada para o trabalho com grupos, da qual me aproprio aqui, expandindo seus sentidos metodológicos. Ora, “o acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva do conhecimento. Há um coletivo se fazendo *com* a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo *com* o coletivo” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 73). Como diretora e pesquisadora, também me inclino a pensar no conhecimento e na criação como produções coletivas. Nos comentários de três psicólogos pesquisadores, também comentadores da

cartografia, percebo os valores solicitados para esse vínculo coletivo, na constituição de um plano de experiências compartilhadas, algo que, também para a psicologia, não pode ser estabelecido por meio de contratos ou regras

A construção de tais vínculos envolve criar condições para uma criação coletiva e partilhada de sentido, o que implica não só a possibilidade de colocação das questões que são próprias dos diversos atores envolvidos, mas também a abertura aos efeitos dos encontros que ali se estabelecem, pois é certo que os pesquisadores e os participantes possuem interesses, concepções e avaliações diferentes quanto ao que tem lugar no processo da pesquisa. [...] Trata-se de fazer multiplicar os pontos de conexão, criar uma zona de “inter-esse” (STENGERS, 1993, DESPRET, 2004) na qual essas diferenças compareçam e sejam articuladas. O que se busca é a constituição de um *plano de experiência compartilhada*, em que as singularidades dos encontros que se fazem presentes no campo concorram para multiplicar as possibilidades de conexão entre sujeitos e mundo. Entretanto, para isso não basta apenas um suporte teórico ou conceitual. Tampouco isso se realiza simplesmente por meio da formalização de um contrato ou da instituição de regras. (FERRAZ et al., 2013, p. 283)

Já comentei aqui sobre a participação da comunicação dialógica, como meio de se estabelecer interações entre os nós que participam do processo, ou condições para uma criação coletiva, nos termos acima. No entanto, como se percebe também pelas colocações de Bogart e Mnouchkine, há um plano da comunicação que ultrapassa o plano racional e conecta pessoas também no plano afetivo – sem o qual, a criação coletiva, nesses termos, ficaria enfraquecida. É por essa necessidade que falo, segundo uma perspectiva cartográfica do compartilhamento de experiências, também em confiança, “*con fiar* – fiar com, tecer com, composição e criação com o outro/outrem.” (FERRAZ et al., 2013, p. 283). Sem dúvidas, a confiança tecida entre todos os nós do coletivo é fundamental para o desenrolar do processo, mantendo vínculos e ampliando potências coletivas. “A confiança, no sentido pragmático com o qual trabalhamos, ajuda-nos a discutir o aspecto ético da cartografia em sua conexão com o aspecto metodológico. O *ethos* da confiança tem o sentido de abertura ao plano da experiência e de aumento da potência de agir.” (FERRAZ et al., 2013, p. 283). Por essa via, é mais um elemento a ser cuidado e observado pela direção, quando se preocupa com a “inseparabilidade dos aspectos éticos e metodológicos” (FERRAZ et al., 2013, p. 294). Em *IE N\ CÔMODOS do modo como*, por exemplo, projeto que começou no encontro, mas que nada sabia sobre seus rumos e caminhos, a confiança foi salutar para o desenrolar do processo, pois tratava-se de um lançamento arriscado na indeterminação.

É a indeterminação que faz com que tenhamos necessidade de confiança, mas é igualmente porque temos confiança que nos arriscamos no indeterminado. A confiança não consiste em realizar uma ação cujo sucesso

é assegurado (previsão), mas em tentar uma ação cujo resultado é incerto (antecipação). [...] O sentimento de confiança faz da experiência um domínio de experimentação. Ele é a condição de todo ato de criação. (LAPOUJADE apud. FERRAZ et al., 2013, p. 285)

E como conquistá-la? Como já afirmei, o *Calopsita* é um grupo de amigos, ou seja, pressupõe-se que já houvesse um estatuto de confiança alicerçado em vínculos afetivos já existentes. De fato, a experimentação estética para a qual eu me inclinava exigia verdadeiros saltos no indeterminado e, certamente, alguma parcela de confiança prévia fez muita diferença. Tanto da minha parte, em lhes convidar para um processo aberto, quanto da parte de cada um deles, que precisaram confiar em mim e em si mesmos para acatar o desafio, que ultrapassava o nível da amizade, uma vez que se tratava também de trabalho. Na fala do pesquisador Rubens Rewald (2005), que teoriza também o processo criativo pela metáfora do caos, em muitos aspectos próxima da rede, “Se não há indeterminação, tudo é compreendido, e não há possibilidade de novas indagações, novas informações, novas descobertas, gerando portanto, estagnação” (REWALD, 2005, p. 30). Fiz, pois, o convite para uma viagem indeterminada. Não havia nada além do encontro, da amizade e da confiança para começar a brincadeira, ou seja, muito havia ainda por ser feito.

3.8 Os procedimentos e recursos técnicos

Para além do estabelecimento de arestas, o processo de associações internas e moventes que configuram o grupo dentro do processo coletivo de criação, potencializando as interações pela via do estabelecimento de relações dialógicas, mantendo a *performance* formante do grupo, nos termos que Latour lhe confere²⁹, na criação da confiança, a direção precisa estar atenta a escolha dos recursos criativos, os procedimentos de criação que, retomando Salles, “nos colocam no campo da técnica, estando a opção por este ou aquele procedimento técnico ligada à necessidade do artista naquela obra e suas próprias preferências.” (SALLES, 2009, p. 111). É por meio deles que mais conexões são geradas, fortalecendo e refazendo constantemente a trama estética, enquanto reforçam também as associações do grupo. Ou, em termos reticulares, os procedimentos são “os modos como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha suas leis e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que vai criando suas próprias leis.” (SALLES, 2009, p. 109), ou seja, o grupo passa a ter mais que um grupo, mas uma construção coletiva, no caso, estética.

29 Que, em muitos aspectos, não se relaciona ao que se convencionou chamar de *performance art*.

Não pretendo, com isso, definir para a função direção o papel exclusivo de escolha dessas técnicas, o que é mais pontualmente feito em diálogo com o coletivo. Mas minha experiência prática diz que conhecer e inventar procedimentos é absolutamente relevante para o desempenho da função, sendo, muitas vezes, uma demanda do coletivo encaminhada à direção – que, não raro, é quem se responsabiliza pela organização prática dos ensaios ou encontros de trabalho, por exemplo, nos quais os procedimentos são ativados. Se o coletivo é, ao mesmo tempo, agente e matéria que se desdobrarão em um acontecimento cênico, perceber suas características, interesses e tendências na formulação de procedimentos, é, talvez, o caminho mais técnico da função direção. E como é sabido, existem muitos caminhos, muitos recursos e procedimentos, com tendências muito diferentes, para além dos que ainda podem ser inventados.

Os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria. Tomando a epígrafe de Focillon (1983) [...], quando falamos em percepção artística estamos no momento chamado pelo autor de transfiguração e os procedimentos artísticos seriam os agentes da metamorfose ou da construção artística. (SALLES, 2009, p. 108)

É, portanto, por meio dos procedimentos que o processo alcança sua trama de significações, que, no caso do teatro que acredito, são tecidas coletiva e processualmente. “Esses procedimentos estão sendo vistos, portanto, como elementos mediadores da relação forma e conteúdo. Há uma ligação entre a escolha desses recursos, a matéria selecionada e, naturalmente, a tendência do processo.” (SALLES, 2009, p. 109), ou seja, existe uma relação íntima entre o mistério que habita o artista, suas escolhas e o que produz, uma tendência que, nos termos de Salles, “indica o rumo, [...] como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola” (SALLES, 2009, p. 32). As escolhas que, então, apresento aqui, refletem uma tendência criativa minha, combinada com as tendências coletivas do *Calopsita*, em um processo de conhecer e também de autoconhecimento, pelo qual os desejos do coletivo são ativados.

O processo criador é um percurso com “um objetivo a atingir, um mistério a penetrar”, de acordo com Picasso (1985). A intenção do artista é por obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra. (SALLES, 2009, p. 33)

No processo aqui discutido, meu objetivo a atingir é o encontro de muitos artistas em um acontecimento único e o mistério a ser penetrado é exatamente o como consegui-lo. Nesse percurso, encontro também os objetivos e mistérios de outros tantos artistas, com os quais preciso dialogar, gerando a confiança no indeterminado e uma percepção o mais afinada possível, de nossas demandas conjuntas na escolha de procedimentos adequados e eticamente coerentes com as intenções e tendências do coletivo reunido. Mesmo depois de anos de convivência e trabalho, como no caso do *Calopsita*, percepção e escuta estão são habilidades imprescindíveis a direção, sem as quais, nenhum caminho poderia ser trilhado.

3.9 A autonomia – inquietação e desejo – como tendência

Em minha poética de diretora, falo sempre no par inquietação e desejo. Como os caminhos a serem penetrados por meio da criação, “Pode-se perceber a estreita ligação entre procuras e encontros de recursos e a grande busca, que marca o percurso de um artista.” (SALLES, 2009, p. 115). Encontrar seus meios de expressão é o grande trabalho. É por meio de experimentação, aposta, tentativa, escolha, entre outras operações que é possível se lançar no indeterminado, ou entrar para ver o mar se abrir. “Independentemente da forma que a experimentação toma, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa, em última instância, criação.” (SALLES, 2009, p. 151). Como já mencionei, minhas preocupações de diretora estão quase sempre relacionadas a promoção do encontro, pelo estabelecimento de coletivos, de grupos criativos, como possibilidade de uma existência autônoma pela arte, mesmo que temporária. Tendências que me conectam às pessoas que encontro para criar, sobretudo, assim como a certo espírito rebelde, compartilhando com o enigmático Hakim Bey (2001), para além de estratégias reticulares, a fantasia poética de zonas autônomas temporárias.

Acredito que, dando consequência ao que aprendemos com histórias sobre “ilhas na rede”, tanto do passado quanto do futuro, possamos coletar evidências suficientes para sugerir que um certo tipo de “enclave livre” não é possível nos dias de hoje, mas é também real. Toda minha pesquisa e minhas especulações cristalizam-se em torno do conceito de ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA (daqui por diante abreviada por TAZ). Apesar de sua força sintetizadora para o meu próprio pensamento, não pretendo, no entanto, que a TAZ seja percebida como algo mais do que um *ensaio* (“uma tentativa”), uma sugestão, quase que uma fantasia poética. Apesar do ocasional excesso de entusiasmo da minha linguagem, não estou tentando construir dogmas políticos. Na verdade, deliberadamente, procurei não definir o que é a TAZ – circundo o assunto, lançando alguns fachos exploratórios. No final, a TAZ é quase autoexplicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... compreendido em ação. (BEY, 2001, p. 4)

As afirmações de Bey, se aproximam da noção de associações de Latour, quando este defende que não existem grupos, mas formações grupais e que elas só existem ou permanecem graças as ações que lhes dão existência. Quando Bey sugere a TAZ, ele o faz como um tipo de relação específica, com ações que a constituem. Há aqui uma impossibilidade e uma recusa de qualquer institucionalização. Se Latour está pensando uma definição daquilo que a sociologia vinha chamando de social, Bey propõe uma forma específica de formação grupal, intencionalmente temporária, sem pretensões de cristalização. Assim, uma zona – ou um espaço – autônoma, tende também a ser temporária, pois admite modificações no tempo. São também ilhas conectadas a um sistema maior, pois seria impossível pensá-los sem também admitir que ocupam um espaço, mesmo que seja um ciberespaço, falando em termos bastante concretos, que se desdobram no tempo, modificando-se na busca por autonomia – pelo menos na perspectiva que investigo e que me interessa por esses coletivos.

No caso do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, o processo estivera sempre aberto a sua feitura, assumindo riscos, desvios, interferências e inconstâncias de toda sorte, que se desdobram, tal como nas descrições da linguagem *work in progress*, experimentado na teoria e na prática pelo pesquisador e também diretor, Renato Cohen, para quem “dentro desse conceito também está embutida a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espaço.”(COHEN, 2006, p. 21). Um processo semelhante às “ilhas rede”, mencionadas por Bey e que me leva a pensar o coletivo em processo criativo como uma TAZ em processo de surgimento, pois “no *work in progress*, a obra vem sendo gestada ao longo de todo o percurso” (COHEN, 2006, p. 96), o que demanda escolhas abertas e poucas definições dadas de antemão – uma estratégia de autonomia e diálogo, pautada no coletivo. Assim, é pensando na ação que mobiliza a autonomia pelo coletivo, seguindo minhas tendências de artista, minhas inquietações e desejos mais íntimos, que tendo a buscar por uma comunicação dialógica e formante, através de associações performativas, assim como também por “procedimentos mais abertos e ao mesmo tempo mais inventivos” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 8) para a criação, me aproximando também aí da arte cartográfica. O esforço é então por ter modos, comos ou tentativas entusiasmadas, mas não dogmáticas, como nos apontamentos da TAZ. Penso primeiro o coletivo, para depois pensar o projeto de criação, colocando nele também minhas ideias em um processo dialógico de busca, que envolve cada criador/colaborador na mesma teia.

O aspecto *work in progress*, é também uma das características das modalidades de criação pautadas no coletivo, que não necessariamente começam a partir de uma ideia, obra

dramatúrgica ou de um tema escolhido, uma opção que assumo em *IE N\ CÔMODOS do modo como*, que só entende seu universo de criação depois de passado algum tempo de processo. Na descrição de um dos ícones do teatro coletivo e da contracultura, o diretor Julian Beck, cuja companhia, *The Living Theater*, passou por Ouro Preto nos idos da ditadura militar, em 1971, deixando um lastro de pesquisas e imaginários em torno de seus tempos e feitos, o processo coletivo busca a seguinte evolução, em permanentes negociações entre individualidades e a experiência coletiva:

Um grupo de pessoas se reúne. Não há nenhum autor em quem se apoiar, o qual arranca o impulso criativo de você. Destruição da superestrutura da mente. Então, a realidade vem. Nós ficamos sentados durante meses conversando, absorvendo, descartando, criando uma atmosfera na qual nós não somente inspiramos uns aos outros, mas onde cada um se sente livre para dizer o que quer que seja [...]. Grande selva pantanosa, uma paisagem de conceitos, almas, sons, movimentos, teorias, copas de poesia, selvageria, terra erma e vasta, errância. *Então, você recolhe tudo e ordena. Durante o processo, uma forma se apresentará por si mesma*³⁰. A pessoa que fala menos pode ser quem vai inspirar aquela que fala mais. Ao final, ninguém sabe quem foi realmente responsável por aquilo, o ego individual é carregado para a escuridão, todo mundo está satisfeito, todos têm uma satisfação pessoal maior do que a satisfação do “eu” solitário. E uma vez que você experimentou isto – o processo de criação artística em coletividade – o retorno à velha ordem parece um retrocesso. (BECK apud. SILVA, 2008, p. 27)

Como se percebe, são tentativas emancipadoras para a criação, por se fundarem na recusa ao autoritarismo e no reforço da coletividade perante o “eu” solitário. São ideários recorrentes nas décadas de 1960 e 1970, que presam, principalmente, pela recuperação de experiências comunitárias, quase sempre utópicas e pautadas em desejos políticos libertários. Mesmo reconhecendo que, pelo menos pela minha experiência com coletivos, esse horizonte, muitas vezes, não passe de uma tentativa, um ensaio, uma busca. Em 2018, depois de anos de revisão da cultura “paz e amor”, ainda aposto nesse encontro pela arte como uma instauração de um exercício político muito potente, onde diferenças individuais podem não produzir cisões coletivas, mas, por outro lado, a beleza da diferença, do contraste, da multiplicidade e da comunhão, ou uma “terra erma e vasta”, tal como na descrição de Beck. Ou, em outra perspectiva, pela avaliação provocativa de um dos diretores que fizeram a história do teatro brasileiro, José Celso Martinez Correia, comenta uma das obras históricas do Teatro Oficina, *Gracias, Señor* (1972), falando, inclusive, em sociedade alternativa.

30 Gostaria também de chamar atenção para essas frases, pois nelas se apreendem algumas pistas sobre a função direção em um processo dessa natureza, em um nível mais pragmático, que não podem deixar de ser mencionadas na discussão. Reconheço nela o valor da atenção para as relações que constituem a forma, pouco a pouco, de modo coletivo.

O mundo do sistema foi desabilitado, abandonado pelos artistas, pelos loucos, pelos revolucionários. É um mundo que tem contra si todas as forças reais da natureza e da criação. Esse “sistema” que está aí não tem saída. [...] Há uma tomada de consciência, um despertar para tudo, o chamado do desbunde, isto é: desmontagem da coluna vertebral que nos mantinha eretos, num falso equilíbrio. [...] É por isso que a única arte que eu acho importante hoje é a arte da transação, a arte de mudar a relação com o dinheiro. Hoje estou mais interessado em criar uma estrutura de relações de confiança entre as pessoas, isto é, toda uma *sociedade alternativa*. [...] O único antídoto contra o sistema é a anarquia, anarquia entendida não como ausência de governo mas ausência de dominação. (apud. MOSTAÇO, 2016, p. 183, destaque do autor).

Compartilho de suas palavras e me esforço para manter essa orientação em meu trabalho, por maiores que sejam as pressões institucionais e as cobranças da sobrevivência, posto que o sistema mencionado é uma prisão de poucas brechas, que mata e aniquila de várias formas, deixando a discussão da liberdade para uns poucos. Companhias como o *The Living Theater*, nos Estados Unidos ou *Teatro Oficina*, no Brasil – com as quais tive oportunidade de conviver por alguns dias, em Belo Horizonte, logo no início de minha formação, por ocasião do projeto *Dionisiacas* (2010), no qual o grupo saiu em expedições por algumas cidades do Brasil, levando residências –, operam forte influência em minhas tendências e recursos criativos, seja por suas inclinações políticas resistentes à sistematização do fazer artístico, por seu anticapitalismo, inadequação à ordem, desobediências ou rebeldias.

No plano prático, sou influenciada pelas brigas por sobrevivência de muitos colegas artistas, que através de seu trabalho, forçam brechas no sistema para existirem e resistirem com dignidade e alguma liberdade, muitas vezes coletiva e criativamente. É aí que de fato está meu alimento, embora não dê conta aqui de fazer essa discussão, por limitações, talvez, até, metodológicas. A vida é maior, como sempre digo. Assim, sigo brigando por coletivos de artistas, que tendem a autonomia, que agem como lhes é possível agir, mas que, agindo não deixam de existir. Lamento muito quando ouço colegas de profissão desacreditando de seu caminho, de seu papel social por não terem meios para pagar um aluguel, se alimentar, circular com dignidade, ainda sofrendo de exclusões por sua cor de pele, orientação sexual, classe social, local de nascimento, entre outras canalhices do nosso sistema. Buscar coletivos não institucionalizados, mas pautados na cooperação é, a meu ver, a única saída, pois não há nada mais estranho e nefasto que o Estado e o Capital juntos na regulação de nossa produção artística, ou antes ainda, de nossas inquietações e desejos.

3.10 A liberdade criativa e a subjetividade do indivíduo-coletivo

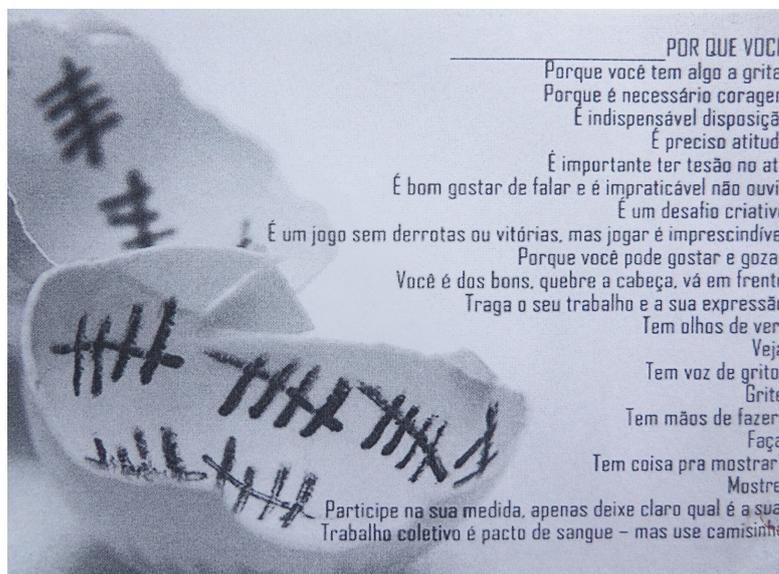
Para fugir um pouco à crítica de minhas ingenuidades utópicas, mais enfraquecidas ainda em tempos de ódio, fascismos, combates, sectarismos, retrocessos, violências, golpes, fundamentalismos, ignorâncias, machismos, caretices e outras tantas aberrações, lamentavelmente, já cotidianas, e que não dou conta de resolver, sequer no campo teórico, é que preciso voltar à realidade do processo criativo aqui escolhido, meu objetivo, sob pena de cair em diletantismos inofensivos, mas desnecessários, ou em idealismos sectários e improfícuos. No entanto, não posso negar que utopias e distopias são meu assunto preferido, que investigo essencialmente pela ótica da liberdade anarquista, “a liberdade que consiste no pleno desenvolvimento de todas as potencialidades materiais, intelectuais e morais que se encontrem em estado latente em cada um” (BAKUNIN apud. ROJO, 2011, p. 15), citada pela pesquisadora Sarah Rojo em seu estudo histórico sobre teatro e pulsão anárquica no Brasil, Chile e Argentina. Por essa pulsão também sigo meu trabalho, seja como cidadã, como pesquisadora ou como diretora de processos criativos. E também por ela, imaginei para *IE N COMODOS do modo como* um processo pautado na liberdade criativa, em primeira instância, que fosse confrontada sempre pelo encontro, desenvolvendo um processo em duas frentes: conversas entre eu e cada *Calopsita* separadamente, paralelas a encontros coletivos e semanais de vivências e acompanhamento do projeto.

Pela leitura do cartão convite – Figura 21 –, escrito a partir de manifestos anteriormente produzidos pelo *Movimento Orgânico Imaginário*, já se pode ter uma ideia do valor que liberdades individuais, no desenvolvimento pleno de suas potencialidades, assumiam nos objetivos do projeto, uma implicação da minha visão política de mundo e também para a arte e seu consequente mecanismo de produção – hoje relendo esse convite, sinto o tanto que minhas tentativas de motivação individual para a autonomia beiram a imposição, o que me coloca em uma situação de autocrítica e aprendizado³¹. Minha intenção, nesse momento inicial do processo, é acessar, pelas potências, inquietações e desejos de cada um dos “você”, as *Calopsitas* que atenderam ao chamado, proposições para serem conjugadas e desenvolvidas em uma obra coletiva atenta, por sua vez, a cada um desses gritos individuais, de modo a alcançar o máximo de liberdade criativa para as partes, na responsabilização pelo todo da obra, ainda em estado latente. Assim como propõe Antônio Araújo, também eu acreditava que, “o projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado *a priori*, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam.” (SILVA, 2008, p. 188). Nesse

31 Escrevo sob os efeitos de grande crise ética.

caso, inicia-se pela provocação empolgada da diretora e pelo primeiro encontro criativo, no qual assistimos ao documentário *Pixo* (2010), de João Wainer e Roberto Oliveira, sobre a força do movimento de pixação na cidade de São Paulo – uma baita inspiração de grito e resistência pela arte.

Figura 21: Provocação inicial em cartão convite



Acervo pessoal

Com esse convite e a influência do movimento de pixação, primeiras provocações criativas empenhadas no processo, busquei a insurgência das primeiras inquietações e desejos dos artistas já envolvidos. Estabelecendo por essa via, um canal de comunicação entre eu e cada criador/colaborador, requerendo já, desde início, um posicionamento, um depoimento pessoal que, segundo os meios colaborativos de criação, “é tanto estético quanto ideológico, pertence tanto ao indivíduo-ator quanto ao cidadão-ator, enraíza-se na vivência pessoal, mas também no contexto histórico-social em que ela está inscrita, em suma, constrói uma formulação que imbrica arte e vida.” (SILVA, 2008, p. 157). Essa intenção, manifesta em minhas opções e que a crítica genética me permite captar pelos documentos do processo, hoje associo a uma preocupação com a dimensão singular e subjetiva de cada artista, como meio para se construir um coletivo comprometido e pulsante, solidário em sua comunicação, posto que atento a autonomia de cada participante. Acreditando também que “a radicalização das singularidades abre espaço para que os diferentes dialoguem, contraponham-se e, na sequência, o conjunto se afirme.” (SILVA, 2008, p. 158). O que me leva a falar em termos de subjetividade e também de encontro, pois como se percebe pelas definições de Félix Guattari em parceria com a

pesquisadora Suely Rolnik, a partir de estudos da psicologia, o encontro está na formação da subjetividade.

“(…) Subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (Guattari & Rolnik, 1996, p. 31). Já, de início, o autor esclarece que a subjetividade não implica uma posse, mas uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais efeitos difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividade que estão em circulação no campo social. (MANSANO, 2009, p. 111).

Eu não conhecia, à época, essa compreensão para a subjetividade, mas, provavelmente, devido às influências do *Movimento Orgânico Imaginário*, que se utilizava amplamente do termo “indivíduo-coletivo” que chamo de InC em alguns documentos desse projeto, propus para o *Calopsita* um processo que desmembrasse aspectos da subjetividade nessas duas vias paralelas, tal como sugere o hífen nessa expressão, como uma ponte de encontro entre uma dimensão individual e uma coletiva. Ora, talvez, intuindo que a subjetividade é fruto de encontros, que, por sua vez, mantém em processo a formação da subjetividade, imaginei que aprofundar ou radicalizar a experiência individual seria um bom caminho para reforçar diferenças, na busca de depoimentos pessoais, o mais autônomos possível, isso é, menos contaminados pelo coletivo.

Grupos tendem a ter características muito fortes que, por vezes, inibem ou manipulam atitudes individuais – que podem seguir pelos mesmos caminhos das intolerâncias sociais. Assim, quis mantê-los, em alguma medida, separados, para conhecer seus depoimentos pessoais, não influenciados pelo peso do coletivo. Buscava chegar em um desejo criativo o mais individual possível que seria, “por um lado, instrumento de investigação da pesquisa temática e, por outro, gerador de material cênico bruto para a dramaturgia e o espetáculo.” (SILVA, 2008, p. 157), como descreve Antônio Araújo, que também utiliza depoimentos pessoais nos processos criativos que dirige.

O primeiro canal de comunicação fez de mim um nó concentrador dentro da rede de pessoas que envolvia o processo, pois lhes solicitei que, pelo menos nos momentos iniciais, não trocássemos figurinhas sobre o conteúdo dessas conversas, ou seja, só eu, na função direção, conhecia o material presente nesses depoimentos. Pelo segundo canal, os encontros coletivos semanais, buscava redistribuir a comunicação, em uma espécie de convivência criativa, cujo foco recaía na abertura da escuta para o outro, por meio de jogos de natureza cooperativa,

exercícios criativos colaborativos, ou vivências compartilhadas de experimentação, que, aos poucos, foram se tornando debates e reuniões de produção, como percebo na evolução relatada em meu diário de bordo, um importante documento do processo, no qual escrevo, entre outras coisas, sobre a angústia de não saber como juntar o que, por escolha, havia separado.

Figura 22: Quadro provocação

EU / MUNDO	MUNDO PRÓXIMO	MUNDO DISTANTE
AFETIVO	<p>1. Eu comigo mesmo, em relação ao meu mundo subjetivo: meus afetos, sentimentos, emoções, crises, personalidade, minha poesia de mim mesmo. Ex.: você trancado no seu quarto pensando em si</p>	<p>3. Eu vejo o mundo através das minhas afetações pessoais, o que há no mundo do outro e que se relaciona comigo pessoalmente. Ex.: eu na sala olhando pela janela e julgando a realidade apresentada</p>
POLÍTICO	<p>2. Eu criticamente no mundo, questões externas que me atravessam diretamente, minhas opiniões, meu ponto de vista. Ex.: eu na cozinha conversando sobre o mundo com amigos íntimos</p>	<p>4. Eu vejo o mundo do outro politicamente, sem com ele estabelecer contato direto, o que imagino, critico ou penso sobre questões distanciadas. Ex.: eu na rua, vendo a vida dos outros</p>

Feito a partir da provocação: “o que afeta e o que move você?” (acervo pessoal).

Pelo que apresento, percebo que, mesmo não determinando um tema único, queria um trabalho que tensionasse hegemonias e levantasse questões de peso social e político, que, de alguma forma, tocassem a liberdade individual como um tema guarda-chuva. Admito que mesmo sendo minha ética partir do coletivo, não consigo assumir projetos que não toquem esse tipo de questão, de alguma forma, posto que é o que me faz ter vontade de criar, principalmente em condições precárias. É minha contribuição poética maior dentro dos processos que dirigi, por isso assumo aqui a TAZ como tendência. Assim, para trabalhar pela via da subjetividade e não ficar limitada a subjetivismos, inventei um procedimento bastante direcionado, embora aberto, um quadro provocação para ativar os diálogos entre eu e cada colaborador – Figura 22. Entregue a cada um e ao qual somente eu teria acesso, num pacto de confiança, esses quadros provocadores pretendiam passar da dimensão mais íntima à

dimensão mais social da subjetividade, apostando que no traçado dessas relações, as questões que poderiam servir de temas ou motes para a criação seriam levantadas.

As provocações “o que afeta e o que move você?”, que intitulavam o quadro, mostraram-se então decisivas no trabalho, aparecendo inclusive nos depoimentos de alguns dos colaboradores do projeto, como registrado no documentário homônimo. Curiosamente, a imagem que utilizei para relacionar, ou melhor, expor a fabricação do “eu” pelo social, mencionavam os cômodos de uma casa: o nível mais íntimo estava no quarto, passando à cozinha, onde se encontram pessoas mais próximas, depois à sala, olhando pela janela, e chegando, finalmente, à rua e sua realidade social. A casa faz o trânsito da esfera pessoal e doméstica para a social, mesmo movimento que intencionava com o quadro³².

Olhando hoje para esse quadro e recordando os diálogos travados com cada *Calopsita*, percebo um emaranhado de relações presentes na produção de suas subjetividades, tal como enunciado acima, nas visões de Guattari e Rolnik. Pois “essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva.” (MANSANO, 2009, p. 111), que, acrescento, não é voluntária, não parte de nenhuma escolha, é simplesmente resultado. Essa compreensão da subjetividade é também uma noção reticular, uma vez que admite que uma pessoa, ou um nó na composição do grafo, seja formada a partir de muitas relações, trocas, provisórias, ou simplesmente arestas que se movem entre outros tantos nós, humanos ou não, em uma construção aberta, viva e coletiva, tal como a metáfora rede sugere ou como, por exemplo, dei pistas em meu breve relato sobre minha formação como diretora, deixando transparecer que as questões que apresento aqui, tem sido formadas em minha subjetividade, por meio de muitos atravessamentos e encontros. Em outros termos, a dinamicidade, pode ilustrar, metaforicamente, a fabricação da subjetividade, ao explorar sua composição baseada em relações, encontros, conexões ou fluxos.

É necessário acrescentar que a difusão desses componentes [de subjetividade] se dá a partir de uma série de instituições, práticas e procedimentos vigentes em cada tempo histórico. É nessa dinâmica mutante que os processos de subjetivação vão tomando forma, contando com a participação das instituições, da linguagem, da tecnologia, da ciência, da mídia, do trabalho, do capital, da informação, enfim, de uma lista vasta que tem como principal característica o fato de ser permanentemente reinventada e posta em circulação na vida social. Assim, esses componentes ganham

32 A casa, percebo pelo auxílio da crítica genética, é, decerto, uma das raízes da minha poética.

importância coletiva e são atualizados de diferentes maneiras no cotidiano de cada vivente. Por isso mesmo, eles podem ser abandonados, modificados e reinventados em um movimento de misturas e conexões que não cessa. Pode-se dizer, então, que os múltiplos componentes de subjetividade difundem-se como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento. (MANSANO, 2009, p.111)

Diante dessa constatação, penso ser possível acessar elementos da subjetividade, rastreando a presença desses muitos componentes, ao investigar o que tocava e o que movia cada um, ou simplesmente o que lhes dava certo traço particular. As relações, nós e arestas captadas por meio desse procedimento criativo, orientado pelo encontro íntimo entre eu, uma diretora provocadora, e cada indivíduo colaborador, em um encontro duradouro e perene, presencial e remotamente, disparou a atualização de muitos desses componentes, como uma radiografia de suas subjetividades, em um tempo e um espaço específico de sua configuração. A participação de instituições, linguagem, trabalho, mídia e capital, citando apenas alguns exemplos, podem ser percebidas nas respostas e apontamentos temáticos gerados por esse processo e documentadas em nossa correspondência eletrônica – para desenvolver essa conversa, trocávamos um mesmo documento em formato *Word* que íamos desenvolvendo, confidencialmente, a partir do quadro, textos, depoimentos, links, imagens, entre outros elementos digitalizáveis. Como dito, não conhecia, à época, essa definição para subjetividade, o que me leva a crer que esse foi um bom chute intuitivo.

Essa escolha de trabalho pela radicalização da subjetividade, enquanto expressão individual, além de trazer o material temático do projeto, enraizou cada resultante estética na pessoa que o propôs, que se tornou autora autônoma de sua contribuição com o todo. Essa constante mediação entre individualidades e coletividades tensiona o processo de criação, que, logo, viu seu discurso e argumentos completamente atrelados a essa divisão, tornando essa percepção, provavelmente, minha maior contribuição com o processo criativo, no jogo entre direção e artistas/colaboradores, ou polos criativos, ainda na fala de Araújo.

A preexistência de um projeto grupal ou comum permite, também, que as autorias individuais possam se constituir, sem colocar em risco a prática e o depoimento coletivo. Na verdade, pelo contrário, o conjunto de criações individuais vai conformando e embasando essa criação grupal. É na tensão permanente entre esses dois polos que a criação do encenador ocorrerá. Ele nem impõe, exogenamente, a sua concepção, nem se reduz a mero organizador do material produzido pelo grupo. A sua autoria não é um dado *a priori*, mas se materializa nesse espaço dialógico e de mútuas interferências. Trata-se de uma autoria que nasce contaminada e que coabita com outras autorias. A criação dela resultante tem, portanto, uma autonomia relativa. (SILVA, 2008, p. 205)

A tensão entre os dois polos criativos de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, esteve multiplicada pelas subjetividades envolvidas e também pelo coletivo, pois nos propusemos a trabalhar separadamente e coletivamente, relativizando ainda mais autoria e autonomia. É difícil mensurar a minha participação no desenvolvimento de seus gritos ou pixos, como, inicialmente falávamos, pois ela existiu de formas muito distintas em cada proposta, de acordo com a abertura e necessidade de cada artista, que se manifestou de muitas formas. Alguns sabiam desde o começo o que queriam dizer e como o fariam, mas, talvez, não o tivessem feito, não fossem as provocações de realização do projeto; outros me solicitaram maior participação, o que me tornava então uma artista/colaboradora mais presente em seus projetos. Cada um viveu uma relação distinta comigo, o que me leva a crer que, sim, tiveram sua liberdade criativa garantida, embora sempre em negociação com os rumos coletivos do projeto, pois partiram das mesmas provocações e chegaram em resultados com o mesmo peso dentro da obra apresentada. Por vezes, penso que esse processo em duas vias demarcou lugares de autoria um tanto rígidos, tanto para eles quanto para mim, dificultando que uma voz coletiva se sobressaísse, pois cada um se tornou autor de sua ação e se concentrou exclusivamente nisso. Por outro lado, corroborando com a visão citada para a subjetividade, como dizer o que é de quem em um processo coletivo de criação? Penso, pois, que a liberdade aqui só pode ser entendida no duplo indivíduo-coletivo, ou nos mesmos termos da subjetividade.

3.11 Ser ou não ser *hub*?

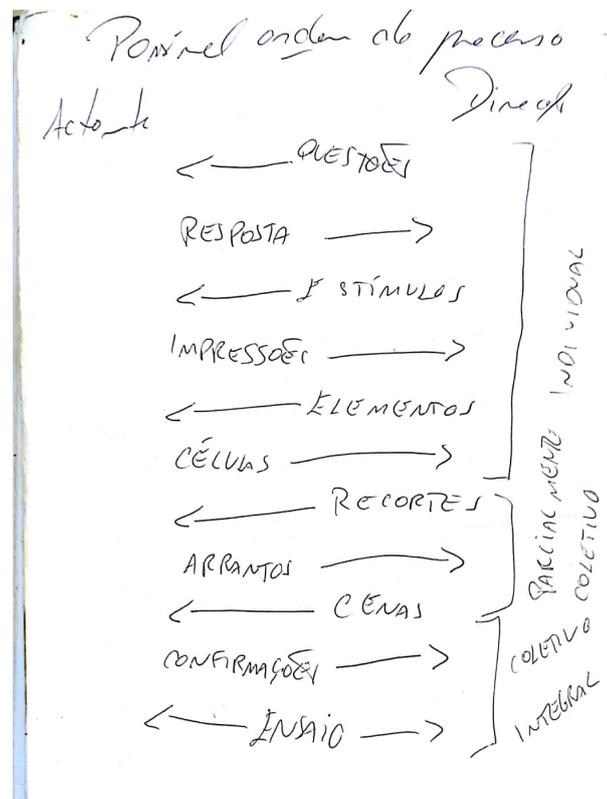
Esse processo dialógico de rastreamento de componentes da subjetividade, em um primeiro momento, não passava de uma intenção de gerar material original para o processo. Hoje, verifico que, tendo me dado muito mais do que eu esperava, gerou também uma lógica específica na nossa comunicação que não se rompeu ao longo do processo, para o bem e para o mal. Talvez pela alta carga de pressão que me compelia a realizar o melhor espetáculo que eu pudesse³³ – mais do que promover a melhor experiência processual coletiva, respondendo a pressões de eficiência e padrões de qualidade para a resultante estética, mas nem sempre requeridas no acompanhamento do processo – percebo nessa comunicação criativa, que me tornei uma concentradora dentro da rede que representa nossas relações, ou, nos termos da ciência das redes, um *hub*, “nó com alto grau de ligações” (CAVALCANTE, 2009, p. 57), pois eu era o nó que distribuía as arestas, ou seja, concentrava toda a informação do processo. E é

33 Curioso pensar sobre essa pressão de eficiência cobrada à direção. De onde vem? Por quê se estabelece?

exatamente essa concentração de responsabilidade, manifesta em concentração de informação o que mais me ofende como diretora – como superá-la?

O *hub* apresenta uma vantagem cumulativa dentro da estrutura reticular, dada pela lei “*rich get richer*”³⁴ que estabelece que “quanto mais conexões um nó possui, maiores as chances de ele ter mais novas conexões” (RECUERO, 2008, p. 65), ou seja, uma vez começado o processo dessa forma, a tendência seria a manutenção dessa lógica. Esse padrão de centralidade é verificado, inclusive, em um diagrama da “possível ordem do processo” que projeto em meu caderno de direção – figura 23 – e que deixa entrever o nível de controle que eu pensava ter e, certamente, tinha, do processo, partindo dessas primeiras conversas e indo até os ensaios – que, mesmo sendo uma centralidade dialógica, dá origem a certa responsabilidade perante o projeto como um todo.

Figura 23: Diagrama de relações dialógicas entre direção e actantes



Acervo pessoal

34 Tradução minha: “Rico fica mais rico”.

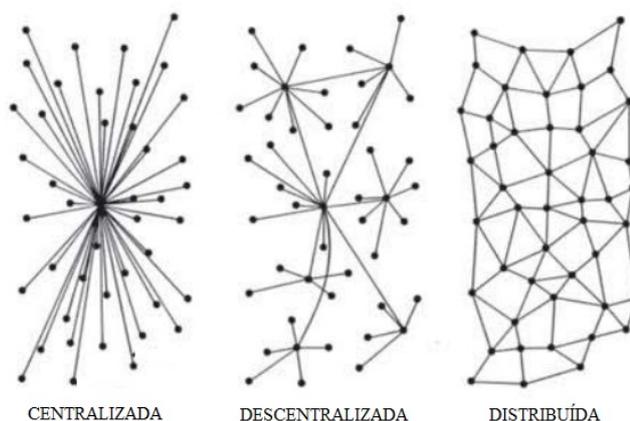
Essa centralidade é um ponto nevrálgico de minha discussão, pois gostaria de derrubar a responsabilidade da direção sobre o processo, mas percebo que fui pouco capaz de rompê-la nesse projeto. De que forma, então, alcançar uma direção “eficiente” e também aceitar perder as rédeas, ou a totalidade das arestas do processo? *IE N\ CÔMODOS do modo como* não é um bom exemplo de perda do controle ou da responsabilidade pela direção. Pois percebo ao longo de toda a sua feitura que esse grau de concentração não se rompeu, em nenhum momento, admitindo, inclusive, que ficamos bem longe de ser um coletivo ideal, pelo menos até a ocupação do sobrado, ocorrida apenas no último mês – quando os poucos momentos de convívio reverteram um pouco essa lógica. Há ainda um dado que reforça essa percepção, flagrado em nossa comunicação, que sempre menciona o “TCC da Fany” e não o projeto do *Calopsita*, por maiores que fossem minhas tentativas de fugir a essa lógica concentradora.

É um lugar delicado da discussão e que me traz dificuldades para avançar, pois preciso admitir, depois de toda a enunciação que fiz até aqui, defendendo coletivos, liberdade e comunicação dialógica, que sou uma força concentradora dentro do processo, mesmo sem precisar recorrer a contratos. Sim, ainda resta aqui comentar meus esforços dialógicos referentes aos encontros semanais, que amenizam essa centralidade, assim como o último mês de realização do processo, que, pela ocupação do sobrado, promoveu muitas outras conexões entre nós, desfazendo um pouco essa dependência. Mas ainda assim, fico no meio do caminho, entre deixar de ser a dona do projeto e distribuí-lo completamente entre o coletivo, pelo menos nessa experiência. É por essa crise que voltei para a faculdade, para tentar mais uma vez entender esses mecanismos. Por ora, adianto que essa centralidade, na minha avaliação, é resultante de uma caminhada errante aprisionada em um corredor, tal como na figura 1, imagem que primeiro apresento desse processo, refletindo o que chamo de incômodo modo como da direção, ou seja, enquanto diretora me senti pressionada a concentrar toda a informação e responsabilidade pelo projeto, de modo a garantir sua eficiência, sob pena de não vê-lo realizado.

Antes de seguir com a análise desse processo de criação, desenrolando um pouco mais seus procedimentos de trânsito entre subjetividades criativas e suas resultantes estéticas combinadas no projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, gostaria de apresentar ainda mais um dado sobre o *hub* e as consequentes topologias do grafo – figura 24. Se o processo criativo se esgotasse nessa primeira via de comunicação, o mesmo poderia ser representado pela topologia centralizada, na representação de Paul Baran (1926-2011), um estudioso de redes muito referenciado na história da internet, justamente por questionar a eficiência dessa

centralidade e propor sua revisão, para o bem da ciência das redes. Os *hubs* são os “nós que estão ‘no meio’ da rede, ~~ou seja,~~ constroem ‘atalhos’ para as distâncias entre os demais, gerando distâncias geodésicas³⁵ menores.” (RECUERO, 2008, p. 69). Olhada dessa forma, a ação dialógica e formante de associações da direção, mesmo sendo concentradora, opera também como uma ponte entre os nós da rede, promovendo a aproximação dos mesmos e se tornando um canal de aproximação – o outro lado da moeda, que diz que, sem pontos concentradores, os nós ficariam como que soltos, a menos que se organizassem espontaneamente de modo distribuído, também de acordo com a topologia de Baran, posto que não há grupo sem arestas, conexões, ou as associações que Latour descreve.

Figura 24: Topologias para o grafo



FONTE: BARAN apud. RECUERO, 2008, p. 56

Essa função de aproximação de nós, ameniza o peso da centralidade do *hub*, ao colocá-lo em função da estrutura, ou a serviço de suas associações, que, no caso de *IE N \ CÔMODOS do modo como*, só por muito esforço comunicativo se mantém – o contrário, numa discussão mais filosófica, poderia torná-lo uma espécie de padrão do sistema que lhe serve e constitui como *hub*, por meio de dominação e dependência, principalmente se é uma condição estabilizada e permanente – que segundo Latour, só é possível para a realidade de nós não humanos, pois “quando o poder é exercido duradouramente, isso ocorre porque não é feito de laços sociais, quando precisa confiar unicamente em laços sociais, não dura muito.” (2012, p. 101). Assim, como esse projeto ou outro qualquer poderia ter sido assumido coletivamente senão pela presença de um nó concentrador, de uma direção que se responsabiliza por traçar

³⁵ “Termo utilizado para determinar a menor distância possível entre dois nós em uma determinada rede” (RECUERO, 2008, p. 65)

permanente às associações, por meio da comunicação dialógica? Sei que um coletivo existe sem uma direção assumida por alguém, mas no caso analisado, talvez, não – haja vista que todas as outras experiências coletivas que tivemos foram também dirigidas por um de nós. Assim, penso que *hubs*, mesmo sendo concentradores, são úteis, pois diminuem as distâncias, ou seja, agregam coletivos em torno de projetos comuns, o que precisa ser observado é o tempo de permanência nessa centralidade e a utilização de mecanismos que extrapolem as relações sociais, solidificando essas assimetrias – é a partir de sua estabilidade que um *hub* começa a ser perigoso para o coletivo.

O modelo distribuído, que hoje, depois de muitas revisões, chamo de horizonte de horizontalidade, permanece, para mim, como uma busca ética mais do que necessária para contrapor a centralidade de minha própria ação como diretora. Ainda mais sabendo que, ainda de acordo com os estudos de Baran, a topologia centralizada é absolutamente vulnerável, porque se torna facilmente destruída com a eliminação de seu nó central, uma vez que “os *hubs* são os responsáveis pela interligação do sistema e quaisquer falhas operacionais ocorridas nestes, podem apresentar uma séria repercussão em todo o sistema” (CAVALCANTE, 2009, p. 57), o que não é interessante para as associações, que assim, se veem em uma trama de dependência muito arriscada. Desse modo, a direção, nessa desconfortável função concentradora, em que toda a estrutura se vê sob sua responsabilidade, precisa encontrar meios de traçar relações entre os nós, o máximo possível, diminuindo paulatinamente sua centralidade, de modo a não ser imprescindível em todos os momentos e lugares do processo e tampouco responsável solitária pelo mesmo, inclusive, para sua própria sanidade. Dessa maneira, a topologia descentralizada se torna o meio do processo, ou sua própria processualidade, representável por meio do estabelecimento de mais e mais arestas entre todos os nós, não passando necessariamente por um *hub*, que pode, inclusive, desdobrar-se em vários outros, de modo impermanente, gerando configurações inusitadas.

Nesse momento, relembro a ação comunicativa de Zahdeh, no início dessa conversa, que defendi como um nó circulante em busca de conexões, como um excelente exemplo dessa ação performativa, que dá autonomia para os grupos existirem para além de sua ausência. Concluindo a questão dos *hubs*, é como se as três topologias representassem a linha evolutiva ideal do processo criativo em coletivos: quanto mais o processo se aproximar da distribuída, melhor, ou seja, quanto mais conexões forem traçadas, rumo a um horizonte de horizontalidade, menos dependência da direção terá o grupo. É preciso, então, falar dos mecanismos que geram essas outras conexões não dependentes da direção de *IE M*

CÓMODOS do modo como, para desmontar sua centralidade, que reitero, é, em alguns momentos, necessária garantindo o grupo e o projeto coletivo, mas precisa cuidar para também ser temporária e eticamente afinada com o coletivo. Para Latour, é a participação de nós não humanos o que gera assimetrias e consequentes abusos de poder, pois “O poder exercido por intermédio de entidades é o que não dorme nunca e as associações sólidas é que permitem ao poder durar e expandir-se mais – contudo, para realizar esse feito, muitos outros elementos além das compactações sociais precisam ser descobertos.” (LATOURE, 2012, p. 106) – levando a ANT a falar da participação de atores não-humanos na configuração da sociedade e suas assimetrias.

3.12 O jogo na multiplicação das arestas

Desde o início do processo, de modo paralelo às conversas confidenciais, tivemos também encontros coletivos que, anoto em meu diário de bordo, “pretendiam fermentar as discussões e promover a contaminação recíproca”- afirmando toda a tendência ao coletivo que extensamente expus e justifiquei aqui. São, ao todo, catorze encontros relatados no diário de bordo, que começa precisamente em 10 de abril e se encerra dias depois da apresentação, dia 19 de outubro, passando por uma pausa de quase dois meses, entre julho e agosto, por ocasião dos jogos finais da *Copa do Mundo*, que em 2014 foram lamentavelmente sediadas no Brasil; do efeito *Festival de Inverno*³⁶; das finalizações de quatro TCC’s de membros do grupo, terminando também suas formações na Licenciatura; e principalmente, à dificuldade de encontrar um espaço adequado às nossas intenções, que em certo momento, não cabiam mais em uma sala preta. O modo mais recorrente nesse processo de multiplicar as conexões entre o coletivo foi a comunicação direta, por meio de longas conversas, catalisadas por litros de café. Mas também foram articuladas vivências com jogos com regras, intervenções em espaços públicos da cidade, trocas de objetos e referências, sessões de cinema e um jantar performático – todas ações anteriores a ocupação propriamente dita do sobrado, que intensificou nossas trocas, mas que gostaria de comentar separadamente.

De modo geral, percebo que o processo passou por três fases: 1. A curiosidade inicial, dada pelo indeterminado, logo sucedido pelo enxame de temas, questões e gritos, como gostava de chamar, fermentados em muitas conversas; 2. Um tenso momento de crise, marcado por uma longa pausa nos encontros, devido a dificuldades criativas e também de produção; 3. Depois

36 A UFOP é a organizadora do *Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana* e se utiliza amplamente de mão de obra estagiária de alunos, espaços e equipamentos administrativos para sua feitura, acarretando em travamentos institucionais de toda ordem. Além do mais, é um grande evento que domina o recorte de Ouro Preto em que nós, artistas e também estudantes, vivíamos, que além disso, é uma cidade muito pequena

de encontradas as soluções, a fase mais agradável de todas, a produção efetiva do trabalho, concentrada na ocupação do sobrado e na convivência criativa, além da expansão do coletivo, até a apresentação de nossos incômodos.

Os encontros coletivos, como desenvolvimento de nossa capacidade comunicativa interna, na primeira fase, foram tramados inicialmente segundo nossa formação comum em teatro, para a qual nada seria melhor que o jogo para o desenvolvimento dessa abertura à relações, tão necessária à criação coletiva. O jogo com regras, comum a vivências teatrais, assim como uma espécie de jogo experimental, catalisador de espontaneidades coletivas. Na descrição de Jean Pierre Rynngaert (2009), uma referência que tínhamos em comum, adquirida nos nossos primeiros anos de graduação, “o jogo existe nos espaços mais ínfimos entre dois atores, dois jogadores; ele existe, de maneira precária, apenas no jorro do instante que possibilita seu surgimento” (p. 53), como procedimentos de articulação de arestas entre nós, em seu aspecto dinâmico e temporal, reforçando também a lógica das conexões moventes, que reivindico como olhar para o processo criativo. Mas o “jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre.” (SCHECHNER, 2012, p. 92), como comenta um pensador importante das relações entre antropologia, teatralidade e *performance*, Richard Schechner, que reivindica um lugar não controlado e estratégico para “o jogo como o ‘coringa no baralho’” (SCHECHNER, 2012, p. 92), na fala de seu parceiro de pesquisas e também pesquisador em antropologia, Victor Turner. Acrescentando assim um ponto de abertura a seu entendimento e a sua prática, que vejo também em um lugar da convivência criativa, ou performativa, nos sentidos que o mesmo Schechner dá para *performance*, como “comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 91), que não encerram o jogo apenas entre dois jogadores, mas entre todo o coletivo e de modo processual. É pelo jogo que entendo as ações e conseqüentes relações travadas em nossa primeira fase de trabalho.

Todas essas atividades – as prazerosas, as provocativas, as aterrorizantes – podem ser entendidas como jogo, como formas de estabelecer ordens sociais e hierarquias autônomas, de explorar ou extrapolar os limites do poder, de resistir ao mundo adulto que, aparentemente, tanto as domina. [...] Assumir um identidade nova ou alternativa, mesmo que por um curto espaço de tempo, é muito importante. Mascarar ou encobrir um eu comum só para se afastar do cotidiano é também importante. [...] A recompensa e a emoção dos jogos envolvem tudo, desde o risco físico à invenção de novas identidades e à motivação do eu interior para a comunhão com o Outro. Existe algo de extremamente libertador nesse tipo de jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 126)

Com a necessidade de ampliar exatamente a comunhão com o outro, unidade básica do jogo, a meu ver, quando chegou a hora de romper com salas fechadas de ensaio e com os sigilos sobre as questões já levantadas pelos depoimentos pessoais, buscamos também as ruas da cidade, em experimentações libertárias, nos sentidos assumidos na citação acima, que geraram atravessamentos multiplicados e a descentralização das conexões. A essa altura as arestas do processo conectavam muitos nós, incluindo a própria cidade, que passou a circular em nossas proposições, como mais um elemento de potencialização das questões subjetivas já anunciadas. Ao ganhar espaços de significação, nossos jogos transformaram-se também em experiências culturais com a realidade de Ouro Preto, multiplicando potências pela via do jogo induzido por sua arquitetura e por seus sentidos explicitamente contraditórios – por essa via, tornaram-se protuberantes a religiosidade barroca e a escravização de corpos negros, por exemplo, traços marcantes daquele contexto. Estabelecendo canais ainda maiores de comunicação, para além dos concentradores iniciais, assumimos certo espírito de jogo, promovendo a ampliação das conexões primeiramente estabelecidas, aumentando respostas e complicando ainda mais nossa trama, nas palavras de Ryngaert:

O espírito de jogo, por sua vez, consiste em considerar toda nova experiência como positiva, quaisquer que sejam os riscos a que ela nos expõe. Ela é o contrário ao sistematismo, já que espera soluções oriundas de experiências vividas num espaço intermediário que abrange também o campo cultural. O jogador é aquele que “se experimenta”, multiplicando suas relações com o mundo. Numa perspectiva de formação, a aptidão para o jogo é uma forma de abertura e de capacidade para comunicar. Ela desenvolve a conscientização de novas situações e um potencial de respostas múltiplas, ao invés de um recuo a terrenos familiares e da aplicação sistemática de estruturas preexistentes. (RYNGAERT, 2009, p. 61)

A expansão desse aspecto da comunicação, gerando uma trama de conexões em todas as direções, ou seja, muitas relações descontroladas entre nós, nossos temas, inquietações e desejos, a cidade e suas contradições, a *Copa do Mundo*, a universidade, as Eleições presidenciais já anunciadas, entre outros nós que se tornaram também parte do trabalho, a partir do momento em que nos abrimos para essas relações, gerou uma vastidão de material que me desesperou – nesse momento, eu não dava mais conta de ser um *hub*, senão um nó circulante, que precisava de mais e mais velocidade para processar aquele emaranhado complexo de possibilidades. Essa profusão, em meados de maio, nos trouxe uma crise criativa: eu não sabia como continuar e eles não sabiam como expressar em cena, em movimento, texto e ação, o que sentiam através das questões mapeadas em nossas conversas e vivências. Enquanto cada nó se fortalecia no conhecimento de si, pelo espelho do quadro

provocação, e dos diálogos comigo, em nossos encontros coletivos via-se crescer um abatimento causado pela falta de perspectiva do projeto coletivo, que carecia de um norte, mas que só crescia desordenadamente. A sensação que tinha era de que dirigia muitos espetáculos simultaneamente e chegamos até a discutir as possibilidades de um trabalho fragmentado em diversos espaços distintos da cidade, devido ao caos de relações emboladas que havíamos construído.

A crise, como consequência da multiplicação de conexões é bastante sintomática. Eu, por um lado, sofri por não ter velocidade suficiente para me manter a par de toda a informação, ou seja, não ser mais um *hub*, pois perdi totalmente o controle do processo; eles, por outro lado, sofriam por não ter rumo ou direção dentro do projeto. Durante a crise, só se vê seu lado ruim, mas hoje avalio que esse talvez seja o momento mais bonito do processo, pois é, talvez, o único onde não há controle algum. Sim, “existimos e produzimos subjetividades em meio a uma luta” (MANSANO, 2009, p. 112), que se assume em muitas nuances, pois “diversas são as tentativas que buscam fixar a força subjetiva produzida e dar-lhe uma determinada direção.” (MANSANO, 2009, p. 111), mas na intensidade dessa luta e na ausência de direção, o que fazer para não entrar em crise? A liberdade é assustadora. Assim entendemos onde estava a dimensão política do trabalho nas respostas ao quadro provocação, isto é, as lutas pessoais que cada um travava para ser e existir, contrapostas a um sistema que nos padroniza e oprime, em muitas relações rastreáveis, entre a intimidade e o pensamento crítico, todas apontadas para os limites e possibilidades da palavra liberdade³⁷.

3.13 Crises e pontos de bifurcação

Surgiram, então, universos temáticos muito distintos entre si, evidenciando subjetividades e percursos de vida também muito diferentes. Contrastando com as relações coletivamente levantadas, havia uma série de relações mais ou menos individualizadas, que convergiam em uma crítica ao sistema capitalista e sua fabricação de padrões, que cada qual assimilou subjetivamente de uma forma. Eram questões de gênero, no trabalho de Bia Mendes; genocídios devidos a cor de pele, na proposição de Winny Rocha; condições de trabalho, apreendidas por Felipe Cunha; opressões religiosas, na busca de Everton Lampe; desigualdades sociais, na perspectiva de Everton José; ou ideológicas, na denúncia de Laís

37 Não me chamem de neoliberal, neoliberal é o Estado. Eu sou apenas uma moça latino-americana sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vinda do interior que precisa se render a editais pra sobreviver; tão vítima de disputas ideológicas quanto qualquer cidadão ou cidadã inquieta que sabe que sua vida é curta e que o mundo é vasto. Continuarei reivindicando meu direito a usar a palavra liberdade em toda a sua poesia, sem, por isso, precisar andar com ideologias capitalistas.

Pires; assim como narrativas midiáticas diferentemente abordadas por Mariana Arantes, Márcio Masselli e Raphael Modesto, que discutiram o humor, a brasilidade e o corpo na mídia, respectivamente³⁸. Cada um desses incômodos denunciava o aperto de um cômodo quadrado, um resultado do encaixotamento da subjetividade e suas relações constituintes, com fins sempre produtivos e capitalistas conquistados por meios violentos de controle social, em negociações do capital com o Estado.

Sem conseguir enxergar a solução para a forma de exposição das muitas relações multiplicadas, vivi por algum tempo a desconfortável e bela certeza de não saber para onde ir – o ápice da crise. O que me trouxe uma pista para uma possível única direção das conexões traçadas é o filme *O som ao redor* (2013), de Kléber Mendonça Filho, exibido e debatido por estudantes e professores de filosofia e arquitetura, em um evento acadêmico, ocorrido no final de maio. Ao tratar de questões imobiliárias e disputas urbanas da cidade de Recife, o filme traz locações internas ou repletas de muros, corredores, paredes que limitam, determinam espaços, quase sempre pequenos, que fecham, encerram e isolam a vida cotidiana em caixotes de concreto, muito bem avaliados pelas leis de mercado de nossa sociedade capitalista. Suas personagens são taciturnas, solitárias, ansiosas e permanentemente amedrontadas. A única coisa que lhes atravessa as paredes são os sons do exterior e dos vizinhos incômodos.

Eu já havia assistido ao filme e quando vi a divulgação não tive dúvidas de que valeria a pena substituir o encontro daquela semana por essa sessão e mais algumas conversas. Por muitas vezes creio que exercitar a percepção e articular debates em torno de questões específicas é mais útil ao processo criativo que horas de trabalho físico, improvisações, vivências ou experimentações. E nesse projeto conversamos muito, gerando certo desconforto, inclusive, pois “pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, a longo prazo. [Mas] por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via.” (SILVA, 2008, p. 60), na fala de Antônio Araújo para quem também “gasta-se – e não ‘perde-se’ - muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reconheçam” (2008, p. 60), comentando a mesma necessidade de articular polos individuais de criação em um posicionamento grupal por meio de conversas e negociações, dentro das lógicas que descreve para o processo colaborativo de criação.

Esse pólo individual – por paradoxal que pareça – acaba também acirrando o posicionamento grupal. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um

38 A colaboração de Fernanda Bacha viveu outro percurso de criação, pois apenas entrou no processo em sua fase de finalização, quando muitos desses argumentos já estavam erguidos.

antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral que o mesmo tem do trabalho – ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações, presentes dentro do processo. Aliás, poder-se-ia pensar a “crise” não apenas como uma consequência à qual o grupo está necessariamente fadado, mas como um mecanismo implícito e impulsionador em processos dessa natureza.” (SILVA, 2008, p. 60)

São crises que demarcam a proliferação de relações e a ausência de um caminho único para todas passarem, ou seja, necessariamente precisam ser compartilhadas e vividas coletivamente. Anne Bogart, referenciando o ponto de vista da direção ao vislumbrar um momento de crise, também comenta a necessidade de um caminho, pois “durante a crise da caminhada, alguma coisa *tem* de acontecer, algum *insight*, alguma ideia.” (2011, p. 90, destaque da autora). E foi a crise que nos trouxe a abertura para o filme, que nos trouxe a ideia de quadrados que, em livres associações, trouxeram para nós a ideia de espaços privados ou individuais que recortam, padronizam a subjetividade – caminho único pelo qual todas as questões passavam. Esse é um dos pontos de decisão mais fortes do projeto, o momento em que paramos de buscar um espetáculo único e aceitamos que nosso projeto seria melhor desenvolvido se mantivéssemos as subjetividades em regimes separados. Comentando esses momentos do processo, pela ótica da dramaturgia, Rewald fala em ponto de bifurcação, ou “um momento de decisão de um sistema, o momento vital em que os sistema decide o seu caminho.” (REWALD, 2005, p. 4). Ainda aproximando o processo criativo de um sistema,

As bifurcações surgem como resultantes de instabilidade (internas ou externas) em sistemas longe do equilíbrio. As instabilidades tiram o sistema de seu percurso único e linear e abrem diversas possibilidades de evolução ao sistema, o qual tem que optar por uma delas. A bifurcação é o ponto crítico a partir do qual uma possibilidade é escolhida, enquanto as outras se perdem para sempre. (REWALD, 2005, p. 4)

É especialmente difícil de perceber e tomar a decisão de manter a separação das subjetividades em quadrados, como melhor forma de trazer a tona as relações de controle, vigilância e produtividade já evidentes no plano de nossas discussões sobre a convivência dos universos subjetivos erguidos, pois “pontos de bifurcação cristalizam a história real do sistema, entre todas as histórias possíveis. [...] constituem um mapa da irreversibilidade do tempo.” (REWALD, 2005, p. 4). E o tempo estava passando depressa, ou seja, precisávamos assumir rumos dentro do projeto, até para poder cuidar de sua produção logo mais. E foi o próprio universo temático já presente em nossas conversas que nos trouxe a resposta. Entre as relações que encaixotam nossas subjetividades e a superestrutura da sociedade global, encontramos as amarrações que nos oprimem e não nos deixam ser indivíduos-coletivos, ou

artistas que se encontram para criar, simplesmente, mantendo nossas distâncias. No diagnóstico realizado por Bourriaud:

Simbolizada ou substituída por mercadoria, marcada por logotipos, a relação humana é forçada a assumir formas extremas ou clandestinas se procura escapar do império do previsível: o laço social tornou-se um artefato padronizado. Num mundo regulado pela divisão do trabalho e ultraespecialização, pelo devir máquina e pela lei da lucratividade, é importante para os governantes que as relações humanas sejam canalizadas em saídas previsíveis e segundo certos princípios simples, controláveis e reprodutíveis. A suprema “separação”, aquela que afeta os canais relacionais, constitui o último estágio da mutação em direção à “sociedade do espetáculo”, como descrito por Guy Debord. Uma sociedade na qual as relações humanas não são mais “vivas diretamente”, mas se distanciam em sua representação “espetacular”.³⁹ (BOURRIAUD, 2008, p. 7, tradução minha).

Sem a necessidade de entrar em especificações teóricas para a sociedade do espetáculo, tão comentada pelas artes, inclusive, mas mantendo a atenção em suas implicações de controle e reprodução de laços sociais padronizados e previsíveis, interessantes apenas para uma sociedade industrial, produtiva e capitalista, posso afirmar que, chegamos a conclusões sobre os novos rumos do projeto. No cruzamento das questões apreendidas desse processo individualizado de criação e na dificuldade de resolver sua relação coletiva, entendi os caminhos das relações entre forma e conteúdo, assim como entre processo e produto. Não simplesmente por termos nos organizado em encontros dedicados às subjetividades, de forma separada, levando essa individualização radicalmente até o fim, mas pela crítica do controle e da padronização que surgiu como a maior conexão entre cada universo subjetivo desvendado, aparente em nossa forma final. Ao escolher o caminho da subjetividade para falar em liberdade, descobrimos a opressão e a separação, que Bourriaud comenta e, por aí, seguimos no seu desvelamento temático e também formal⁴⁰.

A essa altura, nossas conversas individuais voltavam-se para a descoberta de materiais significantes que pudessem expressar esse estado de isolamento da subjetividade, fruto de

39 Do original: “Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto etandarizado. En un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad, es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles. La ‘separación’ suprema, aquella que afecta los canales relacionales, constituye el último estadio de la mutación hacia la ‘sociedad del espectáculo’ tal como la describe Guy Debord. Una sociedad em la cual las relaciones humanas ya no son ‘vivas directamente’ sino que se distancian en su representación ‘espetacular’.”

40 Necessário dizer que, àquela altura, provavelmente nenhum de nós havia lido Bourriaud ou Debord, mas talvez já tateássemos alguma compreensão sobre sociedade do controle, vigilância, corpos dóceis e sociedade do espetáculo, entre outros temas e discussões associadas a filosofias contemporâneas e posteriores a Debord – que, inclusive, manifestam-se no cotidiano muito mais que pela filosofia.

imposições externas e opressivas, às vezes até violentas. A cada um foi então solicitado que encontrasse a materialidade do que lhe encaixotava em seu quadrado, algum elemento material que trouxesse a síntese de sua questão e que também servisse para demarcar um espaço de atuação também quadrado, seguindo sua condição de isolamento e a padronização dos comportamentos por meio do controle das subjetividades, a força significativa daquele processo. Por isso começamos a buscar por um espaço de apresentação que tivesse muitas salas, espaços separados para que desenvolvêssemos as ações cênicas. Ora, “o produto, na via *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso.” (COHEN, 2006 p. 18), o isolamento havia sido nosso caminho de criação até ali e aceitamos essa condição também em nossa resultante, como uma forma de transição que, paradoxalmente, evidenciaria as relações que já pré-visualizávamos do/no processo.

3.14 Uma forma reticular e relacional

Para Deleuze e Guattari, a obra de arte é um “‘Bloco de afetos e perceptos’: a arte une momentos de subjetividade ligados a experiências particulares, sejam elas maçãs de Cézanne ou estruturas listradas de Buren⁴¹” (BOURRIAUD, 2008, p. 20, tradução minha), o que não é diferente para o projeto aqui discutido que, como se pode perceber, tem suas raízes na especulação de muitas subjetividades reunidas e sua vivência compartilhada em uma cidade nada convencional. No choque de tantas relações, uma forma, então, começa a se configurar no imaginário do coletivo em criação, delimitando os contornos do que será a obra apresentada ao público, um amálgama de afetos e percepções, atualizado no coletivo permanentemente por muitas relações, muitos encontros. Bourriaud ao comentar o estabelecimento da forma artística, retoma o sentido primeiro da realidade produzida pela configuração de muitas relações ou encontros, utilizando para tal a imagem de átomos e suas ligações, retomadas da filosofia.

Na tradição filosófica materialista que Epicuro e Lucrecio inauguraram, os átomos caem paralelamente no vácuo, ligeiramente na diagonal. Se um desses átomos se desvia do seu caminho, “provoca um encontro com o átomo vizinho e de encontro a encontro, uma série de choques e o nascimento de um mundo”. Assim nascem as formas, a partir do “desvio” e

41 No original: “‘Bloque de afectos y de percepciones’: el arte mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares, ya sean las manzanas de Cézanne o las estructuras rayadas de Buren.”

do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos.⁴²
(BOURRIAUD, 2008, p. 19, tradução minha)

Está evidente até aqui que, no projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*, dirigi o processo criativo de modo a conhecer as relações e componentes da subjetividade de cada um dos colaboradores do coletivo, para depois estabelecer mais relações significantes entre nós, nosso tempo e nosso espaço experienciado, na intenção de desvendar a forma do espetáculo mais desejável para aquele encontro, através de muita conversa – pelo menos é o que essa análise posterior deixa perceber. A partir disso, posso afirmar que, tal como os átomos em suas ligações prescrevem o nascimento de um mundo, nós e arestas também podem representar metaforicamente o nascimento da forma de um trabalho cênico – como um desdobramento estético do coletivo, que também se articula de modo semelhante, principalmente se temos em vista as incertezas sobre a *performance* formante de grupos, descrita por Latour e discutidas anteriormente. Afirmo, pois, que o projeto em questão só se configurou na atenção a seu percurso constitutivo. Como para a metáfora rede, somos muitos nós circulando e estabelecendo relações em todos os sentidos, de modo contínuo e imprevisível, mas esse movimento desordenado, para se tornar arte, carece de ser também delimitado enquanto uma forma, passar em certo corredor de códigos para poder ser classificado como uma linguagem, para que possa “definir-se como um encontro duradouro⁴³” (BOURRIAUD, 2008, p. 19, tradução minha).

Além da qualidade da página ou do posicionamento no espaço, eles se revelam duradouros, pois seus componentes formam um grupo cujo significado persiste no momento do nascimento, propondo novas “possibilidades de vida”. Cada trabalho é, portanto, o modelo de um mundo viável. Cada trabalho, mesmo o projeto mais crítico e mais negativo, passa por este estado viável do mundo, porque reúne elementos previamente separados: por exemplo, morte e mídia em Andy Warhol.⁴⁴ (BOURRIAUD, 2008, p. 19)

Nesses termos, reunindo sentidos ainda separados, o estabelecimento de relações precisa encontrar seu suporte, ou sua dimensão duradoura, que entendo, no caso do teatro, como uma

42 No original: “En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, ‘provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo’. Así nacen las formas, a partir del ‘desvío’ y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos”

43 No original: “definirse como un encuentro duradero.”

44 No original: “Mas allá de la calidad de la puesta en página o de la puesta en el espacio, se revelan como duraderos a partir de que sus componentes formam un conjunto cuyo sentido persiste en el momento del nacimiento, planteando ‘posibilidades de vida’ nuevas. Cada obra es así el modelo de un mundo viable. Cada obra, hasta el proyecto más crítico y más negador, pasa por esse estado de mundo viable, porque hace que se encuentren elementos hasta entonces separados: por ejemplo, la muerte y los medios em Andy Warhol”

dimensão reconhecível enquanto cena – que é uma coloc[ação] em tempo e em espaço. Enquanto criadores/colaboradores se voltam para questões específicas de seus próprios corpos, presenças, narrativas e ações em um dado espaço-tempo – o que grosso modo, define a linguagem teatral, pela perspectiva de seus atuantes, ou seja de quem é o próprio corpo da/na cena – à direção cabe envolver a trama de relações em um tempo-espaço ainda maior, que contemple o melhor possível suas proposições, do ponto de vista de quem olha ou experiencia corpos em/da cena – pelo menos é o que posso entender na observação do processo de *IE N\ CÔMODOS do modo como*. Esse é um momento, portanto, de decisões: “o que”, “onde”, “como”, “quem”, entre outras perguntas que precisam ser respondidas por meio do arranjo cênico, em sua direção propriamente dita – ou como eu entendo seu campo artístico de criação, para além de servir a organização do processo. Pelos caminhos trilhados até aqui, já de saída, posso afirmar que esse momento de decisões, ou pontos de bifurcação, também é uma realização dialógica com os criadores/colaboradores, ou seja, é também processual, porque é fruto de negociações.

Trata-se da composição ou arranjo que irá articular os muitos sistemas significantes presentes no processo, sem a necessidade de classificá-los, posto que sempre escapam a esse tipo de tentativa. Em uma aproximação ao exercício do dramaturgo pela via *work in process*, que em muitos aspectos dialoga com a função da direção, Rewald salienta que o dramaturgo “tem que se equilibrar entre a flexibilidade às mudanças promovidas pelos envolvidos no processo e a coerência a uma diretriz dramática inicial que a todo momento corre o risco de se diluir pelas próprias andanças e desandanças do processo” (REWALD, 2005, p. 35). Equilibrar forças dentro de um processo é o que chamo aqui de fazê-las andar por um corredor, ou seja, assumirem uma forma reconhecível, uma direção, dentro de um sistema maior de linguagens, ou dar-lhes um sentido mais ou menos único, mesmo que trêmulo e precário, uma vez que admito o processo como uma estrutura reticular, ou seja, movente e instável, passível sempre de crescer em direções inesperadas. É onde encontro outra potente função da direção, seu maior incômodo modo como: a necessidade de arranjar o que será oferecida ao público. “Mas qual é, de fato, a força de restrição de tal diretriz?” (REWALD, 2005, p. 35). Que tipo e como atuam os limites do corredor criado pela direção/dramaturgia, ou que força pode desempenhar e como o faz, dentro de um processo de multiplicadas direções potenciais, uma vez observadas as preocupações éticas com o coletivo enunciadas até aqui, na produção de um horizonte de horizontalidade?

Não sei ainda se consigo responder, mas sei que exerci essa força, não somente como diretora e dramaturga, mas, principalmente, como produtora e aluna de uma instituição reguladora, isto é, agindo entre pulsões criativas e os limites que me eram externos, que também precisava considerar, obedecendo ao que Bogart chama de impulso de sobrevivência, oposto ao impulso de doação, que seriam as pulsões criativas. “Para sobreviver, seguir em frente, sustentar uma família, garantir um teto sobre nossa cabeça, é preciso agir a partir de um impulso pessoal bastante particular: o instinto de sobrevivência.” (BOGART, 2011, p. 14). Assim, como responsável pela direção criativa do processo, precisei me assumir também como produtora, atendendo a essa demanda de sobrevivência, que no caso se manifestava principalmente na entrega e na eficiência de um bom trabalho de conclusão de curso, que não rendesse problemas institucionais e de ordem burocrática – que, como se verá adiante, ficariam ainda mais estreitos, logo que ficasse definido o nosso espaço de apresentação⁴⁵. Acredito que grande parte de minhas decisões, mesmo contando com grande participação do coletivo se deram na mediação de nossa liberdade e essas limitações externas, o que nos exige pensar também como produtores. “No mundo utilitário, não somos apenas artistas, somos produtores também. Cada um de nós tem dentro de si um produtor e um artista. Devemos tomar cuidado para que um não domine o outro.” (BOGART, 2011, p. 15).

Para complicar ainda mais a trama das relações que nos levam a forma, a lógica própria do teatro, na descrição semiológica de Jacob Guinsburg trabalha com “complexos ou, se se quiser, constelações de signos, uns extremamente transitórios, na medida em que sua duração é muito breve, dependendo das vivências ‘aqui-agora’ ou de elementos instantâneos, e outros dotados de maior força de permanência e estabilidade” (GUINSBURG et al., 2006, p. 9). Esse lugar transitório, demarcado sobretudo por aspectos performativos da presença, como algo impossível de ser apreendido, controlado ou simplesmente classificado, traduz também a dificuldade maior da organização semiológica do teatro, ou seja, sua composição por meio do arranjo de muitos significantes em torno de significados, adotando momentaneamente o sistema clássico da semiologia, descrito pelo mais referenciado semiólogo da história, Ferdinand de Saussure, para quem “o significado corresponde ao conteúdo, o significante à expressão.” (GUINSBURG et al., 2006, p. 100). O que funciona, de certa forma, para o teatro, também uma arte, ou uma linguagem, de comunicação de significados por meio de códigos, mais ou menos convencionados.

45 Penso que essa configuração da sobrevivência do projeto dentro da instituição educacional também se relaciona a nossa sobrevivência pessoal, pois naquele momento, todos nós pagávamos nossa contas com dinheiro de bolsas de pesquisa e de extensão, oferecidas pela universidade.

Como se pode intuir no corredor de minha explanação até aqui, percebo também os signos como nós de diversas materialidades – inclusive, nós não tão materiais assim, pois “tudo é signo na representação teatral” (GUINSBURG et al., 2006, p. 98) – e seus significados como relações, arestas que ganham vida, *performance*, na aproximação de nós, ou seja, refletem processos em permanente estado de feitura e abertos a acidentes e mudanças de rota, como nas concepções do *work in progress*. De que forma pode então a direção desempenhar essa função de diretriz do arranjo significante de tantos nós, signos, arestas e significados, uma vez aceita a presença dessa função? O espetáculo, que prefiro entender como um acontecimento cênico, assume uma forma que representa seu processo, forma que gosto de pensar como um mapa do percurso, nos termos que dei ao narrar a composição sîgnica do projeto *IE N CÔMODOS do modo como*, no começo desse estudo, quando mais ou menos o descrevi, por meio de seus signos constituintes. Assim também afirmo que o percurso criativo é uma trama movente de relações, tal como o grupo que lhe dá forma, ou seja, tudo é rede, reticular ou relacional no meu modo de pensar a direção, assim também, não poderia deixar de ser a forma final do acontecimento cênico. Por isso trabalhamos no desenvolvimento de uma galeria de cômodos quadrados, que em dado momento, nos pareceu o melhor mapa do processo vivenciado. Ao contrário do que julgava ser uma vantagem da linguagem teatral, percebo novamente em Bourriaud, que, talvez, a galeria seja a melhor plataforma para uma forma se assumir como fruto de relações e mesmo no aqui e agora de sua realidade, ainda manter sua busca por mais relações.

Deixemos de lado a historicidade desse fenômeno: a arte sempre foi relacional em diferentes graus, isto é, elemento do social e fundador do diálogo. Uma dessas virtualidades da imagem é seu poder de encontro (confiança), para assumir a noção de Michel Maffesoli: bandeiras, siglas e ícones produzem empatia e vontade de compartilhar, geram um vínculo. A arte – as práticas advindas da pintura e da escultura que se manifestam no âmbito de uma exposição – é particularmente propícia para a expressão dessa civilização do próximo, porque reduz o espaço das relações, ao contrário da televisão ou literatura, que se refere a um espaço de consumo privado e do teatro ou do cinema, que reúne pequenos coletivos diante de imagens unívocas: o que é visto não é comentado, o tempo da discussão é subsequente à função. Inversamente, em uma exposição, mesmo no caso de formas inertes, a possibilidade de uma discussão imediata surge em ambos os sentidos: eu percebo, comente, me movo num único e mesmo espaço. A arte é o lugar de produção de uma sociabilidade específica: resta saber qual é o status desse espaço no conjunto de “estados de encontro” proposto pela cidade.⁴⁶ (BOURRIAUD, 2008, p. 14, tradução minha)

46 No original: “Dejamos de lado la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo. Una de estas virtualidades de la imagen es su poder de reunión (*reliance*), para retomar la noción de Michel Maffesoli: banderas, siglas e iconos producen empatia y voluntad de compartir, generan un lazo. El arte – las prácticas provenientes de la

Hoje, diante dessa citação, percebo o quanto nosso projeto promoveu encontros e espaços para relações e o quanto funcionou como galeria, ou espaço expositivo. Desde o início da visitação, até o fim, o público circulou conversando entre si e, em certos momentos, com os artistas presentes – como no caso de *Ordem do Dia*, das *living paintings* e também dos quadrados de Winny Rocha, Mariana Arantes, Bia Mendes e Márcio Masselli, absolutamente relacionais, sem citar todo o espaço de permanência externo criado especialmente para expor a instalação fotográfica de Fernanda Bacha e Paulo Carvalho, no qual as pessoas se encontravam e partilhavam suas experiências. Nossa forma mais definidora é, pois, a relação. “A obra de um artista toma assim o estatuto de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um espectador-manipulador. Insisto então, talvez demasiadamente, sobre o instável e o diverso do conceito de ‘forma’.”⁴⁷(BOURRIAUD, 2008, p. 20, tradução minha). Paradoxalmente, optando por falar de distâncias e isolamentos como resultantes do controle e fabricação de nossas subjetividades, na exposição de uma galeria totalmente vigiada, promovemos encontros, relações – nos termos reticulares aqui adotados, mais arestas ainda do que as que já nos tinham levado até ali.

Clóvis Domingues dos Santos⁴⁸, um nome que já salta no cenário da crítica especializada de teatro no Brasil e também nosso visitante número 001, que acompanhou um pouco do processo criativo como professor avaliador e também amigo, tendo muita sensibilidade na percepção de nossa forma, pois conhecia também partes do processo, fala também em termos de exposição. Em sua crítica *Teatros da revolta*⁴⁹, escrito ainda em 2014, define nosso projeto como “Uma poética dos corpos e dos espaços. Uma *exposição* do mal-estar humano e social. Sociedade do controle.”, avançando para a percepção da forma enquanto materialização de incômodos: “Em cada cômodo, um incômodo, um incômodo materializado numa instalação

pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición – se revela particularmente propicio para la expresión de esta civilización de lo próximo, porque reduce el espacio de las relaciones, a diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. A la inversa, en una exposición, aunque se trate de formas inertes, la posibilidad de una discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los ‘estados de encuentro’ propuestos por la Ciudad”

47 No original: “La obra de un artista toma así el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivadas por un espectador-manipulador. Insisto entonces, quizá demasiado, sobre lo inestable y lo diverso del concepto de ‘forma’.”

48 Que escreve pela revista especializada *Horizontes da Cena*, disponível em <<http://www.horizontedacena.com/>>, acesso em maio de 2018.

49 Disponível no anexo desse trabalho e também em <<https://gritoredih.wordpress.com/2016/06/21/teatros-da-revolta-por-clovis-domingos-dos-santos-um-comentario-sobre-ie-n-comodos-do-modo-como/>>, acesso em maio de 2018.

ou instauração cênicas. Importante diferenciar: instalação como corpos e objetos expostos e instaurações como corpos em ação.”.

Reforçando a relação do corpo com o espaço, na configuração de instalações, ou instaurações, percebo que a forma artística mais facilmente anexada ao que construímos é a *performance*, pois é como *performance* que a maior parte das pessoas identifica os cômodos quadrados que inventamos. Eu, particularmente não me interesso por conceituar obras ou resultantes estéticas de processos, acho mais interessante deixar aberto o máximo possível o campo dos resultados e no máximo reforço seu caráter de “acontecimento”, como coisa que aconteceu, simplesmente, sem a necessidade de que se enquadre em *performance* ou instalação ou instauração ou representação, ou o que quer que seja⁵⁰. E agora, com o conhecimento dos sentidos relacionais que Bourriaud atribui a arte como um todo, tendo a gostar do termo relacional, pelas mesmas razões que me vejo inclinada a também gostar de reticular⁵¹. Ainda não consegui me desprejar do termo “cênico” porque estou demasiadamente fincada no teatro, mas até isso penso que ainda consigo reverter, pois raízes, assim como quadrados, corredores, instituições ou conceitos são coisas que me incomodam sobremaneira e das quais tento me desvencilhar sempre, embora já tenha aceitado que corro com as correntes nos pés, que cada fuga de um lugar, me lança em “outro” lugar. Voltando à *performance*, o que me salta, teoricamente, sobre a linguagem ou seu conceito na arte é sua ideia de programa, nos termos que a pesquisadora Eleonora Fabião lhe dá, que muito se assemelham com as indicações de caminho aberto que reconheço no processo criativo. O programa, assim, é simplesmente o mapa do acontecimento, que não necessariamente precisa acontecer. Por ele,

O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da *performance* vem do texto “Como criar para si um corpo sem órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. (FABIÃO, 2008, p. 237)

As cinco horas de acontecimento que tivemos como resultante de nosso trabalho, tempo dado ao público para conhecer nosso projeto, foram absolutamente vivenciadas por eles no aqui-agora da situação construída. Alguns artistas/colaboradores mais, outros menos, tinham

50 Falando como artista nesse momento, reivindico o direito de *achar*.

51 Como artista, *gosto* mais de algumas coisas.

pensado, planejado, preparado ou programado algumas ações, nos termos que Fabião busca em Deleuze e Guattari. Winny Rocha, por exemplo, tinha em mãos muitos relatos de jovens negros, conhecidos seus, e a proposta de quedas e os desenhos de seu próprio corpo no chão; ou Mariana Arantes, que havia preparado um jogo repleto de regras para ser jogado sob um tabuleiro com o público; ou ainda Felipe Cunha que inventou para si um procedimento de controle de tempo, por meio de um cronômetro, um despertador e um calendário destacável. Também por esse entendimento posso falar na desprogramação do próprio organismo e de seu meio, ou seja, na abertura do programa para novas relações no próprio acontecimento, como nas modificações gerenciadas por Bia Mendes, que não tendo programado exatamente o que desempenhar com o acúmulo de objetos que caracterizaram seus dois cômodos quadrados, atuou pela contaminação dos mesmos, desorganizando ou desprogramando os ambientes que havia criado; ou de Laís Pires, que no aprisionamento que se propôs, encontrou num pedaço de carvão um disparador para uma ação poética intensa de significados, desobedecendo ou desprogramando a regra de não escrever sobre as paredes; posso citar também o caso de Everton José que, imobilizado, apostando na imagem que havia criado, incorporou uma contagem infinita a sua ação, por perceber esse caminho entre os significados do que havia planejado para aquelas horas, desprogramando também sua inatividade. Tudo apenas aconteceu de modo cênico e, ainda que esse acontecimento possa ser pensado como arte relacional, *performance*, instalação ou instauração, ainda prefiro considerá-lo um acontecimento teatral e, sobretudo, coletivo.

Tanto os aspectos relacionais que posso identificar em nossa forma, assumida como um espaço expositivo, nos termos descritos por Bourriaud, quanto na crítica e apontamentos feitos por Clóvis, que fala em termos de instalação ou instauração, percebo a forte presença do espaço enquanto plataforma catalisadora de relações reticulares, sem medo do pleonasma – uma dimensão importante da configuração final desse projeto. Infelizmente, precisei apresentar até aqui uma linha de raciocínio para me fazer entender, para me entender nesse processo, deixando para o final, o que, hoje, mais me instiga na arte, a saber, seu aspecto de convívio – interações, relações, comunicação – assumido no compartilhamento de espaços criativos. Espaços ou ciberespaços compartilhados são *locus* de acontecimentos coletivos, que, para muito além de diálogos reticulares, tem a possibilidade de promover relações em proximidade, que passam pela confiança, na configuração sempre movente de coletivos capazes de gerar transformação, em suas próprias vidas, primeiramente, e em seu entorno, como consequência, acreditando que se potencializam e não têm limites. Como falei, é pelo

encontro de artistas pela autonomia que escrevo e que me vejo como diretora, buscando caminhos melhores de ação, aprendendo com cada errância e com cada coletivo.

3.15 Muitas artistas sem espaço, muitos espaços sem uso

Voltando um pouco no processo, quando o problema do espaço se impôs, gerando uma grande pausa no mesmo, posto que, para além de sua descoberta, precisávamos articular datas para também agilizar a sua produção – precisei assumir uma solução, me disponibilizando como produtora, quase que integralmente para esse projeto. Tentei diversos espaços diferentes e os muitos casarões fechados no centro da cidade começaram a me gritar pelas ruas, exigindo seu uso – uma relação que traço entre as questões imobiliárias de Recife evidenciadas em *O Som ao Redor* e as específicas de Ouro Preto, em muitos aspectos, distantes, mas em outros tantos, coincidentes, principalmente no que tocam a lógica comercial de muitas pessoas sem espaço, muitos espaços sem pessoas.

Também preciso mencionar as muitas inquietações do *Movimento Orgânico Imaginário*, que desde 2013 se articulava por meio de ações culturais e festivas para ocupar espaços da cidade, uma vez que, enquanto artistas, nos sentíamos sem espaços para criar ou expor nossos trabalhos. O movimento surge por essa carência e por ela segue buscando em lugares públicos e particulares abertos, espaços para preencher com nossa imaginação e organicidade. Como uma TAZ, assumíamos o nomadismo, a temporalidade e certa invisibilidade, pois quase ninguém sabia dizer ao certo o que era o *Movimento Orgânico Imaginário*, onde ele estava, o que fazia ou quem fazia, pois só nos interessava fortalecer o encontro que já era uma cultura da cidade. Mas o encontro precisa de um *locus* para se dar e o *ciber* não basta para produzir os resultados que buscávamos. A cidade era muito pobre de espaços culturais, ficávamos quase sempre limitados a boemia da Rua Direita, pois, de certo, só havia o Bar do Antônio, o Barroco, para que encontros inusitados acontecessem. Quem vive em cidade pequena sabe do valor da praça e do bar e todos nos encontrávamos no Barroco. Mas não era suficiente, queríamos também ler poesia, pintar, ouvir música, dançar, enfim... queríamos espaço para criar, imaginar, movimentar. Reforçando essa precariedade de espaços de encontro, deixo na figura 25, um adesivo, coincidentemente, encontrado no nosso sobrado, que diz “Te encontro no Barroco”, uma frase de grande valor afetivo para a gente que viveu a dependência daquele lugar para ter encontros, para o bem e para o mal⁵².

52 O Barroco não é qualquer coisa em Ouro Preto. Há cerca de três décadas funcionando na Rua Direita, o bar do Antônio fez história na cidade. Infelizmente, como todo espaço aglutinador que não seja praça de alimentação de *shopping*, foi cruelmente perseguido por empreendimentos hoteleiros vizinhos até que, justamente em 2014, foi fechado. Quando fizemos *IE N\ CÔMODOS do modo como* já não havia sequer a

Figura 25: "Te encontro no Barroco"



FOTO: Adesivo de afetos de Ouro Preto / Autoria: Felipe Cunha (acervo pessoal, 2014)

Eram muitas urgências diante de tantas casas fechadas, espaços mortos em uma cidade cheia de vida. Quando encontramos, no arrastar do processo, aquele nobre sobrado de pau a pique, resistindo ao tempo, no centro histórico de uma das cidades latino-americanas que, com seu ouro, roubado pela exploração escravocrata de muitas vidas negras, alimentou o processo de desenvolvimento industrial europeu e, conseqüentemente, mundial, tornando hoje, esse casario um patrimônio histórico da humanidade, que representa e louva o enriquecimento de uns perante a dominação de outros, deixando à margem de sua abundância, uma escassez absoluta e degradante, não tive dúvidas de que ali se presentificariam muitos dos sentidos políticos assimilados pelos esforços de nossa razão, na busca por relacionar questões de gênero, classe social, cor de pele, entre outros tantos incômodos, assimilados pelo controle e fabricação social capitalista. Estava morto e precisava ser cutucado, acordado, ocupado em suas contradições. Como recorda muito bem a TAZ,

Estamos à procura de “espaços” (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. A psicotopologia é a arte de *submergir* em busca de potenciais TAZs. (BEY, 2001, p. 8, destaque do autor)

Nessa busca de espaços para encontros autônomos, encontramos aquele sobrado. Infelizmente, não tinha à época fôlego para encabeçar uma verdadeira ocupação, o que demandaria toda uma mobilização política, inclusive jurídica, o que não poderíamos bancar,

boemia promovida por ele. Mas como a vida é maior, logo mais, em 2015, Antônio abriu outro bar com o mesmo nome, em outra região menos especulada e inaugurou uma nova cultura boêmia no bairro chamado Barra, que fica nas margens do centro histórico tombado e, por isso, não incomoda tanto a rede hoteleira.

pois não tínhamos justificativas suficientes, tampouco força e continuidade para levar essa batalha adiante, que estava além de nossos objetivos comuns. Assim, como produtora e pessoa que não tem para onde correr, caso algo saia errado, negocieei seu empréstimo com o proprietário, assumindo algumas condições para seu uso e estabelecendo um acordo de uso temporário, embora pautado somente na palavra dita, pois sequer uma assinatura precisei dar. Tivemos algumas condições, óbvio, mas hoje avalio que, na verdade, foi bem fácil conseguir aquele espaço, uma questão de negociação, compromisso e palavra.

A principal condição do nosso acordo referia-se a segurança, pois se tratava de um prédio antigo, fechado há anos. Para que me fosse emprestado, o proprietário me colocou dois obstáculos, uma autorização da Defesa Civil e um plano de prevenção de incêndio ou de outros acidentes, pois para a apresentação seria utilizado como um espaço de circulação de público. Desconfio que ele não acreditou que eu fosse conseguir. Demandas atendidas, conquistei as chaves do tão esperado espaço. Era já começo de setembro quando abrimos literalmente as portas da terceira e última fase desse processo, que ganhou novo fôlego. O coletivo se animou novamente, pois estava passada a crise. Parecia que tínhamos acabado de começar. Mas o sobrado estava caindo aos pedaços, os riscos eram altos e demandavam cuidados muito específicos, segundo a Defesa Civil, o Corpo de Bombeiros e o eletricitista que contatei, que determinaram um corredor de medidas preventivas rígidas que acirraram a lógica narrativa do trabalho mais ainda para o controle e a vigilância.

Tínhamos em mãos um sobrado com número mais que suficiente de salas, o que pode ser visto pelo esboço de planta baixa, feito por mim na época, para estudar suas possibilidades – figura 4 –, mas elas não eram padronizadas⁵³, ou seja, não encerravam quadrados com a mesma potência de significação, pelo contrário, as salas, mesmo vazias, produziam já, por si só, significados que lhes eram inerentes, acúmulos do tempo, cujos rastros impregnavam qualquer possibilidade de criação sobre suas estruturas, sendo impossíveis de se ignorar. Havia apenas uma porta de entrada na casa, ligada diretamente à rua, e apenas uma porta de saída nos fundos, de acesso ao quintal. Havia também um corredor lateral, o mesmo da figura 1, que ligava o quintal diretamente à rua. Eram, portanto, duas portas para a rua, uma direto do quintal e outra para dentro do sobrado. O acesso ao segundo piso só poderia ser feito por

53 A princípio, um espaço com salas padronizadas era um desejo meu, que via nisso inclusive certa horizontalidade ética de apresentação dos quadrados, sem favorecimentos de espaços diferentes, melhores ou piores para esse ou aquele trabalho. Por isso, cheguei a tentar escolas para sua realização, por exemplo. Hoje esse desejo me faz refletir acerca dos valores da horizontalidade: será que ela é mesmo desejável? Em que medida tenho confundido horizontalidade com igualdade ou padronização? Em que medida horizontalidade ou igualdade de condições também não implicam em padronização? Questões...

uma única escada, que dividia também o andar superior e o inferior em dois, cômodos anteriores a escada e cômodos posteriores a escada, mais numerosos no segundo piso e maiores em área no primeiro.

Para além dessas condições materiais, recortadas por paredes e acessos, havia as questões de segurança, ainda mais específicas. A primeira delas dizia respeito a saídas de emergência, no caso, inexistentes – qualquer acidente, demandaria um esforço de evacuação complicado, no caso, o máximo a ser feito dizia respeito à sinalização das saídas. A fiação elétrica da casa era muito precária, o que oferecia grandes riscos de curtos-circuitos e possíveis incêndios, que naquelas condições, seriam trágicos, pois a casa possuía estruturas antigas e de madeira, além de proximidade com outras residências que também poderiam ser afetadas por quaisquer incidentes. Fizemos alguns testes e tudo parecia funcionar, mas como era impossível atestar com certeza a qualidade de toda a fiação, optamos por utilizar o mínimo possível de eletricidade, como prevenção contra problemas, considerando também que se tratava de instalações elétricas domésticas, ou seja, de baixa potência. O risco que mais nos assustava, no entanto, era o de desabamento, o que gerou as consultas à Defesa Civil⁵⁴, que nos assegurou de que a casa não cairia somente pelo uso, mas que grandes volumes de pessoas circulando, assim como atividades que gerassem impacto, principalmente no segundo piso, poderiam ser perigosas, pois havia rachaduras assustadoras em todo canto, além de um piso de madeira muito precário que rangia e fazia tudo tremer, mesmo em pisadas muito suaves. De modo geral, as estruturas eram decadentes e pareciam apenas esperar pelo desabamento – a sensação mais forte que tínhamos ali dentro.

No dia 8 de setembro, faço minha última anotação no *diário de bordo*⁵⁵, relativa a primeira visita que o coletivo *Calopsita* fez na casa. Para que conhecessem o espaço, propus uma vivência de reconhecimento e escuta de seus lugares poéticos e significativos, para que vivessem aqueles cômodos de forma sensorial, ou seja, percebendo seus significados já latentes. Esse dia é um dos mais bonitos do processo, na minha avaliação, pois é quando tudo se encaixa, quando cada subjetividade encontra seu quadrado, quando todas as relações traçadas até ali parecem produzir um sentido maior, potencializado pelos sentidos da casa. “Novos ventos! Volta o tesão”, são as últimas palavras do diário. No *Facebook*, anoto “Dia

54 A negociação com esse órgão público foi um processo dentro do processo, que durou mais de um mês, entre agendar, avaliar e emitir o laudo. Alguns técnicos estiveram comigo em uma visita a casa, fazendo orientações sobre os riscos e usos mais seguros. Não precisei desembolsar nenhuma verba para isso.

55 Se não havia mais tempo para relatos, intensificaram-se as publicações no grupo do *Facebook*, onde eu compartilhava quase diariamente o andamento do processo.

lindo... Recuperei hoje algo que tinha perdido nos nossos últimos encontros, acho que voltei a acreditar! GRATIDÃO, SATISFAÇÃO!”. Para mim, tudo se encaixou, a forma estava já se definindo, quando andei pela casa e vi, pela primeira vez, as relações se formando por entre os cômodos e corredores da casa.

Figura 26: Momentos de convívio e cuidado coletivo com a casa



FOTO: Calopsitas / Autoria: Felipe Cunha (acervo pessoal, 2014)

Em um capítulo chamado *A poética do espaço*, o diretor e também pesquisador Marcos Bulhões, comenta a utilização de espaços não-convencionais ao teatro, como componentes disparadores da criação, cujos sentido compartilho. Repletos de significados, mais do que por sua existência concreta, espaços não podem deixar de ser percebidos em seus aspectos que transcendem a materialidade de suas paredes e pisos. Em releituras de Gaston Bachelard e Milton Santos, o autor traz uma definição bastante útil para entender a pesquisa que então começamos a desempenhar dentro do nosso sobrado. “Por um lado, o espaço é o elemento que condensa em si o tempo da história, que reflete as relações sociais, indissociável do humano. Por outro, o espaço pode ser o trampolim da imagem poética, uma porta para os devaneios da imaginação, um reflexo do interior, da subjetividade de cada indivíduo.” (MARTINS, 2004, p.

29). Mesmo sem embarcar em pesquisas históricas aprofundadas sobre os usos e significados anteriores, vivenciamos aquele espaço de modo bastante atento e aberto, potencializando nossas tendências criativas nesse trampolim. Foram suas paredes, suas limitações, seus cheiros, ruídos, suas marcas, sua precariedade, os riscos compartilhados, suas aranhas, morcegos e rachaduras, a vista que tínhamos olhando por suas janelas, seu muro de pedras, suas folhas secas, seus sustos e descobertas, seu pó e seu entulho, seus objetos estranhos, seus restos, suas cores e texturas, que nos deram a possibilidade de formar e expressar *IE N\ CÔMODOS do modo como* – nossos incômodos em seus cômodos.

Não posso dizer exatamente que criamos a partir do espaço, seria forçado, posto que os trabalhos ali realizados já estavam erguidos, de alguma forma, e são justamente o que nos levam a escolha daquele tipo de espaço, como descrevi até aqui. Mas seria mais forçado ainda dizer que ele não participou intensamente de nosso processo criativo. Em um primeiro nível dessa percepção, afirmo que ter um lugar para demarcar como nosso já nos trouxe de volta a sensação de muitas arestas se movimentando entre todos os nós do coletivo – pois no momento de pausa, no qual precisei realizar as correrias de produção, voltei a ser um *hub* indigesto no processo. Assim, em um movimento contrário, a convivência, o cuidado comum e a simples possibilidade de discutir nossas questões presencialmente, no local onde tudo se daria, nos enraizou, de fato, localizou nossas relações, fixando nele sensações que estiveram muito dispersas até ali. Recordo com intensidade, por exemplo, o dia em que sentados numa roda, definimos o título do projeto juntos, derrubando o nome que até então eu estava sugerindo, acatando e desenvolvendo a proposta de Felipe Cunha⁵⁶. Retomando Bourriaud, a casa se transformou no mundo que habitávamos juntos, reunindo nossas nós e arestas em um único espaço e o jogo das relações ganhou finalmente uma forma.

Nossa convicção [...] é que a forma toma consistência e adquire uma existência real, somente quando põe em jogo as interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível. Através dela, o artista se envolve em um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção das relações entre os sujeitos; cada obra de arte em particular seria a proposta de habitar um mundo comum e o trabalho de cada artista, um feixe de relações com o mundo, que por sua vez geraria

56 Pela necessidade de nomear o projeto para realizar sua produção, dei-lhe o nome de pense [des]pense, que nunca agradou, mas que pela falta de melhores ideias, seguiu por um tempo, até ser derrubado com uma proposta mais interessante, no caso, ofertada por Felipe.

outras relações, e assim por diante, infinitamente.⁵⁷ (BOURRIAUD, 2008, p. 22, tradução minha)

O sobrado nos abraçou, nos formou, reinventou nossas relações, nos devolveu a um plano comum. A partir de nossa entrada em seus cômodos, pouco a pouco a obra foi se erguendo. Cuidamos juntos de sua limpeza e preparação para receber o público – figura 26⁵⁸ – um momento importante de criação de relações com aquele espaço, de cuidado, no qual nos responsabilizamos pelo feito e pelo que ainda estava por fazer, individual e coletivamente. Por esses momentos, percebo a força do compartilhamento de espaços e de necessidades comuns para o estabelecimento do coletivo, ou de suas arestas e relações formantes.

Figura 27: Texto de convite veiculado em evento aberto no *Facebook*

Olá, amig@s!
 Como a maioria de vocês já sabe, estamos ocupando um casarão na R. o Pilar, a nossa casa [DES] PENSA. Estamos todos muito felizes porque temos um espaço cheio de possibilidades na mão até o dia 19 de outubro pra gritar pra cidade tudo o que pensamos e [des]pensamos dessa sociedade bizarra que encontramos pronta e que não nos satisfaz. Não é uma festa, dessa vez não.
 Estamos nos agrupando pra criar juntos uma ocupação artística que expresse nosso grito.
 Já conversei pessoalmente com alguns, com outros não, por isso o convite: venha conhecer a casa e botar as mãos nesse trampo. Nesse fim de semana estaremos nos reunindo pra dar continuidade na limpeza da casa que esteve fechada por mais de um ano, ou seja... tem muito trabalho a ser feito!
 E esse é só o começo! Vamos conversar sobre o que você e tod@s juntos conseguimos fazer, de modo independente e autônomo, em um trabalho coletivo que se tornará público no dia 19 de outubro.
 Fica o convite pra agora e pra outras oportunidades!
 O mutirão de limpeza é no sábado e no domingo, de 13h às 18h.
 Leve o que for possível, de vassoura, balde, pás, etc....
 Grande abraço,
 Fany.
 PS.: Se você não tá entendendo nada, mande um inbox que a gente explica, rs

Captura de tela, acervo pessoal, 2018

57 No original: “Nuestra convicción, [...] es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo em común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con ele mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.”

58 Uma curiosidade, em 2014, há menos de quatro anos atrás, as redes sociais ainda não haviam operado essa enorme alteração em nossas subjetividades, relacionada ao vício do registro fotográfico, um comportamento visível nos dias de hoje, certamente, devido a popularização de *smartphones* e relativo aumento no uso de redes sociais como o *Instagram*. Em 2014, quase corremos o risco de não ter sequer fotos da apresentação e considero que o processo, de modo geral, foi bem pouco fotografado, tendo em vista esse vício que observo hoje. Se trago somente fotos da limpeza é por não ter registros fotográficos de muitos outros momentos interessantes de convívio.

Por essa lógica de controle e vigilância, uma questão muito séria que assumimos do modo mais profissional que pudemos, naquele contexto, precisamos ampliar o coletivo convocando mais artistas/colaboradores para cuidar especialmente da circulação do público. O novo coletivo convocado, de forma divertida e muito teatral, manteve o jogo da *Ordem do dia* funcionando perfeitamente ao longo das cinco horas em que estivemos no jogo de visitas com o público. A entrada desses artistas no processo revigorou minhas energias, pois não me senti mais tão responsável solitária pelo andamento daquela experiência arriscada, pois em todas as partes da casa havia alguém mais ou menos preparado e consciente dos riscos que corríamos, funcionando como câmeras de segurança no plano da criação de uma ficção de controle e também da realidade de um controle realmente necessário, por questões sérias de segurança.

Falando ainda em coletivos e na necessidade de ocupar espaços, retomo aqui a primeira frase que inicia esse capítulo, na qual se lê “Apenas uma coisa eu sabia, ao começar a direção do projeto *IE N\ CÔMODOS do modo como*: queria muitos artistas de Ouro Preto reunidos e presentes de alguma forma”. Depois de muita militância naquela cidade, política e também cultural, eu não poderia deixar de fazer uma convocação aberta a todos os interessados para também ocuparem a casa conosco. Eu não daria conta de dirigir um processo aberto desde o princípio, pois caminhar por corredores é uma tarefa incômoda e que exige muitos pactos, nem sempre aceitos na organicidade de coletivos muito fugazes e transitórios. Mas com tanto espaço disponível, conhecendo tantos artistas carentes de espaços de encontro, todos travando enormes lutas para seguirem seus trabalhos e suas vidas de forma digna, não conseguiria dormir em paz se não deixasse as portas de nosso sobrado escancaradas para quem quisesse participar de nosso projeto. Assim, convidei pessoalmente amigos do *Movimento Orgânico Imaginário* e também criei no *Facebook* um evento público, uma chamada aberta para quem quisesse se incomodar conosco – figura 27, em que se vê no texto do convite ainda uma variação da primeira proposição de nome, *casa [des]pensa*, quando o coletivo ainda não havia resolvido a questão do nome do projeto.

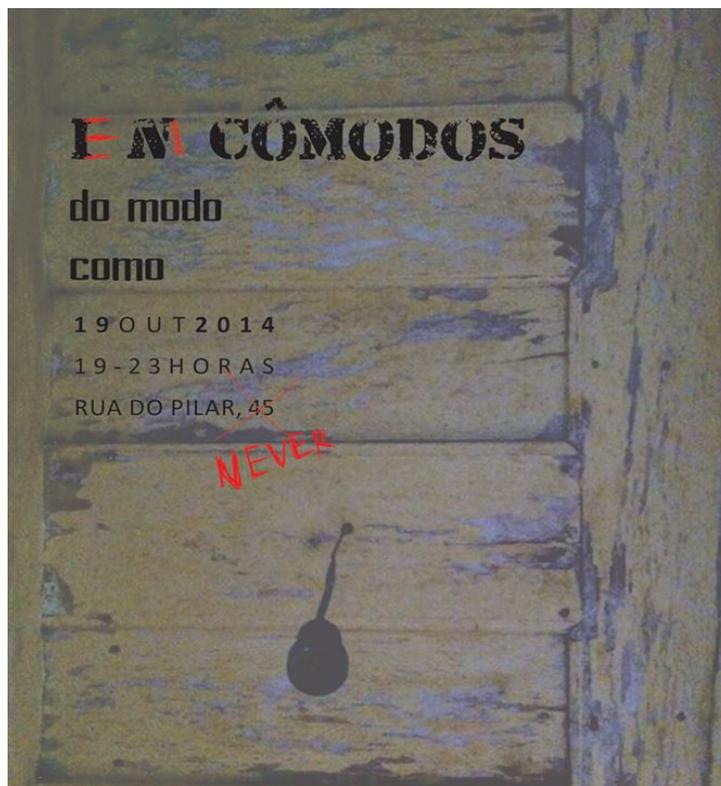
Tivemos, então, as entradas de artistas da cidade, como Deivison Silvestre, que se disponibilizou ainda durante o processo agregando muitos significados ao cômodo quadrado de Márcio Masselli, com a exposição de seus quadrinhos *Mundo Azul*, sobre a condição de Ed, um homem comum e medíocre, ou o palhaço sem graça. De modo semelhante, Nathália Marques somou seus desenhos a proposta de Bia Mendes, reforçando sentidos da sexualidade, muitas vezes, secreta da mulher. Demarcando seus lugares de artistas nômades de rua, Cão

Pereira, Ernesto Alves e Rody Ocampo combinaram comigo suas presenças, mas só conheceram a casa no horário marcado para a abertura das portas para o público, rendendo muita correria de produção, pois chegaram com seus cavaletes e telas para executar *live paintings*, ocupando maravilhosamente bem o primeiro espaço seguinte a visita dos cômodos quadrados, exatamente o posterior a decisão de sair da casa que os ordenados precisavam tomar, chegando na primeira varanda que dava acesso ao jardim – como artistas que trabalhavam na rua, não havia melhor acréscimo de sentidos. A banda de rock *Arqueologia Siderúrgica*, cujos integrantes há anos realizam um movimento independente de ocupação musical já reconhecido pelos ouro-pretanos, o Festival *Rock Generator*, ou simplesmente *Rock do Gerador*, também se prontificou a estar presente, mas diante das condições elétricas e acústicas da casa, não aconteceram conosco, pois não conseguimos articular o gerador⁵⁹ ou “gatos” suficientes para fazer seu som acontecer. O *DJ Pátrida*, grande amigo do *Movimento Orgânico Imaginário*, também se comprometeu a sonorizar o jardim da casa, para manter a atmosfera de encontro de nossas ocupações, mas por razões desconhecidas, não apareceu – instabilidades que sempre admitimos em nossos pactos. A atriz Nathane Nathânia, iniciante na fotografia, também se prontificou a registrar nosso acontecimento, propiciando as únicas imagens fotográficas que temos de nossa experiência. O *designer* de moda, João Paulo Souza, sem conhecer o processo ou a casa, mas por nossa amizade, cuidou de diagramar a arte gráfica de nossa divulgação⁶⁰ – figura 28 –, pois, pela UFOP, como TCC de Artes Cênicas, eu tinha direito a impressão desses materiais. Sem mencionar o acompanhamento de Marcelo Fernando que se prontificou a documentar o processo e o acontecimento em audiovisual, registrando entrevistas com os artistas/colaboradores e também com o público, além de editar um material valiosíssimo para nós, que, primeiro serviu de videoinstalação no dia da abertura das portas ao público, e, depois, ampliado, de documentário de todo o projeto.

59 “O” gerador e não “um” gerador, porque esse equipamento é protagonista no movimento *Rock Generator*, que há anos ocorre no Morro da Forca, um espaço marginal e subutilizado no centro da cidade, uma ilha onde a polícia não vai pois precisaria subir uma longa escadaria, mas onde também não há energia elétrica, por isso a necessidade do gerador, comprado com dinheiro coletivo e mantido também em posse de um coletivo de muitas bandas de rock, que já foi inclusive, emprestado para o *Movimento Orgânico Imaginário*, pois éramos muito parceiros.

60 Produziu quatro versões diferentes, a partir de fotos feitas de texturas da casa. O projeto aconteceu publicamente no dia 19 de outubro de 2014, uma semana antes do segundo turno das Eleições presidenciais. O endereço do sobrado indicava o número 45, número de campanha de Aécio Never, candidato que unanimemente rejeitávamos, por isso o número 45 vem rasurado com um Never – uma exigência minha feita a João Paulo. No cartaz também se pode ter melhor a ideia que propomos para título do projeto, sugerido por Felipe Cunha, para quem o “I” deveria também ser entendido como “E”, e o “N” como “M”, sugerindo o trocadilho “IN” cômodos, “EM” cômodos.

Figura 28: Cartaz de divulgação



Acervo pessoal / Design gráfico: João Paulo Souza

Chegamos a agregar cerca de trinta pessoas nesse projeto, como se percebe pela ficha técnica – figura 29 –, que só não mobilizou mais artistas porque a tarefa da comunicação, como dito anteriormente, ficou concentrada nas minhas mãos, que também tinha muitas demandas naqueles saudosos dias de ocupação. Uma das razões para a baixa participação de artistas locais, como alguns me relataram posteriormente, era certa preguiça de se envolver em um projeto que também levava o selo da UFOP. Há, por parte da comunidade artística da cidade, uma grande repulsa acumulada há anos com essa instituição que promove grande agenda de eventos culturais na cidade, expondo suas muitas contradições e levantando, conseqüentemente, críticas da comunidade local. Ainda assim fiquei muito contente com o movimento gerado, tivemos 115 pessoas circulando pela casa, como vejo no caderno de registro de entradas, cuidado pela *Ordem do dia*, número bastante superior a capacidade da Sala 35, a caixa-preta laboratório destinada a apresentações do curso de Artes Cênicas da UFOP.

Retomando a ideia de programa de Fabião, posso garantir que todos os trabalhos, e não só os cômodos quadrados, para além de uma definição como *performance*, podem ser percebidos em seu aspecto de experiência, como rito de passagem, não somente pelas cinco horas que resistiram acontecendo, mas pelas transformações que lhes atravessaram, gerando um cansaço não somente físico, mas, sobretudo, emocional, que não ousaria descrever, senão pelos termos que Fabião também confere a experiência, como inerente também à *performance*. Tenho ainda a sensação de um momento específico do acontecimento, depois de aproximadamente duas horas de sua duração, em que passei em cada cômodo quebrando a atmosfera de suas presenças para lhes oferecer um pouco de água, saber de suas condições e em que era possível pegar com as mãos o cansaço, a entrega, a energia empreendida para chegar ao fim daquele grande pacto – cada um tinha uma reação, uma sensação diferente, alguns tomaram a água, outros mal ergueram os olhos. Foram horas de muita intensidade, principalmente para o coletivo *Calopsita*, cujos integrantes se viam presos na experiência de seus quadrados.

Em *Do ritual ao teatro*, o antropólogo Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2008, p. 237)

As palavras me fogem para falar desse momento e dessa transformação ou transformações. Cada um me relatou uma sensação diferente, sendo o cansaço e a intensidade o que perpassa todos. Acredito que suportamos horas de acontecimento pela força de nosso convívio entre aquelas paredes – intensificada por nossas relações de amizade já existentes e inflamadas naquele momento que demarcava também um final de ciclo para nós do *Calopsita* e um momento histórico, ousou afirmar, para a cidade, que, pelo que sei, nunca viu seus sobrados abandonados, vazios e mortos ganharem vida por meio da arte, como naquele dia. Ainda assim, reforçando os sentidos da TAZ que reivindico nesse projeto, um projeto *hacker*, na minha compreensão, pois se utiliza de mecanismos institucionais para promover um acontecimento que, inclusive, questiona a própria instituição, afinal “não importa quantas taças do vinho proibido nós bebamos, carregaremos essa sede violenta até a eternidade.” (BEY, 2001, p. 27).

Figura 29: Ficha técnica e programa do projeto *EM CÔMODOS do modo como*

ARTISTAS ENVOLVIDOS:

ALEXANDRE REIS – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 ANDRÉ NERVOSO – BANDA **ARQUEOLOGIA SIDERÚRGICA**
 BEATRIZ MENDES – PERFORMANCE **ANTI-CONCEPÇÃO FEMININA**
 BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA – PROFESSOR ORIENTADOR
 BRUNA MASSARO – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 CASTOR – **ARQUEOLOGIA SIDERÚRGICA**
 CLÁUDIO FAÇÃO – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 DEIVISON SILVESTRE – EXPOSIÇÃO **HQ MUNDO AZUL**
 DJ PÁTRIDA – INTERVENÇÃO **SOUNDSYSTEM DA LADEIRA**
 ERNESTO ALVES – INTERVENÇÃO **PINTURA VIVA**
 EVERTON LAMPE – PERFORMANCE **HETEROTOPIAS: ENTRE O CÉU E O INFERNO**
 EVERTON JOSÉ – PERFORMANCE **SEM VALOR**
 FANY MAGALHÃES – DIREÇÃO E PRODUÇÃO
 FELIPE CUNHA – PERFORMANCE **A INACREDITÁVEL DIGNIDADE DO BÍPEDE QUE RASTEJA**
 FERNANDA BACHA – INSTALAÇÃO **A-TEMPORALIDADE TEMPORAL**
 FERNANDO AUGUSTO – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 FREDD AMORIM – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 JOÃO PAULO SOUSA – DESIGN GRÁFICO
 JOTAPÉ ANTUNES – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 LAÍS PIRES – PERFORMANCE **INCLASSIFICAÇÃO LIVRE**
 LETÍCIA LOPES – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 LUIS/FERNANDO CASTRO – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 MARIANA ARANTES – PERFORMANCE **QUAL A SUA GRAÇA?**
 MARCELO FERNANDO – VIDEO INSTALAÇÃO **ONTEM-HOJE-ONTEM**
 MÁRCIO MASSELLI – PERFORMANCE **DRAMA 2º TURNO**
 MATEUS AQUINO – PERFORMANCE **ORDEM DO DIA**
 NATÁLIA MARQUES – EXPOSIÇÃO **DESENHO DO CORPO LIVRE**
 PAULO CARVALHO – INSTALAÇÃO **A-TEMPORALIDADE TEMPORAL**
 RAFAEL CÃO – INTERVENÇÃO **PINTURA VIVA**
 RAPHAEL MODESTO – PERFORMANCE **AÇOUGUE**
 RENATO STROTZ – BANDA **ARQUEOLOGIA SIDERÚRGICA**
 RODY OCAMPO – INTERVENÇÃO **PINTURA VIVA**
 SILAS SANTOS – BANDA **ARQUEOLOGIA SIDERÚRGICA**
 WINNY ROCHA – PERFORMANCE **A DOR DA GENTE NÃO SAI NO JORNAL**
 XINGU – BANDA **ARQUEOLOGIA SIDERÚRGICA**

DE QUE MODO? DE QUE INCÔMODO? DE QUE COMO?
 DE QUE CÔMODO? É GRITO QUE SE GRITA DE DENTRO.
 É INCÔMODO MESMO, ESSE DE GENTE QUE PENSA E
 POR ISSO SE MOVIMENTA. BASTA DE [ORDEM], [NORMA],
 [FORMATO], [RÓTULO], [PADRÃO], [CONCEITO], BASTA
 DO [QUADRADO] DESSE MODO COMO. É VIDA QUE NÃO
 QUER SER CONFIGURADA COMO [], [MÁQUINA]?
 É GRITO, ANTIPODER, AUTONOMIA. PODERIA SER
 CANTO... SOLTO... HÁ TEMPO!
 RESITIR. DESOBEDECEER.

POR FANY MAGALHÃES

EM CÔMODOS
 do modo
 como

19
 2014

O
 U
 T
 U
 B
 R
 O

19 - 23H
 RUA DO PILAR, 45
 NEVERA

PROF. DR. MARCONE JAMISON FREITAS SOUZA
REITOR DA UFOP

PROF. DR. GUILHERME PAQUETTO
DIRETOR DO IFAC

PROFA. DRA. ELVINA MABIA CAETANO PEREIRA
CHEFE DO DEART

FUNCIONÁRIOS DO DEART

FABIOLA LU
 GERMANA MARIA MARTINS
 JOSÉ DAS DORES DE OLIVEIRA
 JOSÉ RAIMUNDO CORRÊA GOMES
 JOSIANE IMACULADA FERNADES MARTINS
 MÁRCIO MARQUES REIS
 PAULLINO DE OLIVEIRA SOARES
 VINÍCIUS DE SOUZA

PROFESSORES DO DEART

ACEVSMORENO FLORES PIEGAZ
 ALINE MENDES DE OLIVEIRA
 ANDRÉ FERRAZ SITÔNIO DE ASSIS
 BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA
 BRUNA CHRISTÓFARO MATOSINHOS
 DAVI DE OLIVEIRA PINTO
 EDEN SILVA PERETTA
 ELEN DE MADEIROS
 ELISA MATILDE TOLLEDO TODD
 ERNESTO GOMES VREITINGA
 FREDERICK MAGALHÃES HUNZICKER
 LUCIANA DA COSTA DIAS
 MARCO FLÁVIO DE ALVARENGA
 NEIDE DAS GRAÇAS DE SOUZA BORTOLINI
 RENATA MARI FONSECA DE ALMEIDA
 RICARDO CARLOS GOMES
 ROGÉRIO SANTOS DE OLIVEIRA
 RUFO HERRERA
 WILSON PEREIRA DE OLIVEIRA

UFOP
 Universidade Federal
 de Ouro Preto

DEART
 DEPARTAMENTO DE ARTES CENICAS
 DEPARTAMENTO DE ARTES CENICAS

AGRADECIMENTO
 À Pousada SOLAR DO CARMO E AO
 RESTAURANTE CONTOS DE REIS

3. 16 O *ethos* transversal da direção

Manfred Wekwerth, em seu manual de direção, afirma que “dever-se-ia entrar numa peça de diferentes maneiras, como um descobridor, um pesquisador,” (WEKWERTH, 1997, p. 114) e faço minhas as suas palavras. Desde o início do projeto, quando eu ainda estava solitária imaginando seu processo, até a escrita dessa dissertação, em que revejo seus passos, me sinto imersa em uma pesquisa, como uma descobridora que explora um espaço novo. Primeiro precisei descobrir caminhos, conquistar parcerias para a jornada, que se transformava a cada passo, até chegar ao mapeamento de um percurso de descobertas, gerando uma série de rastros que agora remonto, refazendo o mesmo espaço em um novo percurso. Nos termos que usei até aqui, entre nós e arestas, reencontro a processualidade dessa caminhada, que em termos cartográficos, nas palavras de pesquisadores também teóricos e práticos da cena que também se utilizam de uma visão cartográfica de acompanhamento de processos, “nos oferece guias que não representam um vivido como algo já dado, mas funciona como um rio que constrói permanentemente as suas bordas e formatos.” (FERRACINI et al., 2014, p 228). Entre inquietações e desejos mobilizados nessa caminhada, que também deixa sedimentos e forma a margem para esse rio correr, percebo a participação do movimento como premissa da pesquisa e da criação.

Para Suely Rolnik (2006;2012), a prática de um cartógrafo é aquela de estar atento às estratégias das formações do desejo em qualquer fenômeno da existência humana. Para isso ele precisa e quer participar da constituição de territórios existenciais, da construção de mundos e, em seus momentos mais felizes, *não teme o movimento*; “deixa o seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.” (Rolnik, 2006, p.66). Para tanto, a atenção no método cartográfico se volta para a detecção de signos e forças circulantes, ou seja, pontas do processo e não de atos ligados a focalizações que visam representar formas dos objetos. (Lieberman, 2008, p. 15). (FERRACINI et al., 2014, p. 228, destaque meu)

A atenção despreendida ao movimento também precisa se mover, circular, isto é, enquanto cartógrafa eu não me sinto nas margens desse rio, mas corro com ele, mergulhada em seu movimento. Não há necessidade de distâncias entre direção e coletivo, a direção é parte do coletivo. É por aí que passa meu processo de pesquisa agora empreendido, mas é, sobretudo assim que crio, que assumo a função direção dentro de processos criativos, como o projeto *IE N CÔMODOS do modo como*, pelo movimento que promovem – haja vista minha monografia, escrita antes de iniciar esse processo, chamada *Teatro em movimento* (2014), reiterando minhas inclinações ao acompanhamento de processos dinâmicos, moventes, vivos

– ou simplesmente criativos. Essa intuição para o movimento é algo que muito precariamente busco na teoria, mas que no fazer percebo com intensidade. A atenção desprendida para se perceber o movimento, enquanto atenção também movente, é o que me levou, nesse estudo, a falar sobre relações, sobre a metáfora rede e também sobre a comunicação, como elementos da processualidade – pois se “entendemos o processo como processualidade, estamos no coração da cartografia.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 58). Assim, percebo nas pistas cartográficas um entendimento possível para a atitude que assumo como pesquisadora ao longo de um processo criativo, definindo os contornos moventes da função direção em sua busca por conexões, pois “uma pesquisa cartográfica, ao intensificar a comunicação, possibilitar relações entre relações, atrações e contágios ativa o plano coletivo de forças – o coletivo transindividual. Ao cartógrafo cabe se deixar levar, em certa medida, por esse plano coletivo.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 105) – uma atitude que busco para a função direção em processos criativos, me levando a falar aqui em uma perspectiva reticular para a mesma. Seguindo os passos da cartografia, encontro dois termos que parecem localizar pontualmente essa função, aproximando o universo da pesquisa ao universo da criação.

Dentre as funções possíveis de serem experimentadas numa pesquisa cartográfica, e que permitem o acesso ao plano instituinte das forças, ou ao plano do coletivo transindividual, duas se destacaram [...]: a função transversalização e a função transdução. A função transdução efetiva-se por meio de ações e movimentos que se propagam, gradativamente, de um domínio para outro e em várias direções produzindo atrações, contágios, encontros e transformações. A função transversalização diz respeito à ampliação e intensificação da capacidade de comunicação entre sujeitos e grupos (Guattari, 1981) e de intersecção entre elementos e fluxos heterogêneos, materiais e imateriais. Remete a uma ética da conectividade (Simondon, 1989) nos processos, numa busca de superação das lógicas comunicacionais verticalizadas ou horizontalizadas, elas próprias, individualizantes. (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 104).

Não tenho ainda o acúmulo de leituras sobre o universo do rizoma e suas operações, como o pontuam Deleuze e também Guattari, que influenciam muitos dos autores que utilizei nesse estudo, mas essa lógica de conexões já mencionada aqui em sua correspondência inerente a metáfora rede e sugerida nessa passagem como ética da conectividade, me fazem crer nesses agenciamentos assumidos pela transdução e também pela transversalidade. Certamente me dedicarei a essas leituras na continuidade de minhas pesquisas, pois muito me interessou o caráter transversal, que ultrapassa a hierarquização verticalizante, que nego absolutamente, mas que também não se confunde com a horizontalidade que “homogeneíza a comunicação na corporação dos iguais” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 115), o que também não me soa interessantes, pelo menos do ponto de vista da criação artística. Pela transversalidade,

“Guattari propõe a alteração do padrão comunicacional nas instituições, defendendo um terceiro eixo que cruza e desestabiliza os eixos vertical e horizontal da comunicação.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 115). Tal como a filosofia associada à metáfora rede, a transversalidade parece exigir circulação, variabilidade, certo entre...

Os graus de abertura comunicacional ou os *quanta* de transversalidade indicam, portanto, uma variação cujo espectro vai de um ponto de vista proprietário (baixo grau de abertura e referência em si), passando por pontos de vista não proprietários (aumento do grau de abertura e referência no coletivo) até a experiência sem ponto de vista, isto é, uma experiência que encarna as próprias flutuações do plano comunicacional. A transversalidade como princípio metodológico dá direção a uma experiência de comunicação que faz variar os pontos de vista, mais do que aboli-los. Trata-se de uma utopia que, como diretriz, permite a variabilidade dos pontos de vista mais do que uma experiência sem ponto de vista que parece distante da prática factual da pesquisa. Na verdade, trata-se da possibilidade de habitar os pontos de vista em sua emergência, sem identificação e sem apego a qualquer um deles. Ser atravessado pelas múltiplas vozes que perpassam um processo, sem adotar nenhuma como sendo a própria ou definitiva conjurando o que em cada uma delas há de separatividade, historicidade e fechamento tanto ao coletivo quanto ao seu processo de constituição. (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 116)

Essa citação está no capítulo que se refere a pista da dissolução do ponto de vista do observador dentro da pesquisa cartográfica. É bastante curioso que se comente a abertura comunicacional como um valor para essa dissolução, pois afinal, o que seria e para que serviria essa dissolução? Já a partir da associação que faço entre a pesquisa cartográfica e a criação por estabelecimento de relações, reticular, portanto, nos termos que defendi até aqui, percebo que essa transversalidade na comunicação é o que desestabiliza a separação entre os universos da direção e da atuação, falando em termos genéricos, exatamente o que pretendo ao investigar e praticar a função direção. Mais do que eliminar minha participação como diretora ou dar voz para o coletivo, busco ampliar espaços e dar voz a tudo o que participa do processo. Mais do que respeitar as proposições autorais dos atores, incorporando suas falas à minha, como quem se responsabiliza pelo todo, busco assim deixar que essas vozes falem por si, que se atravessem, me atravessem, enquanto eu também lhes atravesso, gerando contaminações e conexões, ou a dissolução de nossos pontos de vista. Deixamos de ser a diretora e os atores, para então nos tornarmos todos artistas/colaboradores dentro do processo de feitura do coletivo e de sua resultante estética, abrindo os caminhos para a diferença emergir, uma vez que “a verdadeira comunidade ou comunhão tem que ser pensada como podendo gerar as diferenças que ela inclui.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 117), pois, sim, temos

funções diferentes dentro do processo, o que não implica, no entanto, em hierarquização ou distâncias. Por isso as relações, o encontro ou a proximidade devem ser buscadas.

Obviamente não é tão fácil fazer quanto é falar, mas é preciso se comprometer com o propósito – uma vez que entendo que seja esse o caminho ético que me contempla, uma ética reticular, entre o caos e a ordem, entre a árvore e a nuvem, uma deriva tensionando um corredor, na proposição de relações multiplicadas, sendo a própria ética “uma realidade reticular [...] ‘a realidade ética está estruturada em rede, isto é, há uma ressonância dos atos, uns com relação aos outros ... [...]. No sistema que eles formam e que é o devir do ser’.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 105), ainda mencionando a cartografia como *ethos* de pesquisa.

Manter abertas e moventes as relações, dissolvendo pontos de vista, mais do que abolindo-os, é também o que percebo na atuação de Zahdeh como diretor, que aqui comentei. Não seria a circulação que reivindico para sua direção uma atitude comunicacional também transversal? Penso que sim, por várias razões, pois mesmo buscando também um horizonte de horizontalidade, como eu pretendi também em *IE N\ CÔMODOS do modo como*, na garantia de espaços iguais para que fôssemos, dentro do processo coletivo, nossas próprias vozes emitidas em diálogo com suas provocações e exercícios, não deixou também de colocar a sua voz presente, ao passo que abriu caminhos para que muitas diferenças se tensionassem na proposição de cena que finalizamos na residência. Éramos muitos com experiências e pontos de vista também diferentes e muitas fizeram-se cena, haja vista a maior diferença que tínhamos com ele, resumidas no entendimento para a palavra “ocupação”: para nós era quase uma ordem, “ocupar é resistir”, para ele, palestino que vive em território ocupado, resistir é, sobretudo, “resistir à ocupação” – uma diferença que percebemos ao longo do processo e que se tornou, inclusive, motor da criação, fazendo vir a tona mais uma série de diferenças, não só entre Brasil e Palestina, mas entre brasileiros e brasileiras, entre atores e *performers*, entre periféricos e burgueses, entre proprietários e nômades, entre paulistanos e não paulistanos, em uma grande lista.

A primeira coisa que se poderia afirmar em processos dessa natureza, que se assumem coletivos, em busca de autonomia, utilizando bravamente a palavra resistência como eixo poético de suas práticas, é a eliminação da direção, afinal, nenhum coletivo precisa de uma pessoa assumindo sua direção. Precisar não precisa, mas conforme se dê a orientação ética da função direção – e faço aí, junto a meus colegas de profissão um apelo por sua revisão, de modo a reconsiderar seu papel dentro das coletividades e processos que dirigem –, diretores e

diretoras podem ser muito úteis, queridos, comprometidos e muito relevantes na função de perceber, de propor relações, de circular por todos os nós do coletivo e do processo, de modo transversal, propondo-lhes proximidades e relações, diminuindo distâncias, reforçando conexões, mantendo arestas, multiplicando possibilidades, acompanhando os caminhos de um rio que corre em direção a uma forma, também fluida e passível de se manter aberta a novas relações, “permitindo a instauração de um plano relacional que produz ressonância e conectividade entre múltiplas dimensões da realidade, estas também concebidas como redes de relações.” (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 105). A direção tende a ser, nesses termos, algo que serve ao coletivo, que cuida de sua processualidade, como o cartógrafo cuida da fabricação de mapas abertos, é por essa via que defendo ainda sua presença dentro de coletivos e processos, pois não vejo nisso nenhum elemento de autoridade, de controle, de hierarquização, de opressão ou de distância entre seu lugar e os demais – esses, sim, pontos que me incomodam na sociedade e também no exercício da direção, como apontei logo no início desse estudo.

O ato ético, portanto, possui um poder de amplificação, de propagação e ressonância que o inscreve na rede de outros atos. Não estamos falando de uma simples integração entre atos, uma vez que a ressonância não se passa na ordem do logos (embora intervenha também sobre esta) nem se confunde com a relação de harmonia entre membros de uma comunidade. Agir eticamente significa se colocar como ponto singular de uma infinidade aberta de relações, sem que sua ação ampare em normas que funcionam como formas *a priori*, impostas do exterior à ação. A reticularidade do ato ético é o que permite passar de uma dimensão normatizante para uma dimensão de amplificação do agir. (ESCÓSSIA et al., 2009, p. 106)

É nesse sentido que argumento uma perspectiva reticular para a direção. Gostaria ainda de reforçar essa amplificação do agir, por que seria necessária? Como mencionei, assumo tendências que me orientam dentro da arte, assim, organizo meus recursos técnicos, minhas ferramentas, minhas metodologias de modo a estabelecer conectividade com meus princípios éticos – reticulares, nessa perspectiva, tendendo à instauração de zonas de autonomia, mesmo que temporárias. Minha tendência a coletivos me tornou uma diretora, ou uma fazedora de conexões entre pessoas e coisas e espaços e situações, mais acertadamente, porque acredito que a proximidade, quando assumida por meio de interações, cooperação, colaboração, diálogo, criação, fermentam zonas de autonomia temporárias. Com Bey, “sugiro que a TAZ é o único ‘lugar’ e ‘tempo’ possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste.” (BEY, 2001, p. 28). Que forças são essas? As forças que mobilizam as pessoas para a autonomia perante um sistema massacrante e de poucas fugas, que amplificam a ação. É de

uma força utópica que falo e pela qual me responsabilizo agindo por essa ética, pois “na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida.” (BEY, 2001, p. 28). É uma busca por transformação pela ação coletiva, que acredita que “o contágio redesenha os mapas sociais” (LATOURE, 2012, p. 159), mais do que qualquer imposição de verdades externas a seu meio. Continuando com Latour, acredito nessas contaminações e em seu permanente estado de feitura na busca insaciável por outros regimes para nossas relações, tal como o autor reivindica nos sentidos filosóficos da ANT, que também me auxilia a compreender a ética da formação de grupos, ou do estabelecimento de associações, pela observação do comportamento dos nós, ou dos atores.

Ainda não sabemos como todos esses atores estão ligados, mas podemos declarar como a nova posição preestabelecida antes do estudo começar, que todos os atores que vamos desdobrar podem estar associados de tal modo que eles fazem outros fazerem coisas. Isso não se faz transportando-se uma força que permaneceria a mesma por todo o percurso como um tipo de intermediário fiel, mas gerando transformações manifestadas pelos numerosos eventos inesperados desencadeados nos outros mediadores que os seguem por toda parte. Foi a isso que chamei “princípio de irredução”, e tal é o significado filosófico da ANT: a concatenação dos mediadores não traça as mesmas ligações e não requer o mesmo tipo de explicação como um séquito de intermediários transportando uma causa. (LATOURE, 2012, p. 158)

Para se entender essa fala de Latour é preciso também ter em conta a diferença que ele estabelece entre mediadores e intermediários na ANT, que também toca a metáfora rede. “Um intermediário, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los.” (LATOURE, 2012, p. 65), ou seja, são como nós obedientes, que não operam contaminações, não promovem alterações na estrutura, apenas servem a sua estabilidade. Como diretora não me interessa por esse lugar, tampouco como cidadã ou artista, pois olhando para o meu entorno, sinto-me incomodada com diversos corredores, os que me oprimem e os que me fazem oprimir, inclusive, reconhecendo lugares privilegiados que ocupo. Em sentido oposto, “os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam.” (LATOURE, 2012, p. 65) e é com eles que gosto de andar, porque como artista inquieta que sou, desejo transformações e não aceito a estabilidade adquirida pelo sistema capitalista, industrial, extrativista, estatal, exploratório, imperialista, militar, fundamentalista e desumano que aí está, em suas constantes humilhações e assimetrias. Assim, imagino que a direção que busco e que não busco sozinha, rumo a modos de vida e de sobrevivência mais dignos, precise passar por certa revisão ética de suas condutas. Se odeio a opressão, não posso me tornar uma intermediária da opressão, mas optando pela mudança, faço questão de atuar o máximo que posso como uma mediadora

de possibilidades, provocando associações em arranjos coletivos e criativos, como quem grita “ei, artista, vamos fazer alguma coisa acontecer juntos?!”. Mas não qualquer coisa, uma coisa que desestabilize, uma coisa que incomode, uma coisa que gostamos de fazer, uma coisa que nos traga um sopro que seja de transformação, de autonomia, mesmo que temporária. E, com Latour, penso que esses mediadores seguem em transformação, como eu também sigo transformada a cada encontro. Acho que isso é bom. Gosto disso.

Os artistas que inscrevem sua prática na esteira da modernidade não têm a ambição de repetir as formas ou os postulados de antes, e menos ainda de atribuir as mesmas funções à arte. Sua tarefa se assemelha ao que Jean-François Lyotard deu a arquitetura pós-moderna, que “está fadada a engendrar uma série de pequenas modificações em um espaço que tem herdado da modernidade, e a abandonar uma reconstrução global do espaço habitado pela humanidade”. Lyotard também parece lamentar esse fato: ele o define negativamente, usando a palavra “condenação”. E se, ao contrário, essa “condenação” fosse a sorte histórica, a partir da qual poderiam se desprejar, desde uns dez anos, da maioria dos mundos artísticos que conhecemos? Uma “sorte” que pode ser resumida em poucas palavras: aprender a habitar o mundo, em vez de querer construí-lo de acordo com uma ideia preconcebida de evolução histórica. Em outras palavras, as obras não têm mais como objetivo formar realidades imaginárias ou utópicas, mas constituir modos de existência ou modelos de ação dentro do real já existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. Althusser disse que ele sempre leva o trem do mundo em movimento; Deleuze, que “a grama cresce no meio” e não abaixo ou acima. O artista habita as circunstâncias que o presente lhe oferece para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro. Toma o mundo em movimento: é um “inquilino da cultura”, retomando a expressão de Michel de Certeau. [...] Chegou o momento da *doce utopia*, para retomar uma expressão de Maurizio Cattelan ...⁶¹ (BOURRIAUD, 2008, p. 11, destaque do autor, tradução minha)

Retomo essa passagem de Bourriaud que muito me inspirou, também acerca das possibilidades de transformação a partir da ideia de habitar um mundo, ou construir modos de

61 Tradução minha: “Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. Su tarea se parece a la que Jean-François Lyotard le otorgaba a la arquitectura posmoderna, que ‘se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un espacio que ha heredado de la modernidad, y a abandonar una reconstrucción global del espacio habitado por la humanidad’. Lyotard parece además lamentar este hecho: lo define negativamente, empleando la palabra ‘condena’. ¿Y si, por el ‘contrario, esa ‘condena’ fuera la suerte histórica a partir de la cual pudieron desplegarse, desde hace unos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Una ‘suerte’ que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista. Althusser decía que siempre se toma el tren del mundo en marcha; Deleuze, que ‘el pasto crece en el medio’ y no abajo o arriba. El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un ‘inquilino de la cultura’, retomando la expresión de Michel de Certeau. [...] Ha llegado el momento de la *dolce utopia*, para retomar una expresión de Maurizio Cattelan...”

existência dentro do real já existente – que, para mim, significa agir como mediador, por transversalidade, de modo reticular, relacional, cartográfico, na busca de associações e mais relações para uma série de pequenas modificações, na instauração de zonas de autonomia temporária, encontros criativos... um trabalho de formiguinha, que como se sabe, são numerosas e possuem grande capacidade adaptativa, construindo cooperativamente o funcionamento de sua organicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ouro Preto está cheia dessas casas, nem sempre a gente tem oportunidade de entrar nelas. Estar num casario antigo, num contexto como esse, artístico, performático, é bem interessante. Sobre a união dos amigos pra fazer esse trabalho coletivo, acho que é uma tendência da arte contemporânea de coletivos artísticos, de pessoas com ideias distintas e propostas diferentes se juntarem com uma concepção mais ou menos comum do que é arte, de alguns temas polêmicos. Todos os incômodos aí são temas que estão em voga hoje em dia. Acho que uma proposta interessante e super de acordo com o que é arte hoje, com o que tem acontecido por aí, nas bienais, galerias de arte.”

Depoimento de uma pessoa do público, recolhido em vídeo, no dia da apresentação de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, por Marcelo Fernando.

Concluir é estranho. Aprendi muitas coisas nesse processo de pesquisa. Mais do que fui capaz de expor aqui, inclusive. Muitos conceitos interessantes que minha linha de raciocínio e de escrita não deram conta de alinhar em argumentos, principalmente relacionados a metáfora rede e suas muitas relações com o processo criativo e com a arte que acredito. Obedecendo a certa lógica expositiva, mantive a discussão por muito tempo focada na relação – tentei – desenvolvendo uma longa análise dos momentos iniciais do processo – que possuem mais documentos relativos a sua feitura do que os momentos de maior profusão criativa, identificados na sua última fase, que sequer aparecem nos diários de bordo, pois havia pouco tempo para registros e muitas demandas de ação. A metodologia acadêmica de pesquisa exigiu cortes, foram feitos, não por escolhas, mas por conveniência e limites da minha paciência de continuar tecendo esse texto, quando a vida grita lá fora, chamando a artista aqui aprisionada para a ação. Por ora, só desisto ou, de modo menos pessimista, interrompo o registro documental da pesquisa para voltar a me lançar em quedas livres.

Gosto de pensar na construção de uma queda livre. Durante o processo criativo, construo a pilha de degraus que me levarão ao salto, ou seja, o momento da apresentação. O que acontece durante a queda e depois dela não

me pertence. Mas enquanto construo essa escada/precipício, vou ajeitando as coisas de modo a tornar o salto mais assim ou mais assado, para conseguir um choque específico quando tocar o chão, de modo que aquela poeira que sobe seja, de alguma forma, o que eu e o coletivo agrupado gostaríamos de ver. Como se articulassem agenciamentos para obter certas conexões e resultados, admitindo e jogando com toda a complexidade e transitoriedade que uma estrutura em rede impõe. É uma viagem incerta, sem destino conhecido, na qual um passo leva a outro e a outro e a outro – com muita atenção às escolhas e com o coração aberto para as surpresas. (MAGALHÃES, 2017, p. 44)

Ouvi dizer que conclusões não podem trazer novas citações, mas um pouco de desobediência não faz mal a ninguém, sobretudo agora, que estamos no “fim” desse percurso. Tenho diante de mim mais um caos de anotações que fui acumulando em torno da palavra “conclusão”, para, nesse momento, arrematar, formar meu pensamento, seguindo seus rastros – o incômodo modo como que me obriga a seguir ordenando coisas, organizando raciocínios... Permitam-me, pois, um pouco de descontinuidade mais ou menos estruturada em frases, palavra após palavra, que escrevo do modo mais automático que posso, seguindo o fluxo mais sincero de minhas conexões cerebrais e afetivas. A citação acima é minha mesmo. É uma vaga ideia de como penso poeticamente o processo criativo, como um salto, meio programado, meio desprogramando-se. Bogart também fala em salto, embora, com outras quedas.

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto chegar nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo – um colaborador-chave. Se seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele. (BOGART, 2011, p. 115)

Um pouco antes, ela cita Heiner Müller, “O salto, não o passo, é o que torna possível a experiência.” (apud. BOGART, 2011, p. 115). Além de serem imagens “bonitas” e que me interessam para entender o tal processo criativo, pego o gancho do desconforto, pois esse salto é arriscado. Há um incômodo no desconforto. Há incômodos por toda a vida. Há muitos saltos na vida. Experiências. A direção é um exercício incômodo, desconfortável, não sei se me fiz entender. Costumo dizer que é metade alegria e metade correria. Programar um salto, uma experiência, um processo criativo, manter relações, perceber, agregar, comunicar, fortalecer arestas, aproximar, ver relações, compartilhar, jogar, comprometer-se, propor, cuidar, acompanhar, agenciar, ouvir, falar, atravessar, fluir, etc., etc. são ações que demandam. Na maior parte do tempo de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, eu me vi em crise porque não conseguia, ou sentia que não estava conseguindo realizar “bem” nenhuma dessas ações, pois é difícil mensurar quando o nosso coletivo estivera realmente acontecendo, seja o *Calopsita*, a

Ordem do dia, o *Movimento Orgânico Imaginário*, seja o grande coletivo agregado para o acontecimento final. Coletivos não são um mar de harmonia, pelo menos nunca vi um que fosse. A tarefa assumida no processo criativo, de dar direção, é, portanto, árdua, é incômoda, para todos, incluindo quem o faz. Coletivos são instáveis, processos são também instáveis, por isso minha maior lição sobre dirigir é a arte de perder o controle e continuar caminhando – por isso o salto é uma imagem boa, não há como parar ou retroceder, tampouco controle sobre a queda. E como e por quê querer controlar instabilidades tão naturais, empolgantes e belas? Eu, como diretora, posso apenas cuidar das relações, de modo a evidenciar sua confusão e efemeridade naturais, buscando nas pulsantes associações que lhes são inerentes, uma diretriz para uma forma mais ou menos reconhecível como arte, como um acontecimento artístico, mesmo assim negociando muito com o coletivo. Ou, na prática, posso criar um grupo no *Facebook* amarrando pessoas em arestas virtuais que deem contornos a um grupo real e depois fazer um evento no mesmo *Facebook*, convidando toda a gente para estar com o mesmo grupo.

O que quero dizer é que diretores não têm responsabilidade por nada, embora tenham muita responsabilidade por tudo. Os grupos não precisam de diretores, embora precisem de direção. Eu, como diretora, assumo funções dentro do coletivo, mas não posso manter o coletivo por muito tempo. Assumo funções na criação, mas não posso cuidar de toda a criação. E muitas vezes, sinto-me obrigada, pelo peso dessa palavra, a caminhar por essa lógica, pois há uma série de forças invisíveis e inomináveis, ou princípios estranhos me cobrando eficiência, produtividade, unidade, coerência, linha reta, prazos, formulários, relatórios, conteúdo, chegar lá, tem que dar certo, tem que funcionar, tem que ser bonito, tem que chegar no público, tem que agradar, tem que chocar, tem que ser bom, tem que convencer, tem que vender, tem que pagar pelo menos as próprias contas, tem que ser phoda, “tem que” tanta coisa que, muitas vezes, precisamos ou empurrar ou puxar a carroça pra dar conta. Na condição de diretora, muitas vezes precisei ser a mediadora de conflitos entre essas forças e princípios alheios ao processo e o próprio processo, seus desejos e seus desejantes, limitando em corredores formais suas pulsões criativas. Isso é mesquinho e detestável, é desconfortável, é o pior que posso fazer, é muito menos do que gostaria de fazer. É incômodo, mas é real, contraditório como tudo. Por que então ainda nos vemos nessa estranha condição? Poderia tecer muitos achismos agora, pois minha pouca experiência com grupos, na verdade, toda a experiência artística que tenho, me deu muitas desconfianças sobre isso... afinal, estamos tão acostumados ao controle... tem sempre alguém oferecendo/impondo nossa direção.

Mostrei aqui as topologias de rede de Paul Baran para dizer que a rede distribuída é a ideal, é o horizonte de horizontalidade, pois ali não há diretores ou *hubs*, há igualdade nas relações, há horizontalidade de comprometimento com as conexões que mantêm o todo reunido. Ainda não vi acontecer de modo duradouro, mas é precisamente o que mantenho em meu horizonte quando penso na função direção – que, por ser ainda uma tentativa de horizontalidade, precisa ser temporária, evitando o risco maior de estabilizar sua posição de *hub*. É uma caminhada, é de processualidade que falo, eu e os autores que escolhi para seguir viagem. Lembro de uma vez propor a amigos em uma sala de ensaio que fizéssemos o que desse na telha, que buscássemos agir com liberdade, pois imaginava que isso por si só seria uma cena perfeita. O que eu vi? Um bocado de gente paralisada se olhando atônita, eu mesma não sabia como provocar ações livres, sem me utilizar de uma frase imperativa. Faz o que tu queres, ser humano, é tão difícil? Então, faz o que faria se ninguém te olhasse... Não sei... a liberdade é um trem delicado, estamos tão desabituaados que não sei se conseguiríamos viver sem corredores. E em 2018, falar em liberdade, diante de tantos cercos, parece ainda mais complicado... Mas a utopia segundo Eduardo Galeano é para fazer caminhar, não tem outro sentido. Pois caminhemos, então, seguindo o horizonte de horizontalidade, ou o horizonte utópico da liberdade, cada vez mais distante... mas em algum lugar. Seguimos com a contradição nos cobrindo de hesitações e dúvidas.

Não sei se é perceptível no meu texto, mas tentei buscar a diferença entre direção e função direção, mesmo que timidamente. Um coletivo e um processo podem andar em bando e negociar entre si, entre nós, nossa própria direção, o que afirma a função direção, ou seja uma diretriz comum para o grupo, mas não necessariamente a concentra em alguém, uma diretora ou diretor. É um lugar que tenho buscado. Por ele penso que é/pode ser bom ter uma pessoa em quem se confie, com quem se possa dialogar abertamente, que tenha alguns princípios éticos compartilhados, para auxiliar nessa mediação, uma questão de assumir coletivamente um objetivo comum – coisa de teatro mesmo, nada além. É o que quero dizer que faço, é o que busco fazer. Reivindiquei para a direção a função de circular entre nós, detectando e fortalecendo arestas, visualizando e evidenciando relações, levando e trazendo coisas, comunicando, servindo ao coletivo formado e também ao processo em andamento. Durante o acontecimento de *IE N\ CÔMODOS do modo como*, muito antes de conhecer Zahdeh e ver nele esse sangue circulante, subi e descí escadas incansavelmente, saí e entrei naquele sobrado inúmeras vezes, conversei com muita gente, ouvi meu nome e saí correndo outras tantas, ajeitei lanternas, placas, objetos, coisas por todos os lados, levei água, cuidei, ouvi, recebi

peessoas com sorrisos disfarçando minha ansiedade e medo de que aquilo tudo ruísse. Faltando poucas horas para começar caí no colo de quem estava mais perto e chorei como uma criança com medo do escuro, pois também tenho medo dos saltos. Tinha muito medo de que desse errado, de que a casa caísse, de que pegasse fogo. E isso não é uma metáfora. Tinha ali dentro meus amigos e parceiros expostos, precisava garantir segurança, condições, uma baita responsabilidade, pois eles estavam cuidando cada qual de outras funções, que lado a lado constituíam nosso projeto coletivo. Sim, a responsabilidade, nesse caso, era minha, pois era o meu TCC, como fugir desse fato? Então, eu corri muito para que desse certo e todos corremos juntos quando chegou a hora, para que ninguém morresse, saísse ferido ou descontente, para que fosse um acontecimento único, para que fosse arte e comunicasse nossos incômodos, cada qual os seus e os nossos todos. Para atender a demandas externas do processo, precisei direcionar muitas coisas com o coletivo, precisei estabelecer alguns limites, precisei tomar decisões, assumir frentes e nem sempre foi possível dialogar tanto quanto eu queria, pois também lidei com muitos prazos. E quando acabou, só conseguia pensar, “não caiu, não está em chamas, amanhã volto e resolvo o resto...”. Em que medida eu, como diretora, tive a liberdade criativa que desejei e tentei dar para o coletivo reunido? Uma pergunta importante de ser feita, pois muitos dos limites que trouxe para o processo criativo vinham dessas mesmas forças externas e estranhas... como evitá-las?

Apenas uma pessoa desobedeceu a *Ordem do dia*. Quando imaginei aquele jogo de controle, obviamente, precisava que funcionasse, e, por isso, apertei bem seus parafusos, mas, no fundo do meu coração, o que eu queria era que alguém desobedecesse. Pixei no corredor de saída a frase “Resistir e desobedecer”, pois esse era meu desejo. Ainda assim, pixei sobre folhas de papel que coleí na parede, pois não podia responder pelo ato de pixar a parede diretamente – os limites daquele corredor também me cercavam. No entanto, quase todo mundo aceitou o jogo do controle, afinal, esse era o espetáculo. Exceto uma pessoa, o R. Precisei correr atrás dele, suplicando para que voltasse. R. é um intelectual não institucionalizado que vende livros usados pelas ruas de Ouro Preto há vários anos. Nunca sai a noite, mas abriu uma exceção naquele domingo, descendo de um dos bairros mais distantes da cidade para ver aquele trabalho que envolvia muitos amigos nossos, quando chegou na porta e lhe deram aquele questionário ridículo, solicitaram que se sentasse em uma carteira idiota de escola e assinasse um livro imbecil, mandou todos às favas e disse que não aceitava, acho que sequer chegou a ser etiquetado. Rapidamente alguém me localizou na casa porque não estavam conseguindo controlar uma pessoa na entrada, alguém que os estudantes da UFOP não conheciam, uma

peessoa mais velha. Não se sabia o que fazer, mas ele disse que havia sido convidado por mim, sua amiga, mas que estava indo embora e muito irado com essa afronta. Quando cheguei precisei buscá-lo já longe e implorar para que entrasse, expliquei o que estava havendo e com lágrimas nos olhos lhe disse que era necessário entrar e ele entrou, mas não passou pela *Ordem do dia*. Peguei R. pela mão e mostrei eu mesma o que havia ali dentro. Fiquei emocionada e senti que minha missão havia se cumprido, alguém estava mais que incomodado, estava negando a acomodação. Revendo o caderno de assinaturas percebo que alguns também driblaram essa ordem e agiram pequenas desobediências tímidas, que eu também anotei no meu coração. Alguns se demoraram muito no segundo piso, entrando e saindo dos cômodos quadrados – a *Ordem do dia* era apenas uma ameaça teatral, o controle era autoimposto, de certa forma, mas quem ousa questionar o teatro social das instituições e burocracias, já tão naturalizado e real? Os questionários, esqueci de mencionar, eliminei no dia seguinte, para que não fossem nunca utilizados ou sequer conhecidos, nunca foram necessários enquanto documentos.

Não se poderia dizer melhor do enraizamento dinâmico: o espaço é como um fogo que anima, aquece na caminhada, também reconhece o percurso, por isso mesmo designa um alhures, um outro lugar. O limite só pode ser compreendido em função da errância, como esta tem necessidade daquele para ser significante. (MAFFESOLI, 2001, p. 84)

Ops, mais uma citação indevida. Mas por que mesmo a direção não pode falhar? Onde é que se proibiu nossa errância? Talvez o maior incômodo de todos seja a certeza, a fixidez de um lugar que não titubeia em sua ação, o limite, que pode e sabe conduzir. Por que o diretor é sempre o homem mais velho da história? De onde vem nossa crença nesses senhores sábios, experientes e guiões de nossas jornadas? Todos os caminhos levam a Roma? Gosto muito de utopias e distopias porque elas me ensinam que são muitos os caminhos, que, feitos hoje, vão levando a amanhã incontáveis. Há pressões e imposições sobre mim, há opressões sobre todos e todas. Preciso então pensar também em resistência, em responsabilidade social, preciso pensar no teatro que faço, pois não aceito ser para alguém a força que luto para eliminar de minha própria vida. Por isso é necessário rever meus modos como. Sempre e cada vez mais, autocrítica.

“O teatro pode ser um modo de resistência?”

Ao revelar artisticamente diferentes questões de uma sociedade, **o teatro estimula a imaginação das pessoas e as provoca a agir**, a encontrar soluções. Além disso, o teatro pode ser um instrumento de resistência por

gerar um discurso e criar, de forma criativa, discussões que se dirigem a qualquer indivíduo.

Você acha que os artistas têm uma responsabilidade social?

Sim, **o artista tem uma responsabilidade significativa**, já que ele pode ver aquilo que os outros não conseguem. Pode lidar com diferentes questões da sociedade sem hesitação. Porém, **precisa ser livre em seu pensamento e em seus princípios**. Deve ser um elemento de resistência, aquele capaz de **conduzir à mudança**. Um verdadeiro artista não deveria se isolar ou se afastar do cotidiano de sua comunidade – **essa proximidade é importante** para que ele compreenda as situações de sofrimento pelas quais passam as pessoas a seu redor.

O que o teatro representa para você?

É um espaço privilegiado e especial no qual posso voar. Nele tenho liberdade e segurança para traduzir meus pensamentos e expressar meus sentimentos sem barreiras entre mim e os outros. É onde invisto minha alma, minha energia e minhas reflexões em relação a temas tão humanos. **Esse lugar me liberta dos cercos e barreiras exteriores**. Sempre busco algo completamente novo em cada produção e continuo a procurar por algo diferente nas seguintes.”

Essas provocações são de Ihab Zahdeh, em uma entrevista publicada pela MITsp⁶². Zahdeh é o diretor que mais me inspirou a fazer teatro nos últimos tempos. A necessidade de nos unirmos para contar nossa própria história, é um das urgências de sua arte, para além dos cercos, para além dos corredores, soldados, muros, *checkpoints* e narrativas alheias que fazem sobre nós, os que nos oprimem. Aí está seu sentido político mais intrigante, penso eu. Como ser esse tipo de artista? Com os pés fincados na realidade que percebe ser real, mas com a cabeça e o coração livres para imaginar, propor e atuar um mundo diferente? Essa liberdade precisa ser compartilhada, precisa ser multiplicada, precisa circular, precisa errar por qualquer parte. Quanto mais formos, melhor... Bey diz que “o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista” (2001, p. 30).

“Qual é o espaço do teatro no contexto atual, em que as artes são rondadas pela sombra da censura e do conservadorismo?”

As coisas são muitas coisas. Dizer sobre as coisas é tender a generalizar sobre elas. Quem sou eu para falar pelo teatro... **O teatro é tão diverso**, a noção de teatro, os tipos de teatro que se faz no Brasil. Mas para mim, da forma como eu entendo, o teatro é um lugar de resistência. **O teatro é uma zona periférica da linguagem**. Do que ele pode representar nas sociedades.

Periférico como marginal?

62 Disponível em <<http://mitsp.org/2017/o-teatro-me-liberta-dos-cercos-e-barreiras-exteriores/>>, acesso em maio de 2018.

Periférico não como marginal, o sentido pejorativo do marginal, mas **é algo que está pelas bordas**, é a periferia no sentido de resistência ao que a sociedade muitas vezes elege como tema principal, ou o que a mídia elege para estar em voga. Eu sempre tive essa relação com as artes: **o teatro é uma outra língua**. Não sei se uma língua mais especial, mas uma língua mais estranha a certas normatividades, certas oficialidades, ao que já está eleito, fundamentado. Para mim, o teatro é uma forma de resistência porque **é uma forma de viver**. Nessa sociedade tão opressora, é uma língua que pode ver pelas bordas. É um lugar que sempre, para mim, vai fabricar respostas. Respostas às questões urgentes da nossa sociedade, justamente por ele estar, enquanto arte, num lugar outro, oposto. Se o capitalismo cria um certo tipo de desejo, de facilidades, **o teatro entrega outro**.

Como assim?

Se a gente pensar bem, o que é que a gente faz com o teatro? **O teatro é uma experiência coletiva**. Uma peça de teatro é uma experiência coletiva e singular. **A gente reúne corpos vivos que criam várias coisas juntos**. Textos, aparatos, públicos. Isso é real. Pode parecer um chavão, mas é real. **É um modo de viver. A gente combina de se encontrar, geralmente à noite, e através de uma convivência, a gente foge, a partir de planos concebidos anteriormente**. Então **teatro é o lugar do risco**, no sentido em que **os corpos vivos são perigosos, são imprevisíveis**. Nesse sentido é que **o teatro vem na contramão da noção daquilo que próprio capitalismo elege como algo que venceu**. O teatro que eu faço é para poucas pessoas, é uma coisa que tem o afã de curar dramaturgias atuais, que se joga num lugar de experimentação radical.

O seu teatro está sempre buscando esse risco?

Sempre estive ligada às experiências que entendem o teatro menos como o lugar das previsibilidades dos seus códigos – olha a hora, três sinais, cada um no seu lugar, silêncio, aqui é a plateia, ali é o cenário, aplausos. Eu estou sempre ligada a **experiências que questionem esses códigos, que implodam esses códigos**, mesmo que seja usando esses códigos. Me interessa sempre estar numa zona de risco para que a gente nunca se esqueça de que o teatro é, sobretudo, **uma questão de convivência e coletividade**. Toda peça que eu faço vem de um desejo de lembrar às pessoas, seja através de estratégias dramáticas, ou através de atuação, o que é o ato teatral. **O fato de estarmos vivos aqui, num lugar de risco, e viver uma experiência junto**. Pra mim, as pessoas, os corpos, eles vêm lotados das questões diretas, certas urgências, eles vivem na sociedade. **Por isso que o resultado nunca é previsível**.

E uma zona de refúgio também? É melhor estar no teatro do que lá fora?

De refúgio também, porque, pra mim, o teatro é uma espécie de “aquilombamento”. Um quilombo é um lugar de resistência, mas **é um lugar de se fortalecer com outras pessoas**. Isso tudo para dizer que o teatro que eu entendo, o que eu faço, está mais ligado a uma certa **artesanias social**, está mais ligado à **feira** do que ao *shopping*. O que eu faço está mais ligado ao corpo, à ideia de **uma reunião para poucas pessoas, cheia de riscos**.”

Essas palavras são da artista Grace Passô, oferecidas em uma entrevista sobre a estreia de *Preto* (2018), espetáculo dirigido por Márcio Abreu⁶³. Passô é uma das mulheres mais sensíveis e sagazes que vi atuar, dirigir, escrever e ensinar. Por sua forte presença no cenário teatral brasileiro, ela, artista das Geraes, demarca a descentralização urgente e contraditória de quem, agora, se vê no centro das atenções. Sou por ela encorajada a também, como mulher e artista, propor aquilombamentos, refúgios, lugares de questionamento, lugares de resistência, pela via do convívio vivo de corpos que se lançam juntos no indeterminado de sua vastidão e potência, contra a dominação capitalista e estatal de nossos desejos.

Falo por meio das palavras de Zahdeh e de Passô, pelas frases destacadas em negrito, especialmente, porque reconheço em suas ações artísticas a conclusão que me motiva a seguir viagem, mais do que a chegar em qualquer conclusão. Relembrando os estudos de Daniels, onde leio já na primeira página de seu prefácio que “most directing theory and pedagogy to date has been written by men.⁶⁴” (1996, p. 1), sei que também preciso escrever e criar, ser artista, ser diretora no feminino. De sua publicação, em 1996, pra cá algumas coisas mudaram, algumas pra melhor, outras pra bem pior, EUA é diferente daqui, que é diferente da Europa, mas grosso modo, é isso mesmo, são homens brancos e velhos que nos dizem onde chegar, que nos dirigem desde sempre. Então, toda saída e toda fuga da normatividade que nos ronda, seja do masculino, seja do branco, seja do europeu, é válida. Há muito controle, há muita vigilância, muitas críticas destrutivas, muitos corredores a nossa volta. O teatro e a arte podem ser resistência e têm sido. Por isso cá estamos, incomodados e incomodadas, presentes, circulando, errando...

Antes de finalizar, gostaria de comentar ainda uma experiência estética que tive recentemente com o teatro, que muito me questionou e fez pensar a direção, a ética da direção nos termos que mais ou menos discuti até aqui. Trata-se do espetáculo *Campo Minado* (2018), da diretora argentina Lola Arias, que assisti recentemente, em São Paulo. Um espetáculo que reúne veteranos da guerra das Malvinas, ocorrida em 1982, entre Argentina e Reino Unido, que disputaram a dominação daquelas ilhas. São seis ex combatentes em cena, jogando com ficção e realidade, ao rememorar duros episódios de guerra. São três argentinos, dois ingleses e um nepalês que combateu também pelo Reino Unido. Mesmo diante dos muitos traumas e do ódio mútuo em que foram treinados para matar, dividem, anos depois da guerra, o mesmo palco, o mesmo processo criativo. O espetáculo é todo criado a partir das experiências,

63 Disponível em <<http://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamentor>>, acesso em maio de 2018.

64 Tradução minha: “muitas teorias e pedagogias da direção, até agora, tem sido escritas por homens.”

memórias e documentos pessoais dos veteranos atores, a partir de suas subjetividades que tocam questões traumáticas, tabus difíceis. Que direito tem uma diretora de convocar um processo dessa natureza, provocando feridas ainda tão doloridas para fazer um espetáculo esteticamente tratado para ser comercializado no mercado de festivais de teatro, para ser usado como produto na cadeia hierárquica dos mercados de arte? Uma das cenas mais fortes do espetáculo, para mim, traz um argentino diante de um inglês confidenciando que por muitos anos proibiu dentro de sua casa que palavras em inglês fossem ditas, recorrendo, inclusive a violência, pois manteve seu ódio vivo, mesmo após a guerra, que o lançou em depressão, vício e ruína. Como trabalhar com esse tipo de memória e de presença? Ou antes, por que trabalhar a partir de experiências tão traumáticas? Por que tornar isso um espetáculo, circular o mundo, entrar e remexer certezas e crenças na mente do público, fazendo sentir e pensar?

A questão é que o museu vivo da guerra de *Campo Minado*, mais do que somente promover um discurso antibélico – ainda que o faça de forma bastante clara – propõe, na premissa de seu projeto, a materialização de uma experiência real de diálogo e cooperação entre indivíduos pertencentes a grupos sociais que historicamente ocuparam posições antagônicas dentro da situação-limite de uma guerra. E é à concretização desta experiência real de convivência e tolerância – que é maior que a obra em si – que presenciamos quando assistimos a *Campo Minado*. (SPINELLI, 2018)

Esse fragmento é da crítica escrita por Diogo Spinelli⁶⁵, que escreve para o *Farofa Crítica*⁶⁶, site especializado em teatro, que não é de São Paulo, nem de New York, mas do Rio Grande do Norte. Em suas palavras encontro certo conforto para revisitar o referido espetáculo, que me deixou em suspensão, sem saber se a atitude desse projeto me parecia ética ou não, pois a princípio, entendi que ninguém teria direito de dirigir memórias daquela forma, muito menos com objetivos estéticos, mesmo ao produzir uma encenação tão potente politicamente. Esses ex combatentes estiveram distantes uns dos outros por anos, envelhecendo suas próprias memórias. Estiveram em uma guerra obedecendo a civilidade de seus países, caminhando por corredores de obediência civil e militar, como o próprio espetáculo deixa ver. Suas subjetividades estiveram apagadas pelo uniforme e pela bandeira que representavam e os fez inimigos, até que puderam se encontrar de outro modo e se perceberam como homens que são, tocando juntos as mesmas músicas, compartilhando um novo espaço-tempo, viajando juntos, convivendo, compartilhando memórias de dores muito parecidas, que não respeitam fronteiras, idiomas ou bandeiras. De que outro modo isso seria possível? De que outro modo

65 Disponível em <<http://mitsp.org/2018/campo-minado-museu-vivo-da-guerra/>>, acesso em maio de 2018.

66 Disponível em <<http://www.farofacritica.com.br/>>, acesso em maio de 2018.

eu ou Spinelli ou qualquer outra pessoa saberia disso, aprenderia com essa experiência, conectando-se irremediavelmente ao que suscita? Penso que uma possível função social da arte passe por esse lugar de aproximar afetos e corpos que forças estranhas e inomináveis separam de forma quase sempre violenta. Resistência é isso também.

Tento por meio da descrição dessa experiência chegar a um ponto nevrálgico da discussão que aqui empenhei, para tentar agarrar ainda uma fagulha de conclusão, retomando, rapidamente, a metáfora rede. Uma das operações mais instigantes que apreendi em meus estudos sobre rede e que não dei conta aqui de expor, por diversas razões, diz respeito a emergência. A emergência é a coisa mais linda de que tive notícia nos últimos tempo, é melhor que qualquer horizonte de horizontalidade. A emergência é um comportamento dos nós, que se dá no primeiro nível de suas relações, pela proximidade, pela qual “agentes que residem em uma escala começam a produzir comportamento que reside em uma escala acima deles: formigas criam colônias; cidadãos criam comunidades; um *software* simples de reconhecimento de padrões aprende como recomendar novos livros.” (JOHNSON, 2003, p. 14), um comportamento que a ciência das redes chama de *botton up*, ou de baixo para cima, que se desdobram em muitos estudos sobre a auto-organização, sendo o livro *Emergência – a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares* (2003), de Steven Johnson uma publicação emblemática do assunto. “Tal sistema definiria a forma mais elementar de comportamento complexo: um sistema com múltiplos agentes interagindo dinamicamente de diversas formas, seguindo regras locais e não percebendo qualquer instrução de nível mais alto.” (JOHNSON, 2003,p. 15), ou seja, a emergência é a capacidade de nós se movimentarem, promovendo alterações, modificações na dinâmica de suas interações, sem a presença de uma força *top down*, ou seja, de cima para baixo, vertical, sem uma liderança, ou sem uma direção *a priori*, centralizadora ou de fora, que não participe do mesmo nível de suas relações. Esses estudos são a combinação de pesquisas de distintas áreas do conhecimento, que se encontram na observação de um padrão recorrente na natureza – a emergência – que me fazem também perguntar por que, então, precisamos de Estado, de exércitos, de bandeiras, de instituições, de presidentes, de representantes, de gurus, de deuses, de líderes, de mestres, se a interação entre os nós é autônoma, dinâmica e auto-regulada? A resposta vem de um estudo das cidades e da necessidade de calçadas ou espaços de encontros aleatórios, cada vez mais combatidos pela lógica de acúmulo vertical das cidades, também retomada no filme *O som ao redor*, que comentei aqui. “O elemento-chave é a importância das calçadas. [...] Elas permitem uma banda de comunicação relativamente larga entre totais estranhos e misturam

grande número de indivíduos em configurações acidentais.” (JOHNSON, 2003, p. 69). Nossa atual condição de vida impõe muitas lideranças, muitas separações, guerras, bandeiras, normas, controles, vigilâncias, padrões pré-definidos, cômodos quadrados e corredores – forças estranhas, inomináveis e invisíveis... A emergência poderia ser uma saída de resistência e de transformação do comportamento, em direção a autonomia de muitos indivíduos, nós, reunidos. Mas como confiar apenas em encontros aleatórios nesse mundo cão que ainda nos faz acreditar que somos inimigos? Como argentinos encontrariam ingleses e nepaleses para perceberem que compartilham os mesmos sofrimentos, muito mais que um ódio mútuo que lhes foi injetado pelo treinamento bélico estatal? É perceptível que o controle sistemático de nossas vidas se dê de modo a não permitir descansos em nossa produtividade – não se pode parar de produzir – do mesmo modo, não se pode parar, estar simplesmente, em lugar nenhum – as praças estão cada vez mais obsoletas – e o único encontro bem-vindo é o que se destina ao consumo, o que me faz crer que uma das estratégias principais da dominação é controlar, senão eliminar nossas relações, nossas proximidades, nossos encontros coletivos, diminuindo cada vez mais o potencial de emergências, pois o mesmo controle e vigilância apenas nos apontam o fim desse corredor apertado, onde todos caminhamos com viseiras de burro, produzindo, consumindo, produzindo, consumindo, produzindo, consumindo... A arte, se descuida, segue o mesmo rumo. Perde toda a sua força diante da ordem e do progresso. A direção de coletivos, se descuida, segue o mesmo rumo. Repete a opressão que também sofre. Quem tem alguém do lado para se agarrar, fortalecer conexões, se apoiar, de modo a escapar por alguma brecha, de alguma forma que o faça. Entendo Lola Arias, para além dos apelos midiáticos de sua grande obra, pois promove um encontro de grande potência política e resistente, pois conecta corredores separados pela guerra, promovendo um encontro urgente, para a superação de um grande trauma coletivo. Não estamos sós. Nossa dor não é nossa. Somos muitos inquietos. Somos muitos insatisfeitos. Somos muitos artistas massacrados. Por que não nos encontramos? Por que não nos organizamos? Por que não resistimos a imposição desse corredor? Por que ainda aceitamos, nos aliamos e reproduzimos essas malditas forças opressoras e hierárquicas? Porque não acreditamos nas nossas urgentes emergências?

É por isso que busco arestas como artista. Aproximações. Coletivos. Relações. Emergências. Resistência, sim, pois a vida é maior que qualquer corredor.

Desobedecer e resistir. Resistir e desobedecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELÉM, Elisa. Modos de análise dos espetáculos: um olhar panorâmico. **ILINX** – Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas – UNICAMP. Teatrais. n. 6. dez. 2014.

BEY, Hakim. **TAZ** – Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2011.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CARDOSO, Daniel Ribeiro; SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética em expansão. **Ciências e cultura** v. 59, n.1, São Paulo: SBPC, 2007.

CAVALCANTE, Gustavo Vasconcellos. **Ciência das redes: perspectivas epistemológicas**. 2009. 177 f. Tese Tese (Doutorado) Departamento de Ciência da Informação e Documentação da Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DANIELS, Rebecca. **Women stage director speak: Exploring influence of gender on their work**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 1996.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividades**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. São Paulo. PPGAC/ECA-USP. v.8,n.1, 2008.

FELICE, Massimo Di. **Ser redes: o formismo digital dos movimentos net-ativistas**. Matrizes, vol. 7, núm. 2, São Paulo, 2013.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

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

FERRAZ, Gustavo Cruz; SADE, Christian; ROCHA, Jerusa Machado. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. **Fractal**, Revista de Psicologia, v. 25 – n. 2, 2013.

FISCHER, Stella. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Estudos avançados**. vol.5, no.11. São Paulo,1991.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JOHNSON, Stenen. **Emergência** – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e *softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

KASTRUP, Virgínia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. IN _ PARENTE, André. (org.) **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2). 2009.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Annablume, 2016.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In _ PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. IN _ PARENTE, André. (org.) **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REWALD, Rubens. **Caos**: dramaturgia. São Paulo, Perspectiva, 2005.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução às teorias da cibercultura**: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SCHECHNER, Richard. Jogo. In _ LIGIÉRO, Zeca. Performance e antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, Antonio Carlos Araújo. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. 222 f Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogos sobre encenação**: um manual de direção teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – TEATROS DA REVOLTA⁶⁷

por Clóvis Domingos dos Santos

O incômodo já começa na entrada: leia as regras e preencha um formulário. Corpos sentados de frente para um quadro das instruções. Incomoda ter que se definir em vários quesitos. Incomoda mais ainda que isso gera pontuações e uma nota/cálculo de tempo de sua visita e estadia na casa/galeria. Incomoda ser numerado, ter uma cor e ser vigiado. METÁFORAS DE NOSSA VIDA ESCOLAR E UNIVERSITÁRIA?

Em meu deslocamento senti muitos incômodos: principalmente por nos ver, povo brasileiro, ali de alguma forma retratado. Corpos escravizados, submissos, amarrados e expostos como mercadoria.

Uma poética dos corpos e dos espaços. Uma exposição do mal-estar humano e social. Sociedade do controle. Em cada cômodo, um incômodo materializado numa instalação ou instauração cênicas. Importante diferenciar: instalações como corpos e objetos expostos e instaurações como corpos em ação. Júlia Kristeva vai falar que em toda instalação, de alguma forma, há ENCARNAÇÃO e NARRAÇÃO. A produção de sensações e experiências como vértices da arte contemporânea. Imagens fortes e simbólicas, o real surge na cena plástica e produz uma estética do choque.

No cômodo “A dor da gente não sai no jornal” o deslocamento entre real e ficcional, entre memória e presença. Entre relato e gesto restaurado. Winny Rocha lê um depoimento e de repente um corpo cai. A dor da gente não sai no jornal, mas ali em minha presença uma dor se manifesta e de alguma forma ficcionaliza uma situação vivida todos os dias por jovens negros, o REAL PODE GERAR REFLEXÃO.

Um corpo simbólico, um corpo de memória. Essa performance também me atualizou a fala de Ilena Dieguez ao afirmar: “o próprio corpo do artista foi espaço e instrumento para explorar o sucedido a outros corpos. PENSAR NO OUTRO É DAR-LHE UM LUGAR EM NOSSO

⁶⁷ Texto crítico escrito por Clóvis e encaminhado a mim, pessoalmente, com autorização de publicação. Todos os destaques são do autor. Disponível em <<https://gritoredih.wordpress.com/2016/06/21/teatros-da-revolta-por-clovis-domingos-dos-santos-um-comentario-sobre-ie-n-comodos-do-modo-como/>>, acesso em maio de 2018.

CORPO”. (Texto inédito apresentado no Colóquio Internacional PENSAR A CENA CONTEMPORÂNEA, UDESC, 2014).

Alguns cômodos como SEM VALOR (Com Everton José) revela uma imagem bela e paradoxalmente dolorosa ao mostrar um corpo imóvel e preso aos fios da publicidade. Contemplar tal imagem pode também significar angústia.

Outro choque: o corpo sacrificial de Raphael Modesto na performance AÇOUGUE. O corpo-carne vendido no mercado das sensações. Corpo plastificado, fragmentado, bonito, mas ferido e sangrando....

A dupla face: o performer olha um outro corpo feito um corpo espectro, vazado, sem alma, e ainda uma terceira camada: uma sombra negra que sugere um corpo torturado ou aguardando o abate.

Mas a potência agressiva dessa performance está nas imagens do ensaio fotográfico produzido e anexado naquela sala. Dias antes Raphael publicou uma dessas imagens no facebook pessoal dele, o que gerou inúmeros comentários e curtidas. Ali no mundo virtual, como perfil de usuário, essa imagem é asséptica e sedutora. Mas no contexto espacial da performance, há uma subversão disso, e tal imagem se configura como uma armadilha à nossa percepção. Teria o performer feito isso estrategicamente desejando provocar algo? Ou se trata de um jogo de acasos?

O patético e grotesco em “DRAMA SEGUNDO TURNO” do Marcio Masseli, a ironia fina e desconcertante numa dimensão brechtiana em “qual a sua graça” de Mariana Arantes, o corpo religioso que denuncia um discurso de poder na performance “heterotopias: entre o céu e o inferno” de Everton Lampe; o corpo alienado pelo trabalho que inclusive ignora nossa presença na performance de Felipe Cunha “a inacreditável dignidade do bípede que rasteja”, a solidão e o silêncio que constrange na fragilidade corporal de Laís Pires na performance “inclassificação livre” num espaço cujos fios me prenderam partes do corpo e me deixaram aflito. Os dois espaços criados por Beatriz Mendes para falar da questão do feminino em “anti-concepção feminina”. Objetos que constroem secularmente as definições de gênero.

Até o fanzine “Mundo Azul, Edí, palhaço sem graça” que comprei do artista Deivison Silvestre dialoga com essas paisagens incômodas, espaços que agriem, e que constituem uma

casa que a qualquer momento pode desabar. Perigo e instabilidade. Como espectador uma “recepção tátil”, na acepção de Desgranges, uma obra a nos invadir e transtornar.

Quando saí e cheguei do lado de fora, mais instalações acontecendo: mas agora a liberdade de poder estar, ficar e ocupar. Vídeos e imagens do processo exibidos e mais, partilhados, para os espectadores. Isso é política. E no jardim pequenas velas acesas, vestidos brancos, uma janela vazada e um espaço arejado, no qual pude respirar melhor, mas que não me aliviou da angústia.

Até na saída pisei em folhetos e discursos, como que se me perguntassem: ainda há salvação? Durou quarenta minutos minha visita à galeria. Como “visita-dores” acredito que não conseguimos sair dali impunes a tudo que vimos, ouvimos, sentimos e vivenciamos. Voltei silencioso para Belo Horizonte.

No texto **“Arte contemporânea e a banalização do mal”** de Antônio Pereira há a seguinte citação:

“O silêncio como manifestação do espectador pode significar não a ausência de linguagem, mas exatamente um tempo de latência, um momento de secreta interrogação sobre a possibilidade da transformação da dor do mundo em reflexão. E, nessa medida, é o trabalho da obra que se desdobra no espaço psíquico do espectador; capturando o visitante, exige dele uma sofrida elaboração para que em seu interior a obra se faça experiência. Nesse caso, o silêncio contemporâneo diferencia-se da moderna contemplação.” (Trecho retirado do livro: “Psicanalise, arte e estéticas da subjetivação”, Editora Imago, 2002).

Para mim uma encenação potente, coerente, que provoca rachaduras nos muros e no sentido de uma galeria, penso a encenadora Fany como uma “encenadora curadora”. De curadoria artística e de curadora de incômodos tanto dela quanto dos performers e artistas colaboradores do projeto, como de nós também. Uma encenação desterritorializada, nas palavras do diretor Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), um canteiro de obras: percebi os performers emitindo seus discursos incomodados, através de um agenciamento de uma artista inquieta como a Fany. Como falar e abordar as questões do controle e das relações asfíxiadas na sociedade e no mundo, e não trazer isso para o âmbito das artes?

Pressuponho que esse processo artístico deva ter incomodado a toda a equipe, principalmente pelas questões que envolvem autoria, poder e escolhas: como se dirige tal projeto? Foi ele

dirigido por uma proponente ou partilhado a partir da ENCENAÇÃO DO DESEJO de cada artista envolvido?

Para terminar, acho que a jovem encenadora propôs um processo de EMANCIPAÇÃO ARTÍSTICA aos seus parceiros, confiou neles, lançou desafios e a cada um foi pedida uma ação ética, uma responsabilidade a ser assumida sobre seu espaço tanto material e poético, espaço mnemônico, quanto temático e discursivo. Uma rede de colaborações e contaminações.

Enfim: um projeto coletivo corajoso. Criadores em crise. Correndo riscos, aprendendo e fazendo juntos, revirando cômodos conceituais e pessoais, **mas CRIANDO ARTE QUE INCOMODA A VIDA, ARTE QUE ARDE, ARTE COLETIVA, ARTEVIDA.**

ANEXO B – MANIFESTO DO MOVIMENTO ORGÂNICO IMAGINÁRIO⁶⁸


O
N
D
E
?

Crava
Dentes
convida para
rizo-MOI
Movimento Orgânico Imaginário.

Quando
?

O QUÊ É?

O jogo da bola sem dono do acaso. Buscando conexões entre imaginação, sociedade, política, ativismo, utopia, rizoma, antropofagia, comportamento, boemia, anarquia, resistência, propõe-se o encontro. Artistas ou pessoas de pulso - gente que está na rua - são convidados à ação performativa em um processo essencialmente colaborativo e polifônico. A viagem encontra seu ponto de partida no Movimento Orgânico Imaginário e pretende se encadear através das linguagens poética, cênica, audiovisual, performática, sonora e plástica em interações sinestésicas. Na contramão das engrenagens do falido sistema estabelecido, as estruturas rizomáticas - horizontais em essência, desprovidas de um núcleo hierárquico e absolutamente conectadas - geram o fluxo contínuo de ações e reações, as quais podem vir de todos os lados e em diversas formas no nosso presente contínuo. Tudo é possível. nesse pacto. Em um tempo/espaco coletivo faremos a apologia da mistura e da libertação culminarem em uma jam instalada na performatividade de um acontecimento polifônico e polimorfo - livre e libertário. Um movimento de vozes heterogêneas. Ou a própria voz do indivíduo coletivo. E o encontro é justamente a cola dessas diferenças e individualidades. Pra não partir de nada, partimos de tudo. Ao mesmo tempo, junto e misturado. O objetivo? O próprio encontro e o que se pode fazer dele. Ou a promoção da multiplicidade. Ou o manifesto pluralmente artístico. Ou o grito. Ou o caco. Ou o eco.

POR QUE VOCÊ?

Porque você tem algo a gritar. Porque é necessário coragem. É indispensável disposição. É preciso atitude. É importante ter tesão no ato. É bom gostar de falar e é impraticável não ouvir. É um desafio criativo. É um jogo sem derrotas ou vitórias, mas jogar é imprescindível. Porque você pode gostar e gozar. Você é dos bons, quebre a cabeça, vá em frente. Traga o seu trabalho e a sua expressão. Tem olhos de ver? Veja. Tem voz de grito? Grite. Tem mãos de fazer? Faça. Tem coisa pra mostrar? Mostre. Participe na sua medida, apenas deixe claro qual é a sua. Trabalho coletivo é pacto de sangue - mas use camisinha.

Ouro Preto,
Umbigo do Mundo
2013

m.o.imaginario
@gmail.com

⁶⁸ Escrito por mim, logo após os acontecimentos de Junho de 2013, é um documento descompromissado que reflete um pouco da pulsão criativa e poética que me mobiliza em coletivos, para muito além do falatório texto aqui desenvolvido. *Cravadentes* é nosso anti-herói, uma resistência marginal ao falso herói da liberdade, Tiradentes, tão louvado por forças inomináveis na Ouro Preto cúmplice da escravidão.