



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RAFAEL MARTINS DE OLIVEIRA

DO TEATRO AO CINEMA

UMA CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO DO FILME

INFERNINHO

Salvador
2021

RAFAEL MARTINS DE OLIVEIRA

DO TEATRO AO CINEMA

UMA CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO DO FILME
INFERNINHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador
2021

Oliveira, Rafael Martins de.

Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme Inferninho / Rafael Martins de Oliveira. - 2021.

205 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas. 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Performance (Arte). 4. Trabalho de grupo na arte. 5. Inferninho (Filme). 6. Grupo Bagaceira de Teatro. I. Marfuz, Luiz César Alves. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792
CDU - 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Rafael Martins de Oliveira

“DO TEATRO AO CINEMA: UMA CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO
DO FILME INFERNINHO”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 22 de dezembro de 2021.

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Profª. Drª. Francimara Nogueira Teixeira (IFCE)

Dedico este trabalho à Vovó Moça, o Sol da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Luiz Marfuz, meu orientador e mestre, pela paciência, persistência, generosidade, amizade. Por cada detalhe. A Fran Teixeira e Paulo Henrique Alcântara, por terem acolhido esta pesquisa de modo tão especial, contribuindo e confiando.

À minha família, por todo o apoio e amor. Especialmente à minha mãe, meu pai e minhas tias Valdêne, Valderez, Valquíria e Valdenir.

A Rodrigo Frota, que me encorajou a ingressar no mestrado e abriu os caminhos. A Márcia Andrade, que me deu abrigo em todos os sentidos. A Victor Gargiulo, que tanto me ajudou nessa travessia. A Raimundo Severo e Genivaldo Macário, que trouxeram a confiança que eu precisava para começar a escrever esta pesquisa. A Jadeilson Feitosa, Marta Aurélia, Raissa Starepravo e Ricardo Bessa, pelo incentivo. Aos amigos todos, sem os quais, teria sido impossível.

Ao Grupo Bagaceira de Teatro. Em especial, agradeço a Démick Lopes, Ricardo Tabosa (obrigado pelo grande apoio na reta final), Rogério Mesquita, Samya de Lavor, Tatiana Amorim e Yuri Yamamoto. Vocês são a alma do que está escrito aqui.

A Caroline Louise, Guto Parente, Pedro Diógenes. Aos coletivos e profissionais que participaram do filme *Inferninho*.

Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que tornou viável realizar esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pelo apoio e infraestrutura.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida
de alguém. Provavelmente a minha própria
vida.

Clarice Lispector

Ninguém jamais escreveu ou pintou,
esculpiu, modelou, construiu, inventou a não
ser para sair, realmente, do inferno.

Antonin Artaud

OLIVEIRA, Rafael Martins. Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme *Inferninho*. 2021. Orientador: Luiz César Alves Marfuz. 205f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa é um mapeamento dos afetos, intensidades, relações e modos de vida que permearam o percurso criativo do longa-metragem cearense *Inferninho* (2018), de Guto Parente e Pedro Diógenes. No filme – que foi criado a partir de uma aproximação entre artistas de teatro e cinema, uma parceria entre Grupo Bagaceira de Teatro, Marrevolto Filmes e Tardo Filmes – o artista-pesquisador assume as funções de corroteirista e ator (atuando no personagem Coelho). A descrição do processo é feita em primeira pessoa, resultando em uma escrita encarnada, de traços performativos. O aporte teórico privilegia duas esferas: a primeira é composta por artistas de diversas linguagens, acadêmicos ou não, que refletem sobre práticas de criação; a segunda é constituída por pensadores que, direta ou indiretamente, deram sequência ao legado do filósofo holandês Baruch de Espinosa levando em consideração a unidade corpo/mente e a questão dos afetos em campos como epistemologia, crítica social, filosofia, clínica, linguística, dentre outros. Conclui-se que, nesse percurso criativo permeado por mortes e rupturas em diversos níveis, os gestos de criação do artista-pesquisador são frutos de uma força vital, um esforço de sobrevivência, de não sucumbir aos afetos tristes de nossa época. Essa força ficou encarnada no discurso e na poética da obra, fazendo de *Inferninho* uma experiência ética, estética e política de afirmação da vida.

Palavras-chave: Processo criativo. Dramaturgia. Teatro de grupo. Cartografia.

Cinema.

OLIVEIRA, Rafael Martins. From theater to cinema: a cartography of the creative process of the film *Inferninho*. 2021. Dissertation advisor: Luiz César Alves Marfuz. 205f. il. Dissertation (Master in Performing Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This research is a mapping of the affects, intensities, relationships and ways of life that permeated the creative process of *Inferninho*, a Brazilian (Ceará) 2018 film directed by Guto Parente and Pedro Diógenes. In the film — which brought together artists from both theatre and cinema by a partnership between the Bagaceira Theatre Group, Marrevolto Films and Tardo Films — the artist-researcher takes both the role of co-screenwriter and actor (as the character Coelho). The description of the process is done in first person, resulting in an embodied and performative writing. The theoretical foundation of this research is composed by artists from diverse points of views, both from inside and outside the Academy, with focus on the creative practice; by researchers that gave sequence to the heritage of the Dutch philosopher Baruch de Spinoza, considering the unity body/ mind and their understanding of “affect” in the fields of epistemology, social critique, philosophy, clinic, linguistics, and others. In sum, this research shows how the creative process is permeated by deaths and ruptures in diverse levels, the creative gestures of the artist-researcher being the outcome of a vital force, a survival effort to not succumb to the pain and sorrow affects or our time. Such effort became embodied in the discourse and in the poetics of the film, making *Inferninho* a life affirming experience that is at the same time ethic, aesthetic and political.

Keywords: Creative process. Dramaturgy. Group theatre. Cartography. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Casa da Esquina.....	50
Figura 2 – Entrada da Casa da Esquina em outubro de 2013. Yuri Yamamoto e Fran Teixeira na Casa da Esquina em 2009.....	51
Figura 3 – Bagaceira, processo criativo de <i>InCerto</i> . Casa da Esquina.....	54
Figura 4 – Christiane de Lavor e Rafael Martins. Processo criativo de <i>InCerto</i>	58
Figura 5 – Algumas das cenas criadas no processo de <i>InCerto</i>	59
Figura 6 – Algumas das cenas criadas no processo de InCerto.....	60
Figura 7 – Personagem Garçonete (Samya de Lavor).	65
Figura 8 – Cena do espetáculo <i>InCerto</i>	78
Figura 9 – Bagaceira e Alumbramento, 3 de fevereiro de 2014. Foto: Jacques Antunes.	91
Figura 10 – Bagaceira e Alumbramento no Laboratório. À direita, reunião com Sérgio Carvalho e Marcelo Gomes.	94
Figura 11 – Pedro Diógenes, Rafael Martins, Guto Parente reunidos na Casa da Esquina, trabalhando na escrita da série <i>Inferninho</i>	98
Figura 12 – Bagaceira e Alumbramento apresentando o projeto da série.....	101
Figura 13 – Bagaceira e Alumbramento apresentando o projeto da série. De costas: Sérgio Machado, Jimmy Desmarais e Marcelo Gomes.....	101
Figura 14 – Equipe de <i>Inferninho</i> , ocasião da apresentação do projeto para Jimmy Desmarais.....	102
Figura 15 – Os três roteiristas em Morro Branco, cartolina na mesa, mar ao fundo.	104
Figura 16 – Cartolina com anotações dos roteiristas.....	105
Figura 17 – Morro Branco, filme <i>Mister Lonely</i> (de Harmony Korine) projetado na parede da casa de praia.....	105
Figura 18 – Casa da Esquina, filmagem do experimento. Na imagem de cima, Pedro Diógenes (diretor), Caroline Louise (produtora) e Guto Parente. Embaixo, esquerda: Démick Lopes e Pedro Diógenes. Direita: Yuri Yamamoto e Démick Lopes em cena.	109
Figura 19 – Filmagem do experimento: Caixa-Preta (Tatiana Amorim). Jarbas (Démick Lopes) e Deusimar (Yuri Yamamoto).	110

Figura 20 – <i>Pitching</i> . Bagaceira e Alumbramento. Na foto acima/esquerda também estão Marcelo Gomes, Bete Jaguaribe (diretora da Escola Porto Iracema das Artes) e Karim Aïnouz.....	112
Figura 21 – <i>Teaser</i> : ajustes da figurinista Themis Memória. Personagem Caixa-Preta (Tatiana Amorim). Samya de Lavor nos bastidores com a filha, Martina.....	113
Figura 22 – Rafael Martins (Coelho), Yuri Yamamoto (Deusimar), filmagem do <i>teaser</i>	114
Figura 23 – Filmagem do <i>teaser</i> : Deusimar (Yuri Yamamoto) e Jarbas (Démick Lopes).	115
Figura 24 – <i>Teaser</i> : imagens da filmagem.	116
Figura 25 – No quadro branco de nosso escritório na Casa da Esquina, calendário apontando os dias de filmagem.	150
Figura 26 - Yuri Yamamoto (Deusimar) e Démick Lopes (Jarbas) no set de filmagem.	151
Figura 27 – Sítio, local das filmagens.....	152
Figura 28 – Michelline, assistente de direção, com a claquete na filmagem da cena do Coelho.....	155
Figura 29 – Filmagem da cena do Coelho.	156
Figura 30 – Estreia de <i>Inferninho</i> no Festival de Rotterdam. Equipe do filme.....	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O QUE EU QUERO DESTA PESQUISA?.....	18
1.1 MODOS DE DIZER	22
O performativo.....	26
A bricolagem	29
A cartografia	31
1.2 DEFININDO A PESQUISA	37
2 TEATRO: O NINHO DE NOSSO INFERNO.....	41
2.1 GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO	43
Gênese do grupo	44
Grupo Bagaceira hoje	46
2.2 DE INCERTO A INFERNINHO.....	47
Casa, crise e nova montagem.....	49
A pessoalidade.....	53
As entrevistas.....	57
A criação de cenas.....	59
O surgimento de <i>Inferninho</i>	61
Obra inacabada.....	67
A ruptura.....	69
2.3 O ENREDO DA PEÇA	70
Sobre a dramaturgia da peça	72
<i>El Paso</i> e sua influência na gênese de <i>Inferninho</i>	75
<i>InCerto</i> e <i>Inferninho</i> : duas poéticas de uma cartografia.....	77
3 TV: COLABORATIVO COM LABORATÓRIO	81
3.1 ALUMBRAMENTO FILMES	82
3.2 PORTO IRACEMA E O SURGIMENTO DOS LABORATÓRIOS.....	85
3.3 A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO.....	90

Mãos à obra	93
Metamorfose no inferno	95
Como escrever em parceria?	97
Mais um estrangeiro em nosso inferno	99
Morro Branco.....	102
Conceito de <i>Inferninho</i> após Morro Branco	106
Exercício filmado.....	108
O <i>pitching</i>	111
O <i>teaser</i>	113
3.4 A DANÇA DA CRIAÇÃO COMPARTILHADA	116
4 CINEMA: ACABAMOS NO TELÃO.....	121
4.1 DO CÉU AO INFERNO	122
4.2 O RETORNO	125
Novas definições de elenco: outras reflexões sobre o colaborativo	127
4.3 CINEMA IMPURO	130
4.4 O ROTEIRO.....	133
O circuito afetivo de <i>Inferninho</i>	135
4.5 O COELHO.....	138
Construindo o personagem	141
O riso, a loucura, a infância	146
4.6 A FILMAGEM	149
Filmando a cena do Coelho.....	154
4.7 E DEPOIS	159
CONCLUSÃO.....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
APÊNDICE A – Dramaturgia da peça	177
APÊNDICE B – Programação 2015.....	190
APÊNDICE C – Nota ao público (2016)	193
ANEXO A – Crítica de Victor Guimarães.....	195

ANEXO B – Crítica de Pedro Henrique Ferreira	199
ANEXO C – Crítica de Gabriel Coêlho	202
ANEXO D – Ficha Técnica de Inferninho.....	205

INTRODUÇÃO

Escombros e caos.

O que estou fazendo? Mergulhando no conhecimento que emana da produção artística e da universidade pública brasileira. Artista e pesquisador no Brasil de 2020-2021. À beira de. Na iminência de. Talvez você, que me lê daí, de um lugar mais adiante no tempo, compreenda o que ainda não comprehendo. Estou no caos. Falo de dentro. Uma voz por debaixo de escombros.

Já ouvi o seguinte: nada parece mais com um prédio ruindo do que um prédio em construção. Espero. Mas não posso esperar inerte. Tenho de esboçar um movimento, inventar uma fuga, uma estratégia, uma forma de me deslocar. Em meio ao caos do desabamento, não parece haver deslocamento possível. Mas há. Ainda me resta viajar por dentro.

Por dentro de mim? Não apenas. Por dentro, também, do legado de conhecimento e sobrevivência que artistas, cientistas, filósofos nos deixaram. Por dentro de um imaginário que não é apenas meu. Por dentro de encontros que abrem frestas, espaços respiráveis: “trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Em *A gaia ciência* (2001, p. 150), Nietzsche lança a seguinte provocação: “de que vale um livro que não nos transporte além dos livros?”. É esse “além dos livros” que me interessa. Estou de acordo com Espinosa e sei que tudo aquilo que se passa no corpo, se passa na mente de forma simultânea. Por isso, o que escrevo aqui tem corpo, tem sangue e respira. Ainda.

Escrevo esse trabalho acadêmico com uma firme sensação de morte. Morri, e estou prestes a compreender se serei capaz de nascer outra vez. Que esse trabalho seja uma invocação de forças, não só para mim, mas para quem lê. Busco, na confluência entre arte e universidade, produzir uma escrita em primeira pessoa e aberta múltiplas referências; fazendo dessa pesquisa uma experiência estética e de afirmação da vida.

Não sei como.

Tentarei descobrir.

Convido você a vir comigo.

A presente pesquisa mergulha no processo criativo do longa-metragem brasileiro *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes. O filme é resultado de uma aproximação entre artistas de teatro e cinema. Três coletivos artísticos cearenses assinam a obra: as produtoras independentes Marrevolto Filmes e Tardo Filmes (ambas remanescentes da Alumbramento Filmes) e o Grupo Bagaceira de Teatro.

Eu integro o Grupo Bagaceira e sou um dos artistas que idealizaram a obra, participando ativamente de todo o processo de criação. Na obra, as minhas funções criativas são: corroteirista (escrevi em parceria com os dois diretores) e ator (no personagem Coelho).

A história é protagonizada por Deusimar, dona de um bar chamado *Inferninho*. É lá que tudo se passa. Frequentado por cosplays, *Inferninho* é um lugar insólito, um refúgio de sonhos e fantasias, um ambiente onírico no qual o Coelho, meu personagem no filme, é o garçom. Cansada daquele universo e da vida que leva, Deusimar sonha em fechar o bar, deixar tudo para trás, ir embora para algum lugar distante. Jarbas, o marinheiro que acaba de chegar, sonha em ancorar e fincar raízes. O amor que nasce entre os dois transforma por completo o cotidiano do bar, movendo a trama.

A construção do filme foi um percurso longo, feito de muitas reviravoltas. Os primórdios estão em 2010, quando o Bagaceira, buscando inspiração para uma nova montagem, fez algumas rodadas de experimentos cênicos livres. Em um desses muitos exercícios teatrais feitos à época, surgiu a primeira versão da dramaturgia de *Inferninho*, escrita por mim em processo colaborativo com atores do grupo. Uma peça de curta duração, feita sem maiores pretensões. Essa versão jamais foi montada ou mesmo apresentada ao público em caráter de exercício aberto.

Anos depois (em 2013), nos juntamos à Alumbramento Filmes (coletivo formado por artistas do audiovisual) para construir algo em parceria. Nessa ocasião, aquela antiga dramaturgia engavetada foi utilizada como ponto de partida para um novo processo. A partir de então, a escrita passou a ser dividida entre mim, Pedro e Guto. Participamos de um laboratório voltado à criação de roteiros de séries de TV que durou sete meses, com os atores do Bagaceira acompanhando a escrita e participando de todo o processo. *Inferninho* foi inteiramente reconstruído e transformado em um roteiro de série televisiva, dividido em quatro episódios.

Após a experiência do Laboratório, repensamos o projeto e decidimos mudar de rota. A ideia de criar uma série para a televisão ficou para trás e o nosso interesse passou a ser o cinema. Readequamos o roteiro de *Inferninho*, transformando-o, enfim, em longa-metragem. Pouco tempo após as filmagens, a produtora Alumbramento chegou ao fim, mas o Bagaceira seguiu em parceria com esses mesmos artistas, que passaram a assinar através de suas novas produtoras: Marrevolto e Tardo.

Inferninho se concretizou, enfim, como longa-metragem, estreando em janeiro de 2018 no Festival de Rotterdam, na Holanda. Em seguida, o filme foi exibido em diversos festivais pelo mundo. Em 23 de maio de 2019, *Inferninho* estreou comercialmente, entrando em cartaz em diversas cidades brasileiras.

Agora, revisito o longo processo, trazendo à tona muito do que foi vivido para que esse filme pudesse existir nas telas de cinema. Em escrita performativa, narro o meu trajeto a partir de afetos e intensidades. O intuito: traçar uma cartografia afetiva. Para fazê-lo, preciso reativar as emoções de todo o percurso. Reinventá-las, recriá-las, desdobrá-las não apenas em mim, mas também em você, que me lê. É o desafio que me imponho e com o qual me comprometo a partir de agora: não ser frio.

O aporte teórico privilegia duas esferas: a primeira é composta por artistas de diversas linguagens, acadêmicos ou não, que refletem sobre práticas de criação; a segunda é constituída por pensadores que, direta ou indiretamente, deram sequência ao legado do filósofo holandês Baruch de Espinosa levando em consideração a unidade corpo/mente e a questão dos afetos em campos como epistemologia, crítica social, filosofia, clínica, linguística, dentre outros.

No primeiro capítulo vou ao encontro da pesquisa acadêmica e reflito sobre esse cruzamento entre arte e universidade. Traço um panorama das novas metodologias de pesquisa em arte. Reflito, a partir de minha demanda pessoal e de meu lugar de artista e pesquisador no Brasil de 2020-2021. Procuro responder à pergunta: como, através do trajeto criativo de *Inferninho*, será possível construir um conhecimento afirmativo da vida? Assim, vou delineando os contornos da pesquisa, fazendo escolhas metodológicas, éticas e políticas que nortearão as etapas seguintes.

A partir dos métodos, da linguagem e do princípio de afirmação da vida que foram definidos, crio a narrativa do processo em todas as suas fases – Teatro, Televisão e Cinema – dedicando um capítulo a cada uma dessas etapas. Uma

narrativa menos pautada em sistematizar técnicas e mais atenta ao campo de forças, aos encontros, aos intercessores¹, ao “afetar e ser afetado”.

Que forças me movem? O que está em jogo quando eu crio? Como essas forças, esses embates vitais se converteram em gestos artísticos? Que marcas dessa luta estão impressas na obra, sobretudo na dramaturgia e no personagem Coelho?

Parto da ideia de que há um embate entre vida e morte permeando todo o processo. Mortes e rupturas nos mais diversos sentidos. Durante toda a narrativa, vou tecendo paralelos com o mundo à nossa volta, questões como, por exemplo, as viradas na paisagem política do país, que afetaram diretamente o nosso modo de vida. Como artista-pesquisador, desenvolvo aqui a ideia de que meus principais gestos nesse processo foram motivados por um impulso de sobreviver, de perseverar, de não sucumbir aos afetos tristes. *Conatus*. Tento construir, nessas páginas, uma experiência de pensamento livre e afirmativa:

Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação com o outro (humano e não humano), modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir. (ROLNIK, 2019, p. 148)

Ao criar uma espécie de inventário de tudo o que foi vivido, pretendo ir além de *Inferninho*. Que esta escritura seja um grito de sobrevivência, um convite à reinvenção da vida, à criação de outras possibilidades, outros mundos. A cultura e a universidade pública brasileira estão cada vez mais ameaçadas. Mas ambas resistem e me abrigam em um momento delicado. É preciso afirmar a vida nesses espaços.

¹ Os intercessores, segundo Gilles Deleuze, mobilizam nosso pensamento, nos instigam e nos levam a criar. Para melhor compreensão do termo, sugiro a leitura do artigo *Notas sobre a ideia de Intercessores como um conceito na Filosofia de Gilles Deleuze: por um Teatro Filosófico* (BRITO, 2013).

1 O QUE EU QUERO DESTA PESQUISA?

Estou aqui. No chão escorregadio da linguagem. E não é fácil começar.

E o que estamos fazendo? Estamos na linguagem, movendo-nos dentro dela, num modo peculiar de conversação: um diálogo imaginado. Toda reflexão, inclusive a reflexão sobre os fundamentos do conhecer humano, se dá necessariamente na linguagem, que é nossa forma particular de sermos humanos e estarmos no fazer humano. Por esse motivo, a linguagem também é nosso ponto de partida, nosso instrumento cognitivo e nosso problema (MATURANA; VARELA, 1995, p. 68-69).

Levando em consideração a etimologia da palavra pesquisa – que vem do latim *perquirere* e significa “buscar com perseverança” – suponho que haja sempre um pesquisador morando dentro de nós, artistas. Um inquilino implícito que faz parte do que somos e que se manifesta ao menor estímulo, acionando em nós uma certa inquietação, um estado de investigação e busca. Buscar é verbo transitivo direto: quem busca, busca algo. Assim a gramática aponta. Mas, desapontando a gramática, nós artistas tantas vezes buscamos num intransigente intransitivo: buscamos, simplesmente. Sem designar o objeto. Não havendo objeto, nós o inventamos. O fazer artístico abrange algo que apenas agora, através das metodologias mais recentes, a ciência começa a acolher: a correspondência entre pesquisa e invenção:

Fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é *um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. (PAREYSON, 1984, p. 32)

Por um lado, tenho esse “pesquisador enquanto artista” internalizado, muito bem estabelecido, que já faz parte de mim. Por outro, agora que me lanço na empreitada de escrever um trabalho acadêmico, começo a abrir espaço para um outro personagem interno, bem menos familiar, que lida com as especificidades linguísticas e metodológicas da ciência, operando nessa outra modalidade de investigação. Portanto, antes de partir para a pesquisa propriamente dita, preciso refletir sobre o

método – as regras e estratégias do jogo – para firmar em mim esse “pesquisador enquanto cientista”.

Seguindo mais um pouco nessa ideia metafórica de que há em mim dois pesquisadores de naturezas distintas, alavancar este trabalho será como colocá-los numa produtiva conversa. Precisarão, portanto, falar a mesma língua. Sonia Rangel (2015, p. 21) salienta que é preciso “apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos” para que seja possível descrever ou mesmo engendar processos criativos. Portanto, quais teorias e métodos “dialogam” com meu conhecimento empírico? Segundo Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), é comum que surja uma insegurança em artistas que estão ingressando no contexto da pesquisa acadêmica quanto ao próprio conhecimento incorporado na arte:

Embora a percepção e a subjetividade sejam profundamente valorizadas em sua prática da arte, estas noções, em algum momento, desaparecem quando eles começam seu percurso na construção da tese. Nós observamos que, quando os alunos entram no ambiente universitário, passam por um estágio em que já não sabem como tirar proveito de suas especialidades. Sua fonte de conhecimento profissional encontra-se, temporariamente, abalada. (FORTIN; GOSELIN, 2014, p. 2)

Sonia Rangel (2006) relata que, diante da enxurrada de modelos disponíveis (incontáveis métodos e informações novas), o mais comum é que os pesquisadores corram na direção desses formatos, agarrando-se aos modelos preexistentes, desperdiçando a oportunidade de produzir uma pesquisa diferenciada, original, com olhar próprio. Preferem a segurança de estarem devidamente enquadrados. Rangel sugere que é possível buscar esse olhar mais original, usando a sensação de desvio e deslocamento a favor, como um operador aliado. É necessário, no entanto, abrir espaço para as interrogações e ser forte para suportar as incertezas.

E sim, foram muitas, as minhas incertezas. Vivi esse desconforto ao ingressar no universo acadêmico. Desconfiei dos métodos e de mim. Exponho aqui algumas perguntas que me fiz por acreditar que muitos desses impasses são comuns a outros artistas pesquisadores.

Como escrever sobre a *poiesis* de *Inferninho*? Como abandonar o vocabulário do cotidiano, da lida, dos ensaios e descobrir os termos certos para uma comunicação acadêmica? Processo criativo, pesquisa, profissão, vida pessoal: o processo de *Inferninho* era a convergência de todas essas questões e muitas outras. Não havia

como separar: tudo dizia respeito a tudo. Então, como escamotear minhas inseguranças, vulnerabilidades, incertezas e passionalidades?

Eu precisaria esfriar o discurso e tomar distância do objeto? Deveria me divorciar do assunto *Inferninho* como se ele não me dissesse respeito? Para me colocar como pesquisador de fato, deveria transparecer segurança e confiabilidade enquanto tudo em mim estava em crise? Recorreria aos formatos hegemônicos? Seria possível escrever sem deturpar a experiência, sem manipular as respostas, sem violar os fatos? De que modo, então, eu conseguia imprimir um olhar particular à pesquisa? É possível encontrar universalidade em uma experiência particular, local e irreproduzível? Perante a imensidão de conhecimentos produzidos a cada instante nas universidades, como não soar repetitivo? Tudo já foi dito? Para quem escrevo? Quem estará qualificado a ler?

Tais dúvidas traduzem meu estado defensivo ao adentrar na pós-graduação. Acontece que, ao menos na minha experiência, a universidade subverteu por completo tais expectativas. Revelou-se um ambiente acolhedor: espaço de calorosos embates (sim, como tudo o que é vivo), mas também ponto de encontros potentes e duradouros, refúgio das utopias, um lugar onde a arte é criada, experimentada, debatida, acolhida. Acima de tudo: um espaço onde novos mundos são germinados e ainda é possível respirar. A universidade somos nós; o conhecimento científico é, também, o nosso. Questioná-lo é amá-lo, é querer fazer parte, é abrir espaço nisso tudo. Confio, portanto, nos caminhos que estou tomando e nas perguntas que estou fazendo. Vejo que algo está se abrindo, se tornando mais inclusivo no meio acadêmico. A validação de outros conhecimentos.

Quando voltei ao ambiente universitário, já na condição de mestrando, eu mal lembrava o significado da palavra epistemologia. Logo de início, suscitaram tal palavra e tive de ir buscá-la na memória, onde estava jogada num depósito empoeirado, junto a outros tantos conceitos que até então me pareciam desnecessários. Epistemologia não era para mim, que sou artista, pensava eu. Anos antes, em outro processo seletivo de mestrado, cheguei até a última fase – a entrevista – quando, inseguro perante a banca, cometi o deslize de dizer: “não sou pesquisador, sou artista”. Fui, obviamente, reprovado. E, claro, eu sabia muito bem que nós artistas somos pesquisadores. Foi um lapso de linguagem ou, como expressamos na forma coloquial, foi só o “modo de dizer”. Um lapso que, no entanto, diz muito sobre a forma como tantas vezes nos colocamos perante o conhecimento acadêmico.

O debate epistemológico é também existencial e político (como tudo em *Inferninho*). Eu não estou simplesmente repensando a epistemologia, mas também problematizando a minha existência, o meu lugar. E qual o meu lugar? Quem sou eu nesta pesquisa? Não basta escrever sobre as minhas práticas artísticas; não basta eleger um dos meus processos criativos e transformá-lo em objeto de estudo; não basta falar/escrever/pensar sobre *Inferninho*. Tão importante quanto isso tudo é estar atento ao modo de fazer e a esse tal “modo de dizer” da minha pesquisa. Alicerçado nisso, começo a fazer minhas escolhas.

Inferninho é minha pesquisa, portanto, se há de ser esclarecido um lugar de fala, o meu é: dentro. Tomando emprestadas as palavras do antropólogo britânico Tim Ingold (2012, p. 3), “meu caminho é o de volta para casa, de minha própria descoberta. Encontrar um modo de escrever que pareça eu mesmo escrevendo, e não apenas alguém jogando jogos acadêmicos”. Trata-se de construir uma escrita quente como um corpo vivo, como o coração ainda pulsante do Coelho, meu personagem no filme. Há ainda um coração batendo após a estreia e, depois de tudo, há aqui um artista agarrando-se a essa escrita, à universidade e ao que restou de lugar para os artistas no Brasil de 2020-2021.

No processo de *Inferninho*, o que há de mais interessante, visceral e complexo não está em diários de bordo, relatórios ou entrevistas. Não há um passo-a-passo, uma fórmula mestra. Há coisas que não podem (e nem devem) ser sistematizadas, mas que podem ser experimentadas como intensidades. Nem todos os pensamentos e conhecimentos são organizáveis. Há outros mais vertiginosos e há que se ter lugar também para eles na academia.

Nesses tempos de neoliberalismo avassalador e crescente ameaça às instituições democráticas, sou mais um dentre os que, como bem delineou Marília Velardi (2015, p. 97), “desenvolvem suas pesquisas mantendo as suas identidades como artistas, assim mesmo, sem suspensão, enquanto fazem seus estudos acadêmicos”. Ambas as comunidades, artística e acadêmica, vêm sendo repensadas e rediscutidas no mundo inteiro devido às transformações da contemporaneidade. No Brasil, em face do obscurantismo e das tentativas de desmonte, há uma urgência ainda maior de oferecer respostas, transformações e continuar existindo. Tendo o privilégio de ocupar ambos os espaços, considero importante participar dessa reconfiguração. Como pesquisador, afirmar: sou artista, o que faço importa e quero fortalecer esse tipo de investigação na universidade. Como artista, reverberar essa

pesquisa acadêmica em meus processos, intensificando as práticas criativas e ampliando minhas possibilidades.

Necessito de metodologias que não apenas promovam diálogos entre o “pesquisador enquanto artista” e o “pesquisador enquanto cientista”, mas que também criem condições para que ambos se fortaleçam mutuamente a ponto de se tornarem indistinguíveis. Ser artista ao fazer ciência; ser cientista ao fazer arte. Tal empreitada não se adequa aos modelos clássicos de pesquisa, o que me leva a buscar novos caminhos. E a busca por novos caminhos não começa aqui. Durante todo o processo criativo de *Inferninho*, eu tive de buscar novos caminhos para lidar com um movimento criador cheio de demandas e reviravoltas, que durou muitos anos e passou por inúmeras crises, saltando do teatro para a televisão e depois para o cinema. A escrita deste trabalho é apenas uma continuidade desse movimento de expansão.

O teatro, a televisão, o cinema e esta pesquisa: na minha perspectiva, tudo isso constitui o universo de *Inferninho*. O processo não morre na estreia. Eu, aqui, escrevendo este trabalho, também sou/estou em processo. Não pretendo estipular rigidamente uma data para o começo e outra para o fim do processo que vou investigar. Neste sentido, a noção de recorte de tempo² é sobreposta pelo mapeamento de território. Um território que não é exatamente um local, mas um campo de múltiplas forças, encontros e afetos. Tenho de percorrer esse território e encontrar modos de dizê-lo.

1.1 MODOS DE DIZER

Anos antes das filmagens, quando estávamos concatenando as ideias, tentando descobrir as personagens e todo o universo do filme, chegamos a criar pequenas cenas e fazer exercícios filmados. Em uma dessas cenas, a personagem Deusimar manifesta seu enorme desejo de livrar-se do bar *Inferninho* (onde ela sempre morou e de onde nunca saiu) para conhecer outras terras, outros países. Está certa de que, ao colocar os pés fora daquele microcosmo, deixará para trás aquele inferno e viverá outras realidades, ao passo que o marinheiro Jarbas, seu amado, discorda: não se trata apenas de estar no *Inferninho*, mas também de sé-lo.

² Note que não “recortar” rigidamente o tempo é diferente de não “localizar” os acontecimentos no tempo. Levarei em consideração, obviamente, as datas e os contextos históricos, localizando o leitor sempre que necessário.

É assim, também, que comprehendo a minha relação com tudo o que estou pesquisando. Escrevo *Inferninho*; escrevo sobre *Inferninho*; e sou esse *Inferninho* sobre o qual escrevo. Tudo isso é uma pesquisa só: camadas indissociáveis de uma só busca. Atuo em *Inferninho* e ele atua em mim. Esse é o desafio que me atrai e me convoca a investigar. Teço aqui algumas reflexões no intuito de definir o aporte teórico que tornará a minha investigação academicamente possível.

Nas últimas décadas, o leque científico vem se abrindo, com o nascimento e florescimento de diversas metodologias, sobretudo nas artes e nas ciências humanas. Boaventura de Sousa Santos (1988) observa que esses são os frutos de uma revolução epistemológica ainda em curso e da emergência de novos paradigmas. Muitas são as propostas de abordagem, método e estilo de escrita. São muitos, também, os estudiosos que tentam identificar tais paradigmas insurgentes, atribuindo-lhes nomes e circunscrições diversos. Não há surpresa nisso, visto que estamos no território da contemporaneidade, onde as coisas estão sempre escapando de seus nomes e as próprias classificações vão sendo paulatinamente desclassificadas.

Seria arriscado descrever as transformações do discurso científico numa linearidade histórica. Não ousaria apontar um fio narrativo sob o risco de cair numa leitura simplória, enquanto o próprio fenômeno quer de nós, pesquisadores, a contemplação da complexidade. Mas é certo que, já na segunda metade do século XIX, Nietzsche se propunha a dinamitar os postulados primordiais da ciência numa crítica voraz à linguagem e a todo o edifício conceitual erguido pelos homens da ciência com pretensão de chegar à verdade:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da crença na verdade encontrada fluíram, aqui, também as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começaram a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso. (NIETZSCHE, 2005a, p. 20-21)

Fruto do processo civilizatório, a linguagem é antropomórfica e limitada, incapaz de dar conta da vastidão do mundo experencial. Já a verdade é, segundo o filósofo, uma invenção da idade moderna. Talvez por isso Nietzsche se considerasse um homem póstumo: lançadas ao futuro, muitas de suas críticas atingiram em cheio a contemporaneidade. A revisão do discurso científico ficou, de fato, para depois de sua morte, mas veio. Continua se instalando de forma gradual.

Tal transformação não é resultado de uma dinamite específica: um teórico, uma descoberta, uma comunidade, uma área do saber. Aproxima-se mais de um processo erosivo, gradual e constante, no qual muitas forças questionadoras, ao longo dos anos, vêm tensionando e criando rachaduras na estrutura rígida dos procedimentos hegemônicos. Essas rachaduras permitem infiltração: criam finíssimos caminhos de passagem para métodos mais líquidos. Por entre essas rachaduras, tais métodos se encontram, se entrecruzam e se misturam de tal forma que uma das características desse processo é a confluência das disciplinas em um saber mais unificado: cada caminho está contaminado por todos os outros.

Abastecido por uma grande variedade de estilos e gêneros como referência, ao cientista é permitido usar seus critérios e sua imaginação para fazer combinações, fusões, interpenetrações de gêneros, criando assim seu próprio estilo. Santos (1988, p. 66) defende essa “tolerância discursiva” como importante prerrogativa da revolução científica.

As novas vertentes metodológicas trazem em comum a contestação do cartesianismo e dos métodos tradicionais positivistas que propõem, dentre outras coisas, a separação entre sujeito e objeto (idem, 1988). Um movimento inclusivo que valida e traz para dentro do contexto científico saberes múltiplos até então desvalorizados e/ou negligenciados. Não visa a desmoronar o discurso científico, mas submetê-lo a uma grande reforma para que, por suas portas, possa entrar a vida com todas as suas relatividades, contradições, imprecisões e complexidades:

Não se trata de negar ou de limitar a ciência; trata-se de saber se ela tem direito de negar ou de excluir como ilusórias todas as pesquisas que não procedam como ela por medições, comparações e que não sejam concluídas por leis, como a da física clássica, vinculando determinadas consequências a determinadas condições. Não só essa questão não indica nenhuma hostilidade com relação à ciência, como é ainda a própria ciência, nos seus desenvolvimentos mais recentes, que nos obriga a formulá-la e nos convida a responder negativamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 6)

Através desses formatos, nós, artistas, viabilizamos o nosso papel como produtores de teorias, como articuladores de epistemologias³, considerando que estamos absolutamente mergulhados, envolvidos, contaminados por esses nossos campos de investigação, numa posição privilegiada, trocando múltiplas afecções, colhendo e acolhendo as complexidades, admitindo que somos parciais, mas, justamente por isso, produzindo uma escrita mergulhada nas intensidades da vida, nascida no olho do furacão do processo criativo.

É isso o que almejo captar e trazer para dentro da presente pesquisa: o olho de um furacão que se confunde com os olhos arregalados e vermelhos do Coelho, a sua língua presa, sua voz gaguejante, sua luta com a língua e com a linguagem. Eu, Rafael, e meu corpo atravessado pela energia de criação, o calor da sala de ensaio convertido em escrita. Uma escrita tentando se erguer de forma quase metalinguística, como agora mesmo estou fazendo, especulando teorias, conhecendo caminhos e autores. Uma investigação que se faz através do interesse genuíno, da curiosidade. O espírito de criança bisbilhotando o desconhecido, lidando com o que não sabe, tentando aprender.

E, tal como a criança precisa estar acompanhada, eu parto da compreensão de que não estou sozinho, de que há muita gente, inclusive artistas, buscando um olhar mais original para suas pesquisas acadêmicas. Construir uma abordagem mais original não significa não olhar para os lados, pois “o pesquisador precisa lidar com um patrimônio constituído na história dos modos de fazer pesquisa, faz escolhas por direções e, ao mesmo tempo, lida com a emergência do singular” (BARROS; SILVA, 2016, p. 129).

A movimentação teórica que atualmente paira sobre a pesquisa em/nas artes é grande. Há muitos dissensos nesse campo relativamente novo: o entrelaçamento entre pesquisa acadêmica e arte. São turvos, os limites que separam tantas abordagens e estratégias. Tudo parece estar em movimento. Henk Borgdorff (2012) afirma que atualmente não há um “estado da arte”⁴ possível para esse ponto de

³ O próprio conceito de epistemologia, segundo Santos (2019), vem sendo reformulado e rediscutido neste movimento de abertura e validação de múltiplos saberes.

⁴ “Estado da arte” é um estudo que visa mapear o que já foi pesquisado a respeito de determinado tema, buscando diferenciar aquilo que já se sabe (pois já foi investigado por outros pesquisadores) de eventuais lacunas, brechas que ainda não foram exploradas e poderão ser ponto de partida para novas investigações.

encontro entre arte e pesquisa, posto que qualquer tentativa se tornaria quase que imediatamente obsoleta, tamanho o dinamismo das discussões.

Alguns, como Brad Haseman⁵ (2015), demonstram interesse pelos casos em que a própria obra, em sua materialidade específica, é aceita como resultado da pesquisa, não havendo necessidade de um trabalho escrito. Outros, como Luiz Fernando Ramos⁶ (2015), alertam para a necessidade de se discutir melhor o tema de modo que a sedução que essa ideia exerce não se confunda com um afrouxamento do rigor da pesquisa e para que ela não seja “tomada como panaceia” (idem, 2015, p. 79). Quanto a mim, interessa validar o conhecimento artístico sem abolir, no entanto, a translação discursiva e reflexão teórica, ou seja: o presente trabalho escrito.

Ao refletir sobre metodologia, eu tenho de pensar nos “modos de dizer” a pesquisa e nos “modos de criar” a obra. Escolho três caminhos referenciais que não se anulam entre si: o performativo, a bricolagem e a cartografia. Pretendo encará-los como gestos de pesquisa ou, como dizemos em teatro, como “verbos de ação”: performar, bricolar e cartografar.

O performativo

Uma dúvida. Será, esta, uma escrita performativa?

J. L. Austin⁷ (1990), com sua Teoria dos Atos de Fala, fundou aquilo que podemos chamar de visão performativa da linguagem. A princípio, Austin propôs que há dois tipos de enunciado: constativo e performativo. O enunciado constativo apenas descreve/narra/retrata uma realidade, portanto está sujeito a ser categorizado como “verdadeiro ou falso”. Já o enunciado performativo não se submete a critérios de veridicidade, pois ao invés de constatar, descrever, informar uma realidade, ele realiza

⁵ Brad Haseman, professor australiano, defensor da pesquisa-guiada-pela-prática. Em seu *Manifesto pela pesquisa performativa* (2015), Haseman coloca que pesquisadores de áreas como arte, mídia e design sofrem recorrente dificuldade em encontrar metodologias que viabilizem suas pesquisas dentro dos dois paradigmas clássicos disponíveis: pesquisas quantitativas e pesquisas qualitativas. A partir dessa problemática, observa a ascensão das pesquisas performativas que, com suas novas estratégias, acabam rompendo convenções técnicas e retóricas a ponto de extrapolar os limites da chamada pesquisa qualitativa, diferenciando-se da mesma e impondo-se como um terceiro paradigma. Um paradigma que, segundo o autor, vem emergindo e enriquecendo as possibilidades de investigação.

⁶ Professor titular de História e Teoria do Teatro da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁷ John Langshaw Austin (1911-1960), britânico, filósofo da linguagem. Sua Teoria dos Atos de Fala foi registrada no livro *How to do things with words – Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990) – publicado postumamente em 1962, no Reino Unido, a partir de conferências realizadas na Universidade de Harvard em 1955.

um ato. Tal enunciado é a própria ação, ou seja: um ato de fala (OTTONI, 2002, p. 129).

Tempos depois, Austin percebeu que a dicotomia constativo/performativo era inadequada, pois há sempre uma performatividade, explícita ou mascarada, em tudo o que é dito. O “performativo” passou, então, a valer para qualquer enunciado:

Este salto, que desfaz a distinção entre performativo-constativo produz uma visão de linguagem que não é mais idêntica à utilizada na distinção anterior entre o performativo e o constativo. Esta visão produz, como já foi dito, uma virada brutal na questão da referência; ou seja, verdade e falsidade são conceitos que não terão mais um papel relevante nem prioritário para Austin. A partir deste momento podemos falar de uma visão performativa, na qual o sujeito não pode se desvincular de seu objeto fala e, consequentemente, não é possível analisar este objeto fala desvinculado do sujeito. (OTTONI, 2002, p. 130)

A teoria de Austin (obviamente, bem mais substancial e complexa que isso), além de ser um marco histórico na linguística (estudos da enunciação), contribuiu para a renovação do discurso científico, tantas vezes pautado pela impessoalidade e por critérios de “verdadeiro ou falso”. Já não há cisão entre o sujeito e o que é dito: a linguagem, portanto, já não pode ser tomada à parte do sujeito que enuncia, isolada para estudos (*ibidem*, p. 126). Como bem colocaram Maturana e Varela (1995, p. 69) “tudo o que é dito, é dito por alguém”. Numa visão performativa, o significado é coadjuvante, importando mais o efeito, a força, o desempenho da palavra enquanto ação: a palavra agindo no mundo, modificando o estado de coisas (OTTONI, 2002).

Segundo Zygmunt Bauman⁸ (1998, p. 160), “à medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu local de origem”. Isso talvez explique as evoluções do conceito de performatividade. A partir dos estudos de Austin, diversos autores (Butler, Coonquergood, Victor Turner, Schechner, dentre tantos) desenvolveram teorias próprias transpondo o conceito de performativo para outras áreas e criando conceitos subjacentes. Termos como performance, performativo e performatividade passaram a ser cada vez mais empregados. Pavis (2017, p. 230) afirma que, dos anos 70 em diante, a noção de performatividade “irrigou todas as práticas culturais e as ciências humanas”, ganhando muitos alargamentos de sentido:

⁸ Zygmunt Bauman (1925-2017), filósofo e sociólogo polonês.

Tanto as ciências humanas quanto as novas experiências teatrais, com o aparecimento, especialmente, nos 1960 e 1970, de "a Performance" (*Performance Art*), indicam uma mudança de paradigma, uma "virada performativa". A teoria dos atos de linguagem de Austin ou de Searle⁹ é então estendida e aplicada a outras ações humanas, realizadas pelo fato de se dizer ou de se repetir gestos que se tornam uma segunda natureza. Os domínios da performatividade têm extensão infinita, pois a performatividade torna-se quase sinônimo de "pôr em prática". (PAVIS, 2017, p. 230)

É por isso que, no âmbito acadêmico, escrita performativa é a que se faz com discursos encarnados, processuais, autorais. Performatividade envolve invenção, experiência de si, "refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas" (SETENTA, 2008, p. 83). As pesquisas acadêmicas (sobretudo no campo das artes) que se declaram como escritas performativas frequentemente desafiam as convenções formais, deslocam códigos, criam colagens de gêneros diversos, problematizam inclusive o que pode ou não ser considerado texto.

Como se pode perceber, o grau de subversão formal desse universo de pesquisas explicitamente performativas vai muito adiante do que proponho nestas páginas. Volto à pergunta. Será, esta, uma escrita performativa? Prefiro, como Austin, dissolver a dicotomia. Digo, então, que há "traços" de performatividade no modo como estou conduzindo a narrativa. Um desejo de experimentação que às vezes aflora enquanto relato minha experiência. A performatividade é inerente à narrativa cartográfica. Para Eduardo Passos e Regina B. de Barros (2015b, p. 56), o cartógrafo precisa "traçar a transversal" em suas narrativas:

Traçar a transversal é, no que diz respeito aos modos de dizer, tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoética das práticas narrativas.

Neste caso, descrever é intervir, é criar efeitos de subjetivação. Gilberto Icle¹⁰ (2019) afirma que descrever um processo de criação não significa criar um "retrato

⁹ John Searle, discípulo preferido de Austin, que deu continuidade aos seus estudos sobre os Atos de Fala.

¹⁰ Ator, diretor teatral e professor. Doutor em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de pós-doutoramento em Etnocenologia pela Université Paris 8, na França. Editor-chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença.

escrito” dos acontecimentos; melhor que isso seria criar uma sensação de presença na escrita. Ir além da informação. Habitar as entrelinhas. Engajo-me, então, na tarefa de uma escrita pulsante, fluida, convidativa. Comprometo-me com você, que me lê. Mais que um relato, quero para nós um percurso de pensamento.

Daí é possível compreender o formato atípico que o presente tópico está adquirindo. Ao invés de simplesmente expor as escolhas de método e referências teóricas, estou transpondo para essas páginas a experiência de pensar e buscar tais referências: o movimento da pesquisa se construindo aqui e agora, momento a momento. Encarando a escrita como fluxo da presença, parto do princípio de que nada está previamente estabelecido. Como dizem os cartógrafos, o mapa se faz no percurso. O trajeto é feito de gerúndios. O método é não ter um método e, exatamente por isso, ter de ir buscar. Tal como o bricoleiro, estar sempre buscando métodos para lidar com o que for aparecendo durante a pesquisa. *Perquirere*, buscar com perseverança.

A bricolagem

Yuri, diretor do Grupo Bagaceira, poderia ser considerado um bricoleiro no sentido literal da palavra, reunindo em si uma infinidade de habilidades manuais e artísticas que lhe possibilitam não apenas idealizar/vislumbrar boas imagens para a cena, mas também concretizá-las. Quanto a mim, tenho sempre de bricolar para suprir as necessidades dos processos artísticos, sobretudo no Bagaceira. Isso se evidencia no caso de *Inferninho*. No entanto, a minha ação bricoleira se dá em um outro contexto, no qual a palavra foi ressignificada e trazida para o universo científico.

O termo *bricolage* vem do francês e remete a trabalhos manuais feitos com materiais de diversas naturezas à base de improviso, ou seja: sem um método predeterminado. Lévi-Strauss (2008), no livro *O Pensamento Selvagem*, faz alusão à bricolagem para questionar a forma de abordagem do mundo sensível por parte do pesquisador. Diferencia o cientista do *bricoleur*. O *bricoleur* trabalha com o signo, que é abundante em possibilidades, enquanto o cientista lida com o conceito, que é redutor.

Retomando a figura do bricoleiro aludida inicialmente por Lévi-Strauss, Denzin e Lincoln (2006a, 2006b) dão contornos bem mais amplos ao conceito e o utilizam para desenvolver uma profunda reflexão a respeito do pesquisador qualitativo. Uma

leitura que me traz a compreensão de que a bricolagem é parte do meu modo de criar. Bricolagem que se acentua quando lido com a coletividade, na função de dramaturgo, dentro de processos colaborativos: para os autores, por exemplo, o pesquisador enquanto *bricoleur* é aquele que, com imensa habilidade, vai costurando, encaixando, editando, criando conexões na intenção de dar vazão a diferentes interpretações, experiências, narrativas, visões de mundo. O bricoleiro cria, assim, envolvimento pessoal e interação profunda com o que pesquisa.

Denzin e Lincoln afirmam também que a abordagem do bricoleiro é múltipla: abraça a pluralidade das disciplinas, as experiências e as formas de conhecimento. Segundo os dois autores, com a evolução das pesquisas qualitativas, o pesquisador foi se metamorfoseando na figura do bricoleiro: aquele que mesmo na precariedade de ferramentas e utensílios, vira-se com o que tem em mãos, trabalha pautado na complexidade do processo criativo, executando tarefas múltiplas, superando percalços e imprevistos que surgem no decorrer do processo, incluindo a criatividade como elemento propulsor de seu ofício, juntando peças soltas e criando algo novo a partir disso.

A bricolagem é, portanto, uma abordagem multimetodológica e multidisciplinar que, segundo Kincheloe (2005), existe por respeito à complexidade do mundo vivido. Corresponde a uma visão ativa dos métodos de pesquisa, está fundamentada em uma epistemologia da complexidade (MORIN, 2005), evitando o reducionismo e o conhecimento monológico.

Denzin e Lincoln (2006b) fazem, ainda, um balanço da pesquisa qualitativa nos últimos anos e pontuam que a epistemologia, antes pautada na ideia de um sujeito unificado, agora “saiu do armário”. Como resultado, um forte movimento vem se fazendo em direção a epistemologias que saem do geral e investem em pontos de vista, fazendo emergir uma multiplicidade de vozes, singularidades, múltiplas perspectivas. Diante disso, espero que esta pesquisa seja uma voz a mais. A minha voz. Uma voz singular, mas feita de muitas outras.

Entrevistar, observar, estudar, escrever poesia, ficção, autoetnografia, criar narrativas com histórias explicativas, engajar-se politicamente etc. São algumas das tantas habilidades que podem ser necessárias ao novo pesquisador, visto pelos autores como um *bricoleur* metodológico, epistemológico e interpretativo, um artista, um artesão versátil. Muitas dessas coisas e tantas outras eu tive de aprender a fazer durante o percurso. E por mais que acumulemos experiências ao longo do tempo, o

aprendizado não acaba, afinal é tudo sempre inédito. A cada processo, tenho de inventar modos diferentes de escrever, de abordar meus parceiros artísticos, de me relacionar com tudo o que vai emergindo, de lidar com o que vem não apenas de mim, traduzindo desejos da coletividade em poética, através da escrita.

E a cada processo como ator, outra forma de atuar, outra corporeidade, outra voz, outra concepção de cena, novos desafios. Em *Inferninho*, por exemplo, após tantos anos fazendo peças, pela primeira vez atuei no cinema. Multiplicidade metodológica, multidisciplinaridade, precariedade de recursos, visão complexa do mundo, improviso e artesania. Se tudo isso é bricolagem, não resta dúvida: artisticamente, *Inferninho* foi construído com espírito de *bricoleur*.

E o espírito da bricolagem continua comigo na escrita deste trabalho. Levarei em conta a seguinte proposição que Velardi faz aos artistas que desenvolvem suas pesquisas na universidade:

Não seria o caso de, ao invés de buscarmos um modo específico de investigar por aqui, como um tipo de pesquisa que atendesse à lógica disciplinar, nós nos abrissemos para a ideia de fluidez entre métodos, de *bricolages*, de métodos sem métodos? (VELARDI, 2018, p. 47)

Sim. Continuo bricolando. Teorias, disciplinas, desejos, referências, vertentes, memórias. Bricolando a mim. A bricolagem vai se construindo a partir de todas as informações, ferramentas e possibilidades que estiverem ao alcance do pesquisador, o que também remete ao procedimento do cartógrafo. Bricolar para cartografar.

A cartografia

A cartografia foi concebida por Deleuze e Guattari (2011a) como um dos seis princípios do rizoma e logo se tornou uma alternativa dentre os modelos de pesquisa disponíveis. Muitos aspectos da bricolagem também se fazem presentes na estrutura do método cartográfico. Basta dizer que, logo no primeiro parágrafo de *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, os autores afirmam: “é assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com suas pequenas máquinas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 11). O próprio fluxo do nosso corpo é feito de muitas bricolagens.

Cartografar é fazer mapas. A cartografia é proposta como um princípio do rizoma que atesta o pensamento enquanto força performática, pragmática. O

processo de mapear, trazido para esse contexto, é colocado em contraposição à decalcomania¹¹:

no decalque, a imagem cristalizada e sem movimento temporal é o produto obtido. [...] O decalque é a forma reprodutiva ao infinito, é recalcar o que já está feito, repetido, cristalizado. O decalque age como um modelo, enquanto o mapa age como processo, revertendo o modelo e criando sua estrutura. (NEVES, 2008, p. 6)

A cartografia, de modo contrário, é bem mais o processo do que a representação fiel e final de algo estático. O mapa é rizomático, feito de múltiplos caminhos, complexidades, entrecruzamentos, movimentos, fluxos. É a imagem de um fenômeno em curso, feito de incalculáveis possibilidades:

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência". (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 30)

O cartógrafo opera, segundo Laura P. de Barros e Kastrup (2015, p. 56), desenvolvendo “práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades”. Isso significa rompimento com um paradigma da ciência moderna, que é o de trabalhar com objetos prontos, formatados e bem definidos. Além de acompanhar processos, a cartografia é, também, processual. Kastrup e Regina B. de Barros (2015, p. 77) destacam que isso cria uma importante sintonia entre o método e o que ele pretende estudar. Método processual para investigação de processos, afinal, como advertiu Santos (1988, p. 66), “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada”.

Tal como na bricolagem, a abordagem cartográfica vai sendo construída e reinventada no decorrer da pesquisa: isso foi o que fiz incessantemente, como veremos depois, nos anos em que me dediquei à criação da obra. Por esse motivo, o cartógrafo precisa repensar e reconfigurar a própria atividade a todo instante, fazendo isso com a investigação já em andamento. Essa constante análise de si é, segundo

¹¹ Decalcomania é a ação transferir uma imagem (como pintura ou desenho) de uma superfície para outra através de cópia ou pressão. É uma técnica utilizada em processos como tatuagem, serigrafia e outros.

Barros e Silva (2016, p. 137), “estratégia metodológica fundamental”. O pesquisador opera, portanto, “num vazio de normas que o convoca à criação” (idem, p. 130), não se moldando a ações padronizadas e preestabelecidas:

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. 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 prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas (PASSOS; BARROS, 2015a, p. 17).

Suely Rolnik¹² ofereceu grandes contribuições para o desenvolvimento do método através de obras como *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996), escrita em colaboração com Guattari; *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo* e *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2019). Nessa última, Rolnik não se demora em explicações diretas sobre o método. O livro, no entanto, é um escrito cartográfico. Aborda a paisagem subjetiva de um Brasil recente e isso me interessa, pois tem relação direta com *Inferninho* (com o processo e com a obra em si). Além de ser mais um relevante exemplo de procedimento cartográfico, é fundamental para compreender a ascensão do fascismo no país, neste começo de século, e a exploração de nossas forças criativas pelo capitalismo.

Mais recentemente, um grupo de discussão formado por professores e pesquisadores brasileiros trabalhou no desenvolvimento da cartografia com a intenção de torná-la um método de pesquisa respeitado e validado pelos órgãos de fomento. Fugindo da incoerência de estipular qualquer tipo de protocolo, essa empreitada coletiva preferiu trabalhar na detecção de algumas pistas norteadoras. O resultado deu origem a dois livros intitulados *Pistas do método da cartografia* (2015¹³; 2016¹⁴), obras referenciais para pesquisadores interessados no método, nas quais dezesseis pistas são desenvolvidas através de artigos. O mais interessante tem sido

¹² Psicanalista, crítica de arte e pesquisadora brasileira.

¹³ *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana Escóssia. Editora Sulina. A primeira edição é de 2009.

¹⁴ *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Silvia Tedesco. Editora Sulina. A primeira edição é de 2012.

compreender que algumas dessas pistas já estavam presentes em meus gestos de criação, de forma espontânea e intuitiva, muito antes de qualquer estudo ou esclarecimento meu a respeito do método cartográfico.

A cartografia tem o compromisso de não apenas gerar conhecimento, mas também produzir mundos, interferir nos processos de produção da realidade. O que o cartógrafo traça são, na verdade, territórios existenciais¹⁵: não se trata de cartografar um local (embora o espaço esteja incluído nisso), mas sim modos de vida (ZOURABICHVILI, 2004). O que ele quer, não é fazer uma circunscrição objetiva, mas pensar as possibilidades de produção de subjetividade que possam vir do mapeamento desses territórios existenciais, “diferentes estratégias do movimento de atualização e desatualização de universos psicossociais, diferentes técnicas de subjetivação: micropolítica (ROLNIK, 2016, p. 229)”.

Para pensar o território e suas forças, o cartógrafo precisa inventar modos de dizer, de enfrentar e de se colocar nesse território. Todo o discurso é proferido a partir do seu ponto de vista. Consequentemente, a cartografia não tem pretensão totalizante: é assumidamente um ponto de vista, a perspectiva de alguém. Mas há, aqui, um paradoxo: este alguém, o cartógrafo, não é compreendido exatamente como um “eu”:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. (DELEUZE, 2013, p. 15)

“Nome próprio” é dito, aqui, em contraposição à ideia de “eu” como identidade pessoal fixa. Deleuze e Guattari (2012b, p. 54) afirmam que “o nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade”. Portanto, se não há um “eu” estável, o que marca esse ponto de vista forjado pelo cartógrafo são os devires, “processos de emergência do si como desestabilização dos pontos de

¹⁵ “O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323)”.

vistas que colapsam a experiência no ('interior') eu (PASSOS e EIRADO, 2015, p. 123)." Então, ao falarmos sobre o ponto de vista do cartógrafo, temos que lembrar que "ponto de vista", na compreensão de Deleuze (2006, p. 40), "é a própria diferença". Não a diferença em relação ao outro, mas a diferença interna, em relação a si.

No fluxo do processo criativo de *Inferninho*, afetando e sendo afetado, fui me colocando em estados que me permitiram experimentar o inédito, o inusitado, romper o senso comum, transitar por fora do que era vigente, do que já estava dado. É o que busco fazer também agora, no fluxo desta escrita. Criar uma linha de fuga, correr por fora, ser minoria. Minoria aqui refere-se à "potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação (DELEUZE, 2010, p. 63-64)." Deleuze e Guattari compreendem que a relação entre maioria e minoria não se dá pela quantidade relativa, tendo mais a ver com padrão, vigência e poder:

Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. Não se trata de saber se há mais mosquitos ou moscas do que homens, mas como "o homem" constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 92)

Para fugir do padrão molar, ou seja, do que já está posto, o cartógrafo deve produzir novos encontros, diferentes dos que já são colocados como modelos. Para isso, é importante investir em agenciamentos heterogêneos. Rolnik (2016) afirma que o cartógrafo não deve nutrir qualquer tipo de preconceito com os materiais que forem aparecendo durante a investigação. Sua natureza é antropofágica e tudo pode lhe servir de alimento, não importando a procedência. Seu cardápio, inclusive, não se restringe às fontes escritas e teóricas.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. (DELEUZE, 2013, p. 160)

Pensar, para o cartógrafo, é compor com elementos distintos vindos das artes, ciências, filosofia e de onde mais for possível. Ele se desafia a pensar em composição com tudo isso, buscando relacionar de formas ainda não vistas, criando arranjos inéditos. Cartografia é sempre invenção, ao invés de representação: o cartógrafo inventa subjetividades, modos de vida, territórios existenciais. Cabe ao cartógrafo afirmar a vida em si e no mundo, dar sustentação ao processo expansivo da vida. Para isso, é importante estar atento às estratégias de formação do desejo.

O princípio do cartógrafo é extramoral: a expansão da vida é seu parâmetro básico e exclusivo, e nunca uma cartografia qualquer, tomada como mapa. O que lhe interessa nas situações com as quais lida é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação. Pode-se até dizer que seu princípio é um antiprincípio: um princípio que o obriga a estar sempre mudando de princípios. É que tanto seu critério quanto seu princípio são vitais e não morais. (ROLNIK, 2016, p. 68)

A ideia de “expansão da vida” nos remete a Espinosa (2015), para o qual a tristeza é necessariamente retração, encolhimento; ao passo que alegria é expansão. Segundo o filósofo holandês, nós somos uma potência de agir e de existir. O nome dessa potência é desejo. Ou seja: o desejo é a nossa essência. Falar de desejo é falar dessa força que cada um tem de continuar existindo e de se expandir. Deleuze e Guattari, em concordância com o legado de Espinosa, compreenderam a importância de investigar os processos do desejo, seja no âmbito individual, grupal ou social.

Uma das particularidades da cartografia é que ela se impõe como ética antes mesmo de se colocar como método. As ações do cartógrafo vão sendo repensadas e renegociadas, mas seu princípio não. O princípio do cartógrafo é um só, e não passa pela moral. É a expansão da vida através do desejo. Quanto a isso, o cartógrafo não apenas pode, como também deve “ser absolutamente impiedoso (ROLNIK, 2016, p. 69)”.

É nessa resistência – entendida como re-existência que compõe e expõe – que se deita a metodologia cartográfica. A cartografia expõe o corpo molarizado para compô-lo com o mundo: mundo esse prenhe de extratos, afetos, fugas e alegrias/tristezas Spinozanas. Nesse movimento-tensão talvez possa gerar possíveis linhas de respiro e fissuras nas camadas mais duramente organizadas. E são por essas frestas e sussurros de ar que a vida mostra sua perseverança em existir. Vida perseverando na própria existência de vida. Um *conatus* vital. Cartografia e corpo-em-arte como biopotência. (FERRACINI, LIMA, et al., 2014)

Após todas essas reflexões, é hora de definir os rumos desta pesquisa.

1.2 DEFININDO A PESQUISA

Busco refletir sobre o processo criativo de *Inferninho* a partir do meu lugar de artista, de criador, de quem participou do processo desde sua gênese. Trata-se, portanto, de uma narrativa que assume a primeira pessoa e se compromete com as implicações dessa escolha. Não há pretensão totalizante. Através dessa escrita de cunho radicalmente pessoal, busco comunicar meu percurso por um viés que englobe questões existenciais e consista numa alternativa ao que Boaventura de Sousa Santos chama de “pensamento ortopédico”¹⁶.

A narrativa aqui presente não se direciona a sistematizar um método ou reconstituir de forma cronológica e detalhada cada gesto do processo. O que me interessa são os rastros afetivos que imprimiram marcas no meu corpo e na minha memória. Não se trata de “como” procedo; mas em “quais intensidades”, através de “quais impulsos”.

Pretendo reativar esse processo criativo encarando-o como um território existencial a ser explorado. Que forças me movimentaram, me mobilizaram a criar? Quais foram os principais encontros e intercessores? O que esses encontros produziram em mim? Em síntese: o que está em jogo quando eu crio?

Trata-se de uma experiência particular, pessoal e não generalizável. Mas é a partir dessas singularidades que farei emergir outras questões mais amplas, indo ao encontro de outros artistas e pesquisadores. Minha escolha tem como pano de fundo a tomada de consciência de que toda singularidade é coletiva. Uma narrativa individual nunca é fruto de uma individualidade. Ela é produto, resultado ou confluência de outras relações.

Examinar o campo de forças que envolve uma criação artística é tomar consciência de relações que podem ser rompidas, fortalecidas ou transformadas. Contra quais forças um artista pode lutar em seu processo? Quais as implicâncias

¹⁶ “[...] designo como pensamento ortopédico: o constrangimento e o empobrecimento causado pela redução dos problemas a marcos analíticos e conceptuais que lhes são estranhos. Com a crescente institucionalização e profissionalização da ciência – concomitante da passagem, assinalada por Foucault, do ‘intelectual universal’ ao ‘intelectual específico’ a ciência passou a responder exclusivamente aos problemas postos por ela. A vastidão dos problemas existenciais que lhes subjaziam desapareceu. (SANTOS, 2008, p. 15)”

éticas, estéticas e políticas? Tais conflitos são atemporais? O que isso diz de nossa época, de nosso país? Quais as estratégias de invenção e re-existência¹⁷?

Ao escrever sobre *Inferninho*, não estou apenas descrevendo as antigas experiências do processo criativo: estou me abrindo para outras experiências que, no ato de escrever, serão divididas com o leitor. Como disseram Colla e Ferracini (2019, p. 107), trata-se de “recriar experiências e abrir experiências em quem lê. Falar da experiência criando uma experiência”. Por esse caminho, segundo Velardi (2018), a pesquisa também é arte.

Já que a tentativa é comunicar através das intensidades vividas no território existencial de *Inferninho*, é interessante manter a temperatura dessa escrita: neste inferno o clima não é ameno. Envolver-me no ato de escrever. Convidar o leitor a uma experiência. Nas palavras de Rolnik (2016, p. 230):

O movimento é convulsionado. É que se trata de intensidade em seu estado puro ou bruto. Palavras que nascem diretamente dos afetos revisitados – ou visitados pela primeira vez, em se tratando de fsgá-los com palavras. É um *rough draft*, um rascunho rústico do tempo. Não há por que limpar as marcas. Não há por que esconder o desatino, o desespero e deixar apenas os sinais de calma e esperança.

Quando possível, falar simples. Lembrar da acusação de Zaratustra aos escritores: “turvam as águas, para que pareçam profundas” (NIETZSCHE, 2011, p. 109). Enfrentar as limitações da linguagem com os recursos que me forem possíveis. Não desistir das palavras: contorcê-las, poetizá-las, ir buscar um pouco do indizível.

Convidar o verbo para dançar. Sem dureza ou rigidez. Arejando espaços. Formal quando necessário. Mas com respiros, espaços em branco, desvios, metáforas. Não é assim nossa criação? Por que quando usamos a palavra para descrever procedimentos criativos nos tornamos, por vezes, áridos? Preto no branco? Os poetas, os contadores, os novelistas, os prosadores já torcem a poética do verbo. (COLLA; FERRACINI, 2019, p. 109)

Há um embate entre vida e morte permeando todo o processo. Mortes e rupturas nos mais diversos sentidos. Suspeito que meus principais gestos de criação

¹⁷ Sobre a ideia de “re-existência”, Aspis (2016) escreve: “A resistência não pode existir apenas em função da negação de algo. Resistir não é opor-se, resistir é criar. Resistência é criação, é movimento insistente de re-existir. Existir é criar sentido para a vida, ‘criação de valores’, ao modo de Nietzsche. Resistência é movimento constante, é criação constante, que se retoma a cada captura, re-existência, insistência em existir, em criar novas formas de vida.”

tenham sido motivados por um impulso de sobrevivência. *Conatus* para Espinosa; vontade de potência para Nietzsche; elã vital para Bergson; desejo para Deleuze e Guattari; pulsão de vida para Freud. Essa força vital que tantos pesquisadores tentaram nomear.

Me referencio na atitude do bricoleiro para lidar com um processo híbrido, cheio de metamorfoses, saltando entre linguagens, improvisando e se encorajando a enfrentar o novo¹⁸. Acredito que o cartógrafo é também um bricoleiro, sempre buscando o desafio de compor com o mundo, de experimentar o novo, de trazer a arte e a filosofia para junto da ciência. Pensar em composição com tudo isso. Os fundamentos éticos e micropolíticos do cartógrafo são importantes referências para mim a cada movimento desta empreitada. E é na escrita performativa que busco promover um encontro entre o cartógrafo e o bricoleiro. Entre o ator e o roteirista. Entre o artista e o pesquisador. Entre mim e o Coelho.

Muito do que falo aqui teve início em Espinosa e em sua revolucionária *Ética*. A maioria dos pesquisadores que cito se deixaram afetar por esse holandês do século XVII. Lamento que ele não tenha escrito diretamente sobre arte. Mas não tenho dúvida de que o pensamento dele floresce na obra de muitos artistas. Seria impossível fazer um trabalho sobre *Inferninho* e, depois de tudo o que foi vivido, negligenciar a importância desse filósofo. Com Espinosa, comecei a me interessar por essa potência de agir (do corpo e da mente) que, seguindo a terminologia do século XVII, o filósofo chama de “*conatus*”. É ao redor dessa palavra, que se traduz por “esforço”, que tudo nesta pesquisa circunda:

Conatus, para Espinosa, é o movimento espontâneo intrínseco a todo indivíduo, sua potência, seu elã interno, vindo da substância, da vida; uma pulsão, uma pulsão originária de vida e de expansão, que leva todo indivíduo a buscar expandir sua potência de agir. O que em Nietzsche será nomeado Vontade de Potência. (MARTINS, 2000, p. 185)

Conatus é, portanto, essa força que nos movimenta e que nos faz investir em estarmos vivos. É a potência de agir, de pensar, de perseverar. Mas viver é estar em relação e os encontros nos afetam, de modo a aumentar e diminuir o *conatus*. A alegria é a passagem para um corpo mais potente, é uma transformação em nós, na

¹⁸ Nesta pesquisa, há muitas experiências inéditas para mim, dentre as quais, destaco a escrita de roteiros audiovisuais, a pesquisa acadêmica e a atuação no contexto cinematográfico.

qual ganhamos mais energia para viver (*conatus*). É, portanto, um afeto revolucionário. Investir no *conatus* é lançar-se na direção de tudo aquilo que nos faz vibrar e nos intensifica, é organizar encontros múltiplos e alegradores, não apenas com pessoas, mas com tudo o que existe: objetos, lugares, ideias, outros seres e tantas coisas mais. Ao tomarmos consciência do que nos alegra, não ficaremos tão reféns de algumas forças externas que querem nos entristecer.

Se *conatus* é esse fogo que nos movimenta e nos exige expansão, mais vida, mais mundo; é dele que vem o fogo da obra artística. É esse o fogo que esquenta o nosso *Inferninho*. Importante salientar que as palavras “desejo” e “*conatus*” serão usadas no decorrer da pesquisa e tratadas como sinônimos:

O *conatus* é a essência atual de um ente singular. O desejo, apetite de que temos consciência, é a essência atual de um homem. O desejo é, pois, *conatus*, movimento infinitesimal de autoconservação na existência. É o poder para existir e persistir na existência. É a pulsação de nosso ser entre os seres que nos afetam e são por nós afetados. (CHAUI, 2011, p. 46)

Após tantas páginas a refletir sobre métodos, me pergunto se não é hora de partir para a viagem de fato. Uma viagem para dentro. Dentro de mim, dentro de *Inferninho*. Dentro desse tempo-espacó onde *poeisis* e *conatus* se encontram, copulam e fazem surgir um mundo.

2 TEATRO: O NINHO DE NOSSO INFERNO

Nasci em São Paulo – em 11 de fevereiro de 1981 – e vim morar em Fortaleza aos dois meses de idade. Aqui, estudei em um colégio particular e, dentro desse colégio, havia um teatro. Era o Teatro Arena Aldeota. Não era um auditório desses que podem virar teatro uma vez ao ano, na semana cultural da escola. Era realmente um teatro de arena com toda a engrenagem clássica, palco, camarins, vara de luz, refletores, bilheteria, fachada, peças entrando em cartaz aos finais de semana, primeiro, segundo e terceiro toque antes do espetáculo começar. Era teatro com rituais de teatro.

Um teatro em meu itinerário, não uma vez ao ano, mas todos os dias, dentro da escola, logo na entrada. No caminho até a sala, ele estava lá. Um teatro edificado ali. Teatro enquanto substantivo concreto. Em funcionamento, mobilizando pessoas, o que me dava a consciência de que existem profissões atreladas, vidas que passam por dentro e que pairam ao redor do fazer teatral. Ou seja: havia o universo de teatro no entorno. Um campo magnético que poderia exercer em mim alguma força de atração ou repulsa. Na primeira oportunidade, me infiltrei no substantivo concreto e na substância abstrata do teatro, de onde jamais saí.

Hoje eu sei que o teatro não é um prédio de teatro. Sei de acontecimentos teatrais em tantos outros lugares e com tantos outros rituais. Sei disso e de muitas outras coisas que articulo com meu discurso de artista contemporâneo, engajado, acadêmico e todas essas classificações que a gente vai aderindo – vestindo e investindo – para se localizar, se reconhecer, acreditar que é alguém. Mas, naquele momento, eu era apenas uma criança dentro de uma escola burguesa onde os pais geralmente matriculam seus filhos na esperança de se tornarem vestibulandos e não artistas.

Pouco se falava em transdisciplinaridade e outros conceitos que, com o tempo, ganharam valor. Tanto valor que, até a eles, a máquina capitalista tratou de capturar, transformando-os em lucro: o teatro, quem sabe, ajude o estudante a conquistar resultados em outras áreas, pontos no Enem; o teatro como ferramenta para falar em público; teatro para desenvolver a criatividade; criatividade para inovar no mercado de trabalho; oficinas de teatro para superar a timidez, para desenvolver a capacidade de improviso; técnicas de *storytelling* para palestrantes e muitas outras brechas

lucrativas. Muitas formas de se ver e se chegar até o teatro. Muitos ângulos de pouso. Nenhum desses era o meu.

Por isso eu volto ao campo magnético do teatro. Porque ninguém me chamou, ninguém me convenceu, ninguém me deu motivos. Eu descobri o teatro do meu jeito. E quis. E fui. O que me atraiu? O que me fez permanecer? Isso é o que me interessa. O teatro do jeito que eu o apreendia quando o descobri. E quando o descobri, não era adulto. Chegamos a um dado fundamental, estruturante desta pesquisa: quem, em mim, descobriu o teatro foi a criança.

Eu realmente não sei o que os donos da referida escola vislumbravam quando construíram aquele espaço, que estratégia de mercado, que tipo de ganho. Não é sobre eles, não é sobre aquele prédio. É sobre mim. Eu e o meu transbordamento ao descobrir o teatro, o fazer teatral. E o teatro que eu descobri não tinha diretrizes, não tinha justificativa, não tinha esquema. Não era obra social, edital público, contrapartida de projeto algum. Não era uma forma de tirar os jovens do mundo das drogas, da marginalidade. Não tinha promessas de televisão, sucesso, dinheiro, mercado de trabalho, vestibular. Eu mal sabia o que era vestibular. Não tinha utilidade, não era estratégia de se chegar a lugar algum. Também não era ferramenta de fazer protestos, política, comunicar alguma ideia específica. Foi antes das ideias. Sem tática e sem técnica.

Tinha mais a ver com intensidade, fogo, fascínio, arrebatamento. Aquilo me acordava, inquietava, desafiava, me deixava aceso. Sensação corporal de estar mais vivo. Como não recorrer a Espinosa? O que pode o meu corpo? Através de quais encontros me expando? Ganho de potência, alegria. Primeiro isso. Depois, sim, surgem os procedimentos, os discursos, a visão de mundo, as ideias, os posicionamentos, as escolhas. A descoberta de que há uma história do teatro, de que não estou inventando a roda. A força do encontro com o público e os mistérios que envolvem a construção desse encontro. Organizar bons encontros. A intuição de que há modos de criar e agir que são mais alegradores para mim e para cada um dos meus parceiros.

Saliento que a alegria, nesse contexto, nem sempre coincide com a sensação que cotidianamente chamamos de alegria. E o que tomamos por tristeza pode, na verdade, ser uma aquisição de potência, aumentando a nossa capacidade de ação no mundo. Em outras palavras: a suposta tristeza pode ser alegria. Angústias,

frustrações, inquietações, desconfortos de diversos tipos podem (às vezes) ser matéria de vida e de criação. Processos criativos potentes não são nulos de conflito.

A professora de teatro (Nazaré Fontenele), além de dar aulas para os estudantes em geral, era a diretora do grupo teatral da escola¹⁹. Com esse grupo de alunos, ela desenvolvia um trabalho mais consistente e criava os seus espetáculos. A mim, não era permitido participar: estava abaixo da idade mínima. E então, lembro que chegava a me esconder para vê-los ensaiar. Essa é uma imagem marcante, que ilustra muito bem o meu desejo de entrar naquele universo, de fazer parte. Quando percebia a minha presença, ela ordenava que me retirasse.

Mas, em 1992, entrei. Passei a integrar o grupo e comecei a viver processos criativos. Aos 10 anos, tive as primeiras aulas de teatro. Aos onze, já integrava o grupo de teatro do colégio, participava de uma peça, já havia viajado para apresentar o espetáculo no interior do estado, já queria fazer outras peças e estava inteiramente infiltrado, comprometido. O teatro já não era no meio do caminho. Era o meu caminho. Eu caminhava para chegar ao teatro porque, quando eu menos esperava, já estava fazendo teatro.

Com um rigor atípico para os parâmetros de “teatro de escola”, Nazaré forçava nossos limites²⁰ e logo começamos a ser vistos e comentados fora das fronteiras do colégio²¹. Era preciso mais comprometimento, treinamento, outros espaços na agenda, ensaiar até mais tarde. Perto das estreias, passávamos os feriados e finais de semana dentro do teatro, ensaiando; manhã, tarde e noite. Deixávamos de lado uma vida que muitos de nossa idade levavam, para abraçar outra, com outras programações. Era nos dias inteiramente dedicados ao teatro que eu me sentia mais vivo. Eu recebia personagens periféricos e me frustrava. Foi assim por muito tempo. Levei anos até ser protagonista de um espetáculo.

2.1 GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO

O tempo passou, participei de outros grupos, tive outras formações, conheci outros artistas da cidade, outros modos de fazer teatro e realidades diferentes daquela

¹⁹ Grupo Em Cena.

²⁰ Além das peças “oficiais” (processos mais longos), fazíamos apresentações ocasionais em todos os espaços. Em outra unidade do colégio, havia um teatro de palco italiano (Teatro Paurillo Barroso), então adquiríramos experiência em diversos formatos, no palco ou fora dele.

²¹ Foi um momento bastante singular. Muitos daquela época na escola se tornaram artistas profissionais e hoje fazem parte da cena cultural, dentro e fora do estado.

escola de classe média. Uma turma de jovens artistas da cidade – do teatro, música, literatura, artes visuais – começou a se formar espontaneamente, por afinidade. Éramos a Sociedade Artística dos Patacatus. Misturávamos as linguagens, fazíamos parcerias. Com essa turma, comecei a fazer as coisas de outro jeito, sem cartilhas, experimentando sem medo de errar, sem dinheiro, com liberdade, de maneira mais autoral. Neste coletivo estavam os seis artistas que mais tarde viriam a fundar o Bagaceira.

No mesmo período, o meu desejo de escrita, que era latente, começou a emergir. Era o dramaturgo em mim querendo nascer. O dia 17 de maio de 2000 foi especial. Em uma só data, dois acontecimentos importantes mudaram a minha trajetória artística.

Gênese do grupo

Estava para acontecer o IV Festival de Esquetes de Fortaleza²². Nos Patacatus, alguns integrantes começavam a tornar as reuniões cada vez mais intelectualizadas e burocráticas; outros, como eu, queriam dar vazão ao impulso de criar. Yuri Yamamoto pretendia inscrever três de seus textos no festival²³ e montá-los conosco, mas, para usar o nome dos Patacatus, precisaria pedir permissão, argumentar e conquistar o aval da maioria dos integrantes.

Inscrevemos, então, de forma independente e, no ato da inscrição, meio que brincando, colocamos: Grupo Bagaceira. A palavra “bagaceira” adquire significados diversos, a depender da região do país, mas no Ceará, remete a festividade, bagunça, brincadeira. Para nós, refletia o prazer de estarmos juntos, fazendo o que gostamos, sem tanta pretensão intelectual e sem nos levarmos a sério demais. Os textos foram aprovados e tivemos de montá-los às pressas, ensaiando no quintal de Rogério.

Eu, que havia acabado de escrever meu primeiro texto teatral, *Metade* (2000)²⁴, resolvi também inscrevê-lo (sem nome de grupo). Em 17 de maio, no palco do Teatro da Praia, o Grupo Bagaceira de Teatro entrava em cena pela primeira vez, com o

²² Festival de Esquetes de Fortaleza (Fesfort). Festival competitivo que, na década de 2000, teve sua fase de maior efervescência e visibilidade. Pelo palco do Fesfort passavam artistas de todas as gerações e as plateias estavam sempre lotadas.

²³ Os textos eram: Papoula, Solange mulher e Sabonete cabeludo.

²⁴ Trata-se de um monólogo. O personagem era uma criança, feita pelo ator Jailson Feitosa, do Grupo Em Cena. Texto e direção: Rafael Martins.

esquete *Papoula*²⁵. Na mesma noite, estreei como dramaturgo, com o esquete *Metade*²⁶. Em uma só data, participei da fundação do Bagaceira²⁷ e comecei minha trajetória como dramaturgo.

Recebemos diversos prêmios²⁸. Era o início de uma longa história nossa naquele festival. Nos tornamos conhecidos no estado através de nossas peças de curta duração. Éramos a atração mais esperada, a cada edição do festival. E, durante o ano, fazíamos temporadas lotadas nos teatros de Fortaleza reunindo nossas peças curtas. Através delas, fomos conquistando um público fiel, predominantemente universitário.

Visualmente, predominava linguagem pictórica em cena, remetendo muitas vezes a desenhos, pinturas ou HQs. Boa parte dessas dramaturgias eram de Yuri. Outras vezes, eram montados textos meus ou de Rogério. Apenas eu buscava realmente construir uma carreira de dramaturgo²⁹. Rogério não seguiu escrevendo. Yuri, apesar de não se considerar dramaturgo, ainda cria dramaturgias, ocasionalmente³⁰. Seus diversos talentos de Yuri relacionados às artes visuais se fazem presentes em seu trabalho como diretor teatral³¹.

Lesados (2004) foi a primeira peça longa que escrevi para o Bagaceira. Foi, também, divisor de águas. Sua repercussão positiva nos lançou no circuito dos grandes festivais, rompemos a barreira de nosso estado e começamos a ser notados em âmbito nacional. Dali em diante, os esquetes ficaram em segundo plano. Passamos a viver processos mais extensos e o percurso criativo dos atores se tornou mais desafiante. Recebi alguns prêmios pelo texto e me estabeleci à frente das questões de dramaturgia do Bagaceira, passando a ser visto, interna e externamente, como o dramaturgo do grupo. A poética do Bagaceira se firmou nessa organização:

²⁵ Texto de Yuri Yamamoto e Rogério Mesquita. Direção: Yuri Yamamoto. Elenco: Isabella Cavalcanti, Liívia Guerra, Luiza Torres, Rafael Martins, Rogério Mesquita, Yuri Yamamoto.

²⁶ Texto e direção: Rafael Martins. Elenco: Jailson Feitosa.

²⁷ Nas noites seguintes do festival, o Bagaceira apresentou os outros dois esquetes: *Solange mulher e Sabonete cabeludo*.

²⁸ Por *Metade*, recebi o prêmio de Melhor Texto; Jailson Feitosa foi premiado como Melhor Ator. Por *Sabonete cabeludo*, Yuri Yamamoto recebeu os prêmios de Melhor Direção, Melhor Figurino e Conjunto Cênico.

²⁹ No começo, eu escrevia peças (longas e curtas) que eram montadas por artistas e coletivos de Fortaleza, inclusive pelo Bagaceira. Apesar de estar no grupo, fui me constituindo e ganhando espaço como dramaturgo também fora.

³⁰ Isso acontece quando as ideias de encenação lhe vêm inteiras (cenário, figurino, sonoplastia etc.) e a dramaturgia faz parte disso, entrando como suporte para suas concepções imagéticas. Geralmente são sequências de ações, peças sem fala, como no caso dos espetáculos infantis.

³¹ Em 2015, o diretor foi convidado a participar da Quadrienal de Praga (maior evento de espaço e design cênico do mundo) com a concepção visual do espetáculo *Interior* (2013).

eu na dramaturgia e Yuri na encenação, ambos experimentando, enquanto os atores também se arriscavam, buscando formas de lidar com aquelas propostas.

Assim temos feito. Em *Inferninho*, por exemplo, tudo é aposta e risco. Mas quando me arrisco, recorro à base forte que tive, aos anos de amadorismo que me sustentam. O Coelho, tal como o compus, não seria possível sem o suporte de tudo o que vivi com Nazaré Fontenele. Ali, ano a ano, comecei a me construir tecnicamente e a exercitar algo essencial: acolher a frustração, a vulnerabilidade. Fazer disso o impulso para o salto. Se vier o salto. Porque nem sempre vem.

Grupo Bagaceira hoje

Somos um grupo artístico fundado em 2000 e sediado na cidade de Fortaleza. Nos firmamos enquanto coletivo de teatro e, nos últimos anos, ampliamos o espectro, passando a abranger o cinema também. Somos cinco artistas: Rafael Martins, Ricardo Tabosa, Rogério Mesquita, Tatiana Amorim e Yuri Yamamoto.

Nosso repertório é diversificado, feito de obras autorais e experimentais que variam de acordo com nossos desejos, demandas e com a dinâmica interna do grupo. Temos uma sede chamada Casa da Esquina – no Bairro de Fátima, em Fortaleza – que se tornou um local de apresentações nossas e de outros artistas.

Já nos apresentamos em mais de vinte estados brasileiros e em festivais pelo Brasil e exterior. Já conquistamos dois anos contínuos de patrocínio da Petrobras, além de premiações e homenagens em teatro e cinema. Temos uma atividade continuada de pesquisa e mantemos repertório. Nossos espetáculos costumam permanecer em pleno exercício por vários anos.

Participei da fundação do Bagaceira e sigo como integrante até os dias atuais. Assim como em tantos outros grupos de longa trajetória, alguns artistas foram entrando, outros saindo, de modo que a formação passou por variações ao longo do tempo, sobretudo nos anos iniciais. No entanto, todos os integrantes atuais entraram no grupo há pelo menos dezoito anos³² e o Bagaceira pertence a todos nós, o que implica em responsabilidades de diversas ordens.

No que tange ao fazer artístico, há um importante ponto de convergência entre os integrantes: somos todos atores. Fora isso, cada um tem as suas inclinações e

³² Tatiana e Ricardo não participaram da fundação do grupo. Tatiana ingressou no coletivo em 2003. Ricardo Tabosa é integrante desde 2002, no entanto saiu do grupo em 2010, voltando para o Bagaceira em 2014.

vocações específicas, o que nos possibilita exercer outras atividades na criação das peças. Yuri Yamamoto é o diretor dos espetáculos e eu sou o dramaturgo, embora, em alguns casos específicos, a dramaturgia não seja minha³³. Yuri, além de diretor, é um artista plástico de muitas habilidades. Portanto, aspectos visuais como cenário, figurino e adereços são assinados por ele em quase todas as nossas produções. Eu, além de dramaturgo/roteirista e ator, tenho feito a assistência de direção dos espetáculos nos últimos anos, cuidando sobretudo do trabalho dos atores.

Creio que o fato de sermos todos atores (e de estarmos frequentemente em cena) seja um dado a se levar em conta na construção de nossa poética. Por mais que tenhamos nos profissionalizado em áreas como iluminação, figurino e dramaturgia, somos marcados pela experiência de estar em cena. Embora nem tudo o que eu saiba como dramaturgo seja fruto da experiência cênica, não deixo de ser um “bicho de palco” também ao escrever. Na administração do grupo³⁴, nas burocracias da casa e nos afazeres gerais, nos dividimos e equalizamos os nossos esforços.

2.2 DE INCERTO A INFERNINHO

2007. Grupo Bagaceira participando da décima edição do Palco Giratório³⁵, um grande projeto de circulação e difusão de artes cênicas do país, com o espetáculo *O Realejo*³⁶. Nos anos anteriores, o grupo havia conquistado visibilidade. No entanto, a nossa agenda ainda era composta basicamente de temporadas em Fortaleza e

³³ Como no caso das peças infantis que não possuem diálogo – apenas um roteiro de ações pensado pelo Yuri – ou do espetáculo *Meire Love* (2016), que foi um convite de Suzy Élida Lins, autora externa ao grupo, e sou um dos atores.

³⁴ Rogério é o diretor de produção, portanto lidera questões relacionadas à gestão.

³⁵ Consolidado projeto de circulação das artes cênicas no país, promovido pelo Sesc, que engloba espetáculos de teatro, circo, dança, performances e intervenções urbanas. Teve sua primeira edição em 1998 e, devido à capilaridade da instituição, abrange todos os estados brasileiros, nas capitais e em inúmeras cidades do interior. A cada ano, uma curadoria elege os espetáculos participantes e, no decorrer desse período, os artistas selecionados cumprem uma agenda de viagens que inclui apresentações, debates, palestras e condução de oficinas. Interagem com artistas locais e com o público, promovendo a formação de plateias e a chegada dos espetáculos a locais onde não haveria viabilidade comercial.

³⁶ Peça que estreou em 2005 e permaneceu por vários anos no repertório do grupo, entre temporadas, circulações e participações em festivais pelo país. *O Realejo* foi apontado pelo Jornal O Povo como o espetáculo teatral da década no Ceará. Texto de Rafael Martins e direção de Yuri Yamamoto. No elenco: Christiane de Lavor, Démick Lopes, Edivaldo Batista, Paula Yemanjá, Rafael Martins, Ricardo Tabosa, Rogério Mesquita, Samya de Lavor, Tatiana Amorim.

participações em festivais pelo Brasil, quando éramos convidados ou selecionados. Não havia regularidade e consistência na agenda.

A maioria dos espetáculos tinha no elenco apenas uma parte dos integrantes. A divisão dos cachês se dava por funções e porcentagens. Alguns atores e atrizes podiam passar muito tempo sem trabalhar e, por isso, sem receber. Que espetáculo seria montado naquele ano? Quem estaria no elenco? Pequenas questões como essas e muitas outras tensionavam a estrutura coletiva.

Alguns integrantes tinham empregos fixos e, quando surgia o convite para alguma programação fora de Fortaleza, precisavam negociar no trabalho, criando formas de tornar a viagem possível e cumprir o compromisso. Sempre um momento tenso, para o integrante e para o restante do grupo. Mesmo os que não estavam atados a empregos fixos tinham, em suas agendas, atividades profissionais paralelas à agenda do Bagaceira.

Com o Palco Giratório, estávamos vivendo uma sequência de apresentações e oficinas que até então nos era inédita. Financeiramente, o ano estava garantido. Chegamos a passar dois meses circulando sem interrupção e sem voltar para casa. Nunca havíamos convivido de forma tão intensa. As estratégias de negociação de alguns integrantes em seus empregos também começavam a se tornar mais difíceis.

Uma nova etapa estava sutilmente se aproximando. Por um lado, começávamos a vislumbrar a profissionalização do grupo. Por outro, começavam a aparecer os primeiros indícios de uma crise profunda, momento delicado em que refletimos sobre nosso modo de produção, condições de trabalho, dentre outras questões referentes a esse “tornar-se” grupo:

Entre a iniciativa de se agrupar e o fenômeno de se tornar grupo há um longo investimento, tanto no que se refere ao exercício da criação cênica quanto do próprio coletivo. [...] Muitos componentes desse processo advêm das condições existentes, que o grupo busca mudar e melhorar: espaço, horário e condições de trabalho, por exemplo, afetam diretamente a grupalidade nos primeiros anos de formação e chegam a se constituir como os primeiros focos de conflito. No processo de embate para o consenso, em todos os campos, está a base da estruturação do grupo, porque de fato ainda não há identidade, mas apenas um grupo em busca de si mesmo. (TROTTA, 2011, p. 215)

O Bagaceira havia crescido e precisava se reestruturar. Pequenas necessidades que foram surgindo com o passar dos anos, naquele momento

adquiriram caráter emergencial. Precisávamos, por exemplo, dialogar de maneira mais global durante as montagens. Necessitávamos também de espaço adequado para ensaios, produção e organização de figurinos. Tínhamos um repertório a ser mantido, compromissos a cumprir e diversas vontades relacionadas a criação.

Em setembro de 2007 demos um passo firme em direção à profissionalização. Em Fortaleza, alugamos uma casa que, desde então, passou a ser a sede do nosso grupo. O imóvel, que antes era residencial, teria de passar por uma reforma para se adequar às nossas necessidades. Resolvemos fazer esse investimento que consistia em um risco³⁷. Só pudemos ocupar a casa no ano seguinte.

Adentramos em 2008 com duas importantes questões para lidar: a crise interna e a casa. Em agosto de 2008 começamos a dividir o espaço com o Teatro Máquina³⁸, coletivo dirigido por Fran Teixeira, que também estava em fase de profissionalização. A partir daí, tínhamos um lugar para guardar figurinos e cenários, ensaiar sem limites de horário, fazer reuniões de produção, escrever projetos, ministrar oficinas, receber convidados, realizar intercâmbios e tantas outras coisas mais.

Casa, crise e nova montagem

Estação Bagaceira.

Depois: Estação.

Logo em seguida, o nome definitivo: Casa da Esquina.

Uma casa ampla e com boas divisões de espaço à disposição para que pudéssemos preenchê-la, fecundá-la com novos projetos e ideias. A partir de 2010 a casa se tornou, também, espaço de apresentações. Podíamos, então, entrar em cartaz a qualquer momento, independentemente dos teatros convencionais ou dos festivais.

³⁷ Já no mês seguinte, por exemplo, com as chuvas de outubro, perdemos o piso e tivemos de fazer uma festa para arrecadar dinheiro.

³⁸ Coletivo teatral sediado em Fortaleza, dirigido por Fran Teixeira e fundado em 2003. A pesquisa do grupo passa pelos elementos do teatro épico-narrativo, que são trazidos e reconfigurados de acordo com o interesse específico de cada espetáculo, produzindo assim um repertório diversificado. Alguns de seus espetáculos: *Leonce e Lena* (2005), *O cantil* (2008), *Ivanov* (2011), *Diga que você está de acordo!* MÁQUINAFATZER (2014), *Nossos mortos* (2018).

Figura 1 – Casa da Esquina.



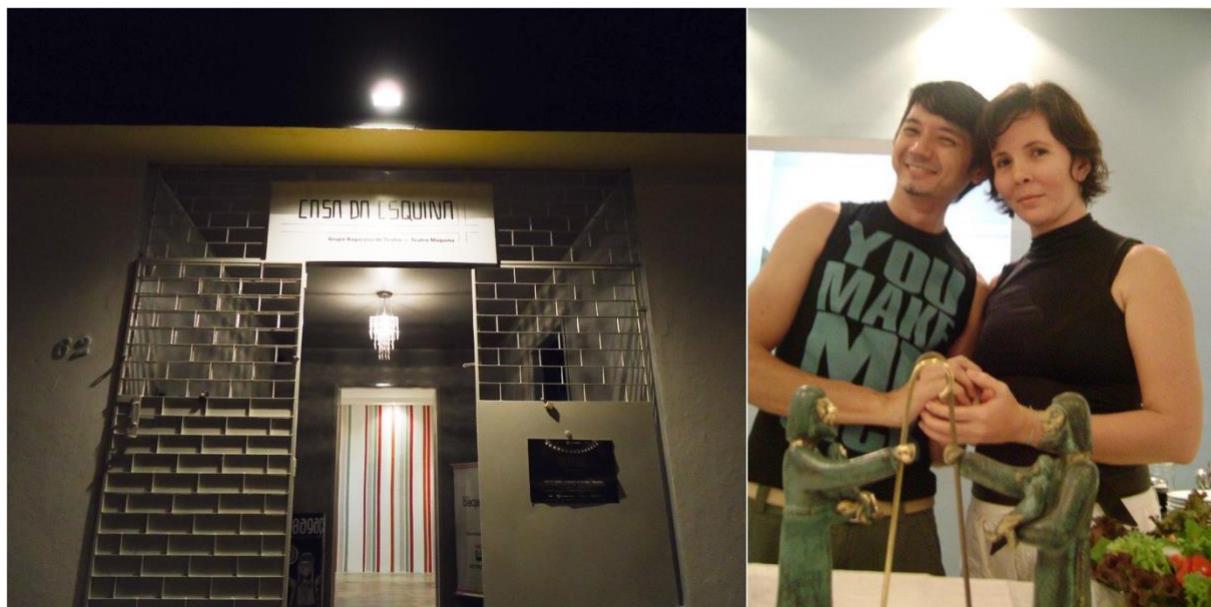
Foto: Rafael Martins.

Não é simplesmente ocupar uma casa, administrar um espaço. É ter um lugar no mundo. Levantar-me da cama e ter sentido, direção, ter para onde ir. Todos os dias. Saber: sou artista, meu ofício é esse, hoje eu vou para a Casa da Esquina trabalhar, amanhã também e assim por diante. Pois essa foi a vida que escolhi, que vislumbrei. Agora ela me é possível. Construímos isso. É nossa. Temos. Deu certo.

A Casa da Esquina era um chamado. Queria de nós um salto para dentro. Gradualmente surgia, em alguns integrantes, a intenção de largar compromissos fixos, empregos sufocantes. Libertar-se da vida deslocada, desencaixada e rebaixada que vinham levando. Investir suas energias no fazer artístico e também nas demandas de produção do Grupo Bagaceira e da Casa da Esquina. O grupo exigia, mas ainda não abarcava o sustento da maioria de seus dez integrantes.

Uns ainda cursavam faculdade, outros eram arrimos de família e tinham receio de renunciar aos seus empregos, dentre outras situações. O sistema da divisão financeira continuava pautado na porcentagem de cada cachê, criando desigualdade na distribuição. Os espetáculos ainda eram montados com dois ou três atores. A demanda de trabalhos era mal distribuída e muitas decisões eram centralizadas nas mãos do produtor. Pequenos atritos cresciam em meio a uma multiplicidade de temperamentos, relacionamentos, situações.

Figura 2 – Entrada da Casa da Esquina em outubro de 2013. Yuri Yamamoto e Fran Teixeira na Casa da Esquina em 2009.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Uns ainda cursavam faculdade, outros eram arrimos de família e tinham receio de renunciar aos seus empregos, dentre outras situações. O sistema da divisão financeira continuava pautado na porcentagem de cada cachê, criando desigualdade na distribuição. Os espetáculos ainda eram montados com dois ou três atores. A demanda de trabalhos era mal distribuída e muitas decisões eram centralizadas nas mãos do produtor. Pequenos atritos crescam em meio a uma multiplicidade de temperamentos, relacionamentos, situações.

Chegamos a 2009 com essas questões todas, mas em movimento, trabalhando, discutindo, aprendendo a funcionar enquanto grupo. Nos três anos anteriores, havíamos estreado três espetáculos, todos eles com apenas três pessoas no elenco³⁹, mas agora seria diferente. Éramos dez integrantes e, teoricamente, o grupo era de todos. Uma das minhas principais batalhas dentro do grupo era para que fizéssemos obras que nos dissessem respeito, que levasssem as inquietações de cada um de nós em consideração. Obras que não nascessem de uma ideia que alguém teve e os demais executaram, que não houvesse alheamento e centralização.

³⁹ Meire Love (2006), PornoGráficos (2007) e o infantil *Tá namorando! Tá namorando!* (2008)

Cada vez mais, tornava-se claro para mim que esse movimento de “apropriar-se” do grupo deveria começar pela sala de ensaio. Os processos criativos anteriores geralmente partiam de uma imagem, de uma ideia quase fechada ou de uma dramaturgia quase pronta⁴⁰. O caminho agora seria outro e, quanto ao dramaturgo, as palavras do diretor teatral Antonio Araújo⁴¹ traduzem bem essa outra proposta de trabalho:

Quando será que essa dramaturgia vai ficar pronta? Quando será que vamos parar de reescrever esta cena? Algum dia esse roteiro vai ficar bom? O prazer de trabalhar com dramaturgos antigabinetes, antitorres-de-marfim. Generosos e arrojados. Sem preguiça de ouvir as necessidades que nascem na sala de ensaio, sem pudor de jogar seu texto fora se a cena assim o pedir. Dramaturgos que abdicam da eternidade em prol de uma escrita tão fugaz e temporária como a dos atores e diretores (ARAÚJO, 2002, p. 82).

Depois de tantos embates, ao menos isso estava firmado. A próxima montagem seria com os dez integrantes em cena, num processo verdadeiramente compartilhado. Quem somos, o que queremos, o que temos a dizer? Entre temporadas, festivais e outros compromissos, discutíamos um arcabouço de trabalho que abarcasse a postura de dez pessoas diferentes, dez artistas⁴² diante do mundo.

Trabalhamos fortemente na idealização de um projeto para editais. Havia editais e uma política cultural em movimento no país. Nada perfeito, tudo passível de ser criticado, mas havia consistência e certa regularidade nas ações de órgãos como o Ministério da Cultura e a Funarte. Em conjunto, discutíamos profundamente questões artísticas e de produção. Sonhávamos passar em algum edital que viabilizasse o processo, a montagem e nos desse condições de receber alguma quantia a cada mês para seguir trabalhando até a estreia.

⁴⁰ Esse modo de operar talvez tenha sido importante no começo, levando em consideração o contexto e as condições em que se davam nossos primeiros processos. Peças curtas, muitas vezes montadas na precariedade de tempo, de espaço e sem verba. Ao trazer suas propostas já direcionadas, Yuri tornava as coisas mais práticas, abreviando o tempo de processo. E, diante da precariedade financeira, trabalhava com materiais corriqueiros que lhe eram possíveis, concretizando, assim, suas ideias e tornando possível a existência do espetáculo.

⁴¹ Encenador brasileiro (nascido em Uberaba - MG, em 1966). Diretor artístico do grupo paulista Teatro da Vertigem e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Junto com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, foi um dos primeiros a formalizar o processo colaborativo.

⁴² Os dez integrantes do grupo naquele momento: Christiane de Lavor, Démick Lopes, Edivaldo Batista, Paula Yemanjá, Rafael Martins, Ricardo Tabosa, Rogério Mesquita, Samya de Lavor, Tatiana Amorim, Yuri Yamamoto.

O projeto que nós escrevemos propunha a criação de um espetáculo partindo do zero. Esse espetáculo estrearia em 2010, comemorando dez anos do Bagaceira. Não havia um texto, uma ideia ou qualquer outra informação a nos direcionar. O desafio seria começar pelos encontros e, através deles, ir descobrindo o espetáculo que queríamos fazer.

Pela primeira vez, fomos contemplados por um edital que oferecia amparo financeiro considerável⁴³. Após quase dez anos de apoios escassos e pontuais, conquistamos um suporte financeiro que, se não era ainda suficiente para nos manter, ao menos nos dava esperanças e boas condições de trabalho, se comparadas a tudo o que tínhamos vivido até então.

É interessante esclarecer que nós não ficamos à espera dos editais. No começo de 2009 já havíamos começado esse processo criativo que vou abordar. Apenas em outubro saiu o resultado do edital. A partir daí a peça comemorativa dos dez anos do grupo estava garantida.

A pessoalidade

Demos início. Havíamos esperado demais para viver um processo todos juntos. Era como se estivéssemos todos atrasados em relação a isso, a esse prazer criativo. Por outro lado, havia o fato das nossas relações permanecerem conturbadas. Éramos muitas pessoas desejando tantas coisas, vivendo experiências diferentes, apreciando poéticas distintas, tal como ficou registrado neste pedaço do texto:

DÉMICK: Já começou a filmar? Guarde o que eu estou dizendo.
 TATIANA: Largar tudo e viver de teatro.
 ROGÉRIO: Eu não ganhei dinheiro.
 YURI: Eu estou ficando velho.
 SAMYA: O que mais incomoda é perder tempo.
 TATIANA: Eu perdi a minha avó.
 ROGÉRIO: Eu perdi minha gravidez.
 DÉMICK: Eu me perdi do teatro.
 SAMYA: Eu detesto teatro.
 YURI: Estou com abuso de vocês.
 YURI, SAMYA E DÉMICK: Eu quero olho no olho.
 TATIANA: Eu quero distância.
 SAMYA: Meyerhold.
 DÉMICK: Clarice Lispector.
 YURI: *Morte em Veneza*.
 ROGÉRIO: *Saudades em terras d'água*.

⁴³ Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2009.

TATIANA: Palco.
 DÉMICK: Rua.
 YURI: Espaços alternativos.
 ROGÉRIO: Verborragia.
 SAMYA: Fisicalidade.
 YURI: Preso dentro de estéticas e não sei mais como sair.
 DÉMICK: Preso no trabalho.
 TATIANA: Presa ao casamento.
 SAMYA: Solto na vida.
 ROGÉRIO: Soco no estômago.
 TATIANA: Eu estou me dando um prazo para que...
 YURI: O meu tema é o tempo. Ah, e o álcool.
 ROGÉRIO: Tudo menos política.
 DÉMICK: Preciso saber se eu sou ator. (OLIVEIRA, 2010)

E então começaram a ocorrer entraves, insatisfações, indisposições, impasses diversos. Não conseguíamos verdadeiramente começar. Começamos a exaurir. Discutíamos demais e permanecíamos no mesmo lugar. Além dos embates dentro do grupo, havia as batalhas pessoais de cada um. Problemas nos empregos, finanças, conflitos de família, tantos aspectos da vida. O teatro – que era o sonho, o prazer, a usina de força, a linha de fuga – estava se tornando, para muitos de nós, um pesadelo, um desgosto, a síntese de uma insatisfação profunda com a própria vida.

Figura 3 – Bagaceira, processo criativo de *InCerto*. Casa da Esquina.



Foto: Rafael Escócio.

Queríamos um procedimento diferente de tudo o que fazíamos nas montagens anteriores, mas parecíamos estar condicionados ao antigo modo de trabalho. Por um lado, Yuri sempre se apressava a fechar as ideias – pois era o seu modo de fazer as coisas até então – e isso causava insatisfação em parte do elenco. Por outro lado, havia a ausência de propostas de quase todos os atores.

Eu, que considerava primordial construir uma dramaturgia banhada pelo material humano de cada um dos dez artistas, fiquei obstinado por esse objetivo. O intuito não era de obrigar o grupo a produzir espetáculos autobiográficos, a introduzir relatos pessoais, a trabalhar obrigatoricamente com recursos autorreferenciais, a explodir a noção de personagem. Até poderíamos optar por tudo isso. Mas, independentemente dessas escolhas, eu acreditava que era possível produzir obras que partissem de impulsos, visões de mundo, pensamentos e escolhas vindas de todos; que poderíamos superar o modelo obsoleto e limitador, como pontuou Araújo, do “ator que mergulha cegamente em uma personagem, alheando-se ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça” (ARAÚJO, 2006, p. 128). Que poderia haver modos de criação que passassem por cada um de nós intimamente.

Pareyson afirma que sempre há uma presença implícita e profunda da pessoa do artista na obra que por ele é criada. Ou seja: o artista está naquilo que faz. As mínimas inflexões estilísticas são significativas e reveladoras da espiritualidade do criador, da sua *Weltanschauung*. A partir disso, analisa o caso das obras que são criadas em colaboração:

Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. [...] ...os casos de colaboração não invalidam, mas antes confirmam a pessoalidade da arte, uma vez que o próprio conceito de colaboração e de trabalho coletivo implica a realidade das pessoas operantes e não a sua supressão na obra comum. (PAREYSON, 1984, p. 83-84)

É claro que, mesmo antes daquele momento que estávamos vivendo, as obras do Bagaceira já eram frutos da personalidade de todos os artistas que participavam dos processos. Tratava-se, no entanto, de equalizar essa coletividade construindo uma obra que, apesar de feita por dez pessoas, fosse radicalmente pessoal para cada um de nós e, conforme Pareyson, refletisse o espírito coletivo e o espírito do tempo.

Os processos de criação do Bagaceira estavam longe de ser autoritários. Essa posição ditatorial e inflexível nunca fez parte do modo de condução de Yuri. Mas precisávamos nos interessar mais pelas pessoas, escutar mais, acolher todas as vozes do processo, levá-las em consideração, não as suprimir.

Em encontros de grupos de teatro – ainda hoje participamos de muitos – sempre estava em pauta esse ideal de democracia e coletividade. Era importante, contudo, que essas falas de engajamento não se tornassem apenas discursos bonitos a serem utilizados em eventos públicos. Mas não era apenas isso. A pessoalidade, para mim, passava pelo fator democrático e pela questão da escuta, mas não parava aí. Não bastaria acolher as vozes. Era preciso, também, convidar ao mergulho. Precisávamos nos alimentar de nossas próprias angústias, abismos, vulnerabilidades.

Encontraríamos, a partir daí, a intensidade que move a criação. Como bem colocou Ariane Mnouchkine (2011, p. 23), “não se pode montar um espetáculo que não fale um pouco de nós mesmos, dos nossos horrores, fantasmas e desejos.” É preciso, portanto, estar disposto a esse mergulho em si. Mais importante do que qualquer procedimento, é trazer-se para o que faz. Em um encontro realizado na Colômbia (*Festival da América Latina*, em 1970), o diretor polonês Jerzy Grotowski (2010a, p. 204) se dirige a um grupo que pretende praticar a criação coletiva:

Não há nada de pessoal aí. Quando se trabalha com texto, temos pelo menos que lidar com um mínimo de trabalho individual, imposto pelo papel. Mas se se pratica a criação coletiva, sem estar conscientes do fato que cada um tem o próprio âmbito individual, se são feitas só improvisações de grupo, se em todas essas práticas coletivas se apresentam continuamente os mesmos elementos, a única coisa que poderá brotar daí será a multidão. Tudo aquilo que ali encontrarão se reduz somente às reações da multidão. E renunciarão a tudo aquilo que compõe o território do homem. De fato não podem existir sequer reações de grupo se falta a reação do homem. Tal reação pode atingir a fase coletiva e então pode ser muito bela e até mesmo essencial, mas unicamente se o grupo existe de verdade, isto é, se cada um no grupo existe de verdade. Até mesmo durante as improvisações de grupo cada um deveria atravessar o próprio terreno, o terreno da própria vida, do próprio encontro com o outro, você com o *partner*, e não reduzir-se à função de algum fantasma coletivo, de uma criatura mais ou menos imaginária. Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho.

Estábamos no atoleiro, na areia movediça de um processo frustrado. Algo precisava acontecer e eu me sentia um pouco responsável por isso. Segundo Rubens Rewald⁴⁴ (2009), nos processos colaborativos a noção de dramaturgia se expande, ganhando mais outros sentidos. O dramaturgo passa a se interessar não apenas pela dramaturgia enquanto texto, mas também pela dramaturgia do processo, ou seja, o

⁴⁴ Rubens Rewald é professor do Departamento de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

jogo entre os agentes criadores, as estratégias de ação do grupo para que se possa chegar à criação dramatúrgica do espetáculo.

Aproveitei aquele momento, portanto, para lançar uma proposta.

As entrevistas

No dia 27 de abril de 2009, pedi ao grupo permissão para fazer entrevistas com cada um dos integrantes. O grupo aceitou e todos os artistas se colocaram à disposição. Fomos marcando essas entrevistas. Tudo era muito empírico, feito sem referências teóricas, conduzido sobretudo pela intuição, atravessado por impulsos e por uma insegurança enorme que eu tinha.

Conversei com cada um separadamente. Eu tinha um roteiro de perguntas apenas como base, mas as conversas fluíam naturalmente. As entrevistas eram gravadas para que depois eu pudesse assistir, relembrar, anotar, fazer conexões. “Entrevista” foi o termo que acabei usando na época. Não sabia como chamar. Hoje, percebo que meu intuito era semelhante ao de um cartógrafo, embora naquela época eu não conhecesse o método cartográfico.

Agora comprehendo que, no contexto da cartografia, “entrevista” é nome que se adequa ao que me propus. Segundo Tedesco, Sade e Caliman (2013), a entrevista na cartografia deve buscar algo que vai além do conteúdo dito, da colheita de informações. Sugerem um tipo de entrevista que esteja diretamente vinculado à performatividade da linguagem, à palavra enquanto “ato de fala”, capaz de produzir e transformar a realidade:

Nesses casos, a entrevista visa intervir, por meio do manejo, para fazer com que os dizeres possam emergir encarnados, carregados da intensidade dos conteúdos, dos eventos, dos afetos ali circulantes. A fala deve portar os afetos próprios à experiência. (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2013, p.304)

Não se tratava de fazer perguntas e obter respostas, simplesmente; mas de promover algo no plano do “afetar e ser afetado”, do sensível, da experiência compartilhada. Uma entrevista que “visa não a fala ‘sobre’ a experiência e sim a experiência ‘na’ fala” (*ibidem*, p. 304). Portanto, tinha mais a ver com sensibilidade, abrir fluxos, instaurar uma experiência nova entre mim e o outro, “construir dispositivos que reconheçam a experiência do outro, que contribuam para a emergência de novas

subjetividades" (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2016, p. 68). Entrar em contato, suspender qualquer tipo de discurso pronto e deixar algo surgir, como no trecho da peça *InCerto*:

Dois mil e oito. Turbulência e todo mundo afoito. Relações em crise, situações em reprise. Começo de dois mil e nove. Nenhuma ideia é tão boa para que o outro não reprove. Nada se promove. Processo com entrave. Processo cansado de bater na trave. Caso grave. Situação urgente. Guerra mais quente do que fria. Adeus diplomacia. Tentamos ser otimistas. Propus ao grupo uma série de entrevistas. Quem é você? O que quer dizer? Qual é o seu problema? Qual é o seu momento? O que você tem visto? E lido? E sofrido? Está resolvido? Como se vê no grupo? Como se vê no mundo? Como se vê na arte? Vou responder por toda parte. Se não duvidar, tem resposta que foi bater em Marte. (OLIVEIRA, 2010)

Acabei mergulhando um pouco em cada pessoa, em cada artista, me deixando afetar de outra maneira, percebendo melhor o universo de cada um dos meus companheiros de trabalho. Acredito que tenha sido importante, também, para que cada um mergulhasse um pouco em si.

Figura 4 – Christiane de Lavor e Rafael Martins. Processo criativo de *InCerto*.



Fotos: Rafael Escócio.

Eu pretendia que cada um saísse dali, de nosso encontro, com a entrevista reverberando por dentro. As perguntas, as sensações, as memórias, os silêncios, as entrelinhas. Se isso aconteceu, não tenho como saber. Mas me parece ter sido importante e definitivo, pois, a partir daquele momento, o processo não foi mais o mesmo.

A criação de cenas

Se antes das entrevistas tudo eram discussões, a fase seguinte foi diferente. Decidimos criar experimentos cênicos. Havíamos discutido demais. Nos comunicaríamos através das cenas e desataríamos esse fluxo. Começaríamos por algumas rodadas de experimentos individuais, depois nos dividiríamos em trios e assim por diante. Até que chegaríamos ao ponto de estarmos todos juntos e partiríamos para a montagem propriamente dita.

E então começaram os experimentos. Tínhamos poucos dias para criar e, em seguida, apresentávamos. Nos espalhávamos pela casa e íamos criando. Nos dias de apresentação das cenas, assistíamos a tudo e, só no final, conversávamos. Muitas cenas feitas em diversas partes da casa.

Figura 5 – Algumas das cenas criadas no processo de *InCerto*.



Fotos: Rafael Escócio.

Naquele momento, vi a Casa da Esquina se transfigurar. Como se tivéssemos rompido uma barragem, as cenas agora abundavam. A sede do grupo pulsava e nós

também. Sensação de ter entrado em órbita, de estar vivendo uma outra experiência de tempo e espaço. Estávamos acesos, inteiros, absolutamente envolvidos.

Foi um processo bastante entrecortado, pois as rodadas aconteciam entre os compromissos do grupo. Tínhamos outros afazeres e viagens. O clima entre nós continuava inóspito. O agravamento da crise interna, a essa altura, rumava para o insuportável. Abalado, exaurido, desgastado, adoecido psicologicamente, segui trabalhando, assim como todos.

Em meio a tudo o que vinha acontecendo, criávamos cenas que surpreendiam a nós mesmos pela diversidade, pungência e, sobretudo, pela coragem com a qual cada um de nós se desnudava. Não era questão de técnica, acabamento, embasamento, cérebro. Era urgência, presença, incêndio por dentro. Os experimentos vinham com verdade.

Figura 6 – Algumas das cenas criadas no processo de InCerto.



Fotos: Rafael Escócio.

No grupo, usamos a palavra “verdade” com certa frequência: ser de verdade, trazer para a obra a sua verdade. Verdade, nesses casos, não tem qualquer relação com a ideia de verdade científica. Tampouco se contrapõe a ficção. Tem mais a ver com um estado de mergulho. Lançar-se no abismo, entregar-se sem subterfúgios ao afetar e ser afetado. Envolver-se com a matéria humana do espetáculo e, ao fazê-lo, entrar em contato profundo consigo mesmo.

É curiosa essa disparidade entre o que fazíamos de nós mesmos dentro e fora do processo criativo. A diferença é que, ao menos naqueles momentos de criação, o desejo encontrava suas vias, seus canais de expressão. Era outra forma de experienciarmos o tempo e o espaço. Outros assuntos, outras situações, outras intensidades, outra forma de conexão. Nos agenciávamos de outra maneira e traçávamos uma linha de fuga criadora. Nos livrávamos do excesso de organização, organismo, identidade. Guardávamos no bolso a porção miúda, mesquinha, normativa, autoritária que existe em nós; porque sim, tudo isso existe em qualquer sujeito e pode emergir a qualquer instante; basta que estejamos tristes e desintensificados. Fazíamos, então, a vida em nós se expressar de maneira muito mais potente e livre. Arte.

Diversos experimentos que criamos durante o processo criativo de *InCerto* adquiriram, depois, vida própria. *Inferninho* é um deles.

O surgimento de *Inferninho*

No final de fevereiro de 2010, depois de diversas rodadas criando cenas, demos início à rodada na qual veio a surgir *Inferninho*. Nessa ocasião, o grupo se dividiu em duas equipes, dois elencos. Não participei na condição de ator, pois estava incumbido de criar ambas as dramaturgias. Os dois textos que resultaram dessa rodada foram *Sala Vazia* e o próprio *Inferninho*. Duas dramaturgias distintas. A dramaturgia de *Inferninho* surgiu a partir da minha experiência com o elenco formado por Démick Lopes, Ricardo Tabosa, Rogério Mesquita, Samya de Lavor e Tatiana Amorim.

O primeiro encontro foi uma conversa. Assim como em outras rodadas, comecei ouvindo as pessoas. Antes que começássemos a discutir sobre o experimento, que entrássemos nas questões criativas do trabalho em si, dei um jeito de produzir um desvio, puxei outros assuntos.

Sem qualquer tipo de ritual, da maneira mais despojada possível, fui indagando pelo momento pessoal de cada um. Começamos falando de nós mesmos, do que estávamos vivendo, olhando para dentro. Um momento autocontemplativo que agora, ao revisitá-lo, me faz lembrar as seguintes palavras de Paulo Leminski (2013, p. 267):

RUMO AO SUMO

Disfarça, tem gente olhando.
Uns olham para o alto,
cometas, luas, galáxias.
Outros, olham de banda,
lunetas, luares, sintaxes.
De frente ou de lado,
sempre tem gente olhando,
olhando ou sendo olhado.

Outros olham para baixo,
procurando algum vestígio
do tempo que a gente acha,
em busca do espaço perdido.
Raros olham para dentro,
já que dentro não tem nada.
Apenas um peso imenso,
a alma, esse conto de fada

Gosto, cada vez mais, de começar as conversas desta forma. O que geralmente ocorre a partir disso é que vamos nos conectando, criando interesse. A sensibilidade fica mais aguçada, as defesas vão baixando e cria-se um outro tipo de atmosfera. Batemos esse papo sem pressa e sem a pressão de ir direto ao ponto. A conversa fluiu e naturalmente fomos entrando em questões relativas ao processo, ao que os atores pretendiam experimentar naquela rodada.

A proposta que surgiu foi a de começar definindo um local onde a história aconteceria. Um local onde faríamos emergir múltiplos conflitos e mal-entendidos entre os personagens. Nos concentraríamos nisso e sairíamos daquele encontro com o lugar definido. A partir das peculiaridades desse espaço, entraríamos juntos em sala de ensaio e construiríamos os personagens.

Tempos atrás, havíamos assistido a um espetáculo chamado *El Paso*, que nos marcou e do qual sempre falávamos. Trata-se de uma peça do consagrado grupo *La Candelaria* – sediado em Bogotá, na Colômbia – dirigida por Santiago García. A história se passava em um bar. Após revisitá-lo, rastros do processo e conversar com

os atores, não consegui concluir se *El Paso* foi citado por nós naquela reunião. É preciso levar em consideração que escrevo com mais de uma década de distância. Mas somos unâimes quanto à influência do espetáculo no exercício cênico *Inferninho*. É provável que, a partir da referência de *El Paso* tenha surgido a ideia da nossa história também se passar dentro de um bar.

Seguimos conversando, abraçando o fluxo das ideias. Em algum momento, chegamos a um título: *Inferninho*. Era precisamente isso. A escolha da palavra “inferninho” provocou um frenesi imediato, uma agitação típica de processos criativos nos momentos em que, subitamente, se chega a algo imprescindível. Ao ser mencionada naquela ocasião, a palavra agiu em nós. Um ato de fala, uma palavra no esplendor de sua performatividade, dando rumos ao processo. Mais que um título, esse nome sugeria um conceito e nos atravessava. De algum modo, nos reconhecemos naquela palavra. Ela nos dizia respeito. Rapidamente nos vimos alojados em cada uma de suas quatro sílabas. Que palavra expressaria melhor nossas vidas, nossas relações, nosso território existencial naquele momento?

Naquela ocasião, não elaboramos muitos pensamentos, não nos preocupamos em criar conexões, embasamentos, justificativas. Estávamos na duração. Simplesmente nos vimos intensificados pela palavra *Inferninho* e compreendemos. Foi súbito. Foi no corpo. Um pequeno inferno onde ninguém se entende. Cada personagem com seus infortúnios, seu inferno interior. Pessoas infelizes e insatisfeitas se envolvendo em mal-entendidos, numa trama que vai dar em lugar nenhum. Uma linguagem coloquial, espontânea, brasileira. O jeito cearense de falar. Solidão, conformismo, isolamento, impaciência, cansaço, esperança, indecisão e angústia foram algumas das palavras mencionadas pelo elenco nesse primeiro momento.

Mas não era apenas isso. Queríamos mais. Dez meses haviam se passado desde as entrevistas. As relações não haviam melhorado. O ápice da crise interna do Bagaceira se aproximava. Ao menos ali, enquanto nos dedicávamos a criar *Inferninho*, queríamos ter prazer, leveza, nos divertir trabalhando. Rir da vida, com seus infortúnios todos. Rir e fazer rir. Que tipo de riso queríamos provocar? Sobre essa questão, nos entendemos bem. Não se trata de um riso insensível ou distanciado. O riso, tal como trabalhamos em quase todos os nossos espetáculos, suscita empatia, traz o público para perto. Não elimina o sofrimento, não foge à comoção e não é

incompatível com uma dor autêntica. Na poética do grupo, ri-se, embora esteja doendo.

Quanto à leveza, não significaria evasão, fuga, inconsistência. Aproveito, aqui, o exemplo que o escritor Italo Calvino (2002) foi buscar na mitologia grega. Perseu, não podendo olhar diretamente nos olhos da Medusa, o fez através da imagem refletida: foi esse o seu recurso de enfrentamento. A leveza pode ser um dos recursos de enfrentamento do peso da vida. São muitas as Medusas possíveis em nossa época.

Já em outro encontro, fomos para a sala de ensaio tentar alguma coisa através de improvisações. Com o que tínhamos na Casa da Esquina, montamos um cenário básico, apenas o suficiente para fazer cenas, trabalhar, levantar material. Um bar pequeno, monótono, vazio, decadente. Samya entrou no espaço cênico e se colocou como a garçonete do lugar. Os demais atores foram entrando em seguida, propondo personagens, criando situações de improviso. Fora da cena e atentos ao que ia surgindo, eu e Yuri fomos direcionando, sugerindo coisas.

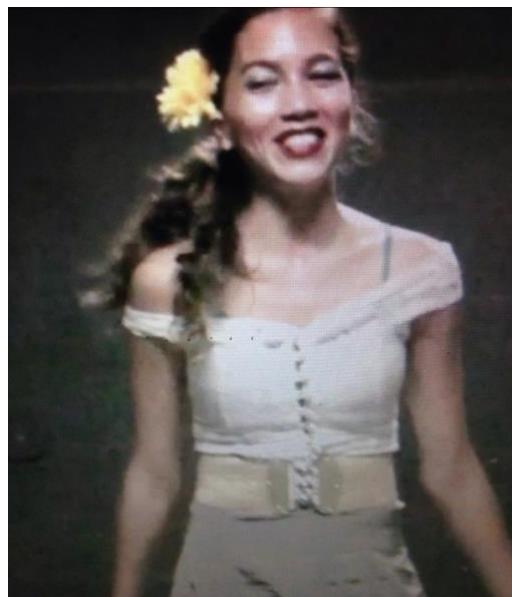
Quando o dramaturgo não se limita a vislumbrar sozinho os personagens ou tomar apenas a palavra escrita como material, tem aqui um momento privilegiado da experiência criativa. Vislumbrar personagens na presença viva dos atores, antes, muitas vezes, da escrita de qualquer fala. Anatol Rosenfeld (2015, p. 25-26) explica que há uma diferença na relação palavra/personagem na literatura e no teatro:

...na literatura é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela. Com efeito no teatro a personagem já “fala” antes de pronunciar a primeira palavra. A grande personagem e o grande ator, cujo silêncio pode ser muito mais expressivo do que centenas de palavras, beneficiam-se mutuamente de um carisma que só através da presença viva se manifesta.

E se entramos na questão do carisma, precisamos falar dessa Garçonete. Enquanto o ambiente era introspectivo e soturno, ela era solar: sorridente, comunicativa, espontânea. Uma mulher jovem e simples, sem refinamentos intelectuais ou no modo de agir. Com sua simpatia, tentava receber bem os poucos clientes que apareciam. Puxava conversa e frequentemente dizia: “aqui é bem animado, viu?”. No entanto, nada ali era animado, a não ser ela própria. Com a melhor das intenções, tentava deixar as pessoas à vontade, mas acabava passando da

medida. Tornava-se inconveniente e não percebia. Faltava-lhe esse tipo de bom senso. Deixava alguns clientes constrangidos. Em um momento do improviso, ao recepcionar um cliente excessivamente tímido (feito de improviso por Ricardo), perguntou baixinho se o rapaz era gay, deixando-o desconcertado. O cliente tentava desviar do assunto, mas ela retomava. Tentou arrumar uma paquera entre o rapaz e outro cliente sem que nenhum dos dois tivesse solicitado.

Figura 7 – Personagem Garçonete (Samya de Lavor).



Fonte: acervo pessoal do autor.

Os improvisos não se transformaram em texto, mas trouxeram ideias, indícios de caminhos. Algumas figuras que iriam compor aquele bar quase falido começavam a surgir. Comecei a escrever. Gradualmente nasciam a Garçonete, o dono do bar (Haroldo), a dupla de músicos (Kleber e Samara) e o Cliente. Assim, o *Inferninho* foi ganhando vida. Fui escrevendo e os atores iam acompanhando, sugerindo. A cada encontro, levava o texto até onde havia escrito. Juntos, nós líamos e conversávamos. Ríamos muito durante as leituras. Como crianças, nos divertíamos com o texto e depois devaneávamos a respeito das próximas páginas. Eu tomava nota, levava esses pequenos devaneios em consideração.

Assim, a dramaturgia e os personagens foram construídos. Entre improvisos, conversas, leituras e, claro, momentos solitários de criação através da escrita. Tudo em poucos dias, afinal o intento não era montar um espetáculo. Tratava-se apenas de

um experimento dentre outros que fizemos à época, uma breve etapa do longo processo criativo de *InCerto*. Se um dos objetivos era perceber o que paira em comum em todos nós, estava claro: o que pairava em comum era a vontade de encontrar alegria, potência através daquele encontro; de traçarmos uma linha de fuga criadora que desse vazão ao que estava preso, ao sofrimento, ao desconforto, ao nó na garganta.

O processo criativo da peça *Inferninho* foi pura produção desejante, a alegria se manifestando em forma de intensidade em nossos corpos, nossa reação vital à exaustão. Eram momentos em que a vida irrompia, abrindo espaço no grupo e voltávamos a ter interesse no encontro. Não o fizemos para ser visto pelo mundo lá fora. Tudo se deu ali, dentro da Casa da Esquina, nos domínios de nosso território existencial. Uma experiência absolutamente nossa.

Embora não seja de natureza documental e autobiográfica, cada aspecto de *Inferninho* nos dizia respeito. Se é verdade que, como colocou o poeta alemão Rainer Maria Rilke (2007, p. 191), “a arte se apresenta como uma concepção de vida”, talvez tenha sido um modo de sobreviver aos nossos desacertos. Desacertos no grupo e na vida.

O processo criativo de *Inferninho*, em sua versão teatral, trouxe um pouco de infância a um coletivo que havia ficado adulto demais. Infância que, decerto, nada tem a ver com idade. O desafio era não descuidar da criança, não deixar que a infância nos escapasse por entre os dedos. Não permitir que a profissionalização se convertesse em um processo de entristecimento, individual ou coletivo.

Momentos como aquele faziam emergir a importância de não sermos tão domesticados, tão submissos ao que se espera de um coletivo artístico sério. Quando falo em infância, refiro-me também à liberdade de espírito, à espontaneidade que tínhamos no tempo em que éramos um grupo de garagem. Talvez por isso a criança seja, para Nietzsche (2011), a fase mais evoluída, a última metamorfose do espírito humano. Vivíamos o caos, mas, por um instante, eu pude ver a criança no rosto de cada um dos atores. Estávamos num caminho bonito, retomando uma ingenuidade fundamental. Ariane Mnouchkine (2011, p. 19) diz:

A princípio, os atores não mentem quando conservam a infância, a ingenuidade. Eu disse "ingenuidade", que não se pode confundir com "idiotice". Ingênuo é aquele que nasce a cada instante. Os verdadeiros atores vivem o instante, sem falsificá-lo. A longo prazo, a atuação

deles se torna tão transparente que vira a própria vida. Afinal de contas, atuar não é trapacear.

Embora não fosse uma experimentação diretamente confessional, autobiográfica, documental; embora não fosse permeada por relatos pessoais; embora estivéssemos lidando com personagens; embora não tenha se dado de forma tão explícita, *Inferninho* captou nossas vidas. Alimentou-se de nossas visões de mundo, da rotina, do senso de humor, do cansaço e de tantas outras coisas. O diretor teatral Peter Brook (2015, p. 123) afirma:

A qualidade do trabalho feito em cada ensaio vem inteiramente da criatividade do clima de trabalho e a criatividade não pode ser gerada por explicações. A linguagem dos ensaios é como a própria vida: vale-se de palavras, mas também de silêncios, estímulos, paródias, gargalhadas, desgraças, desespero, franqueza e dissimulação, atividade e lentidão, clareza e caos.

Talvez por isso o experimento teatral *Inferninho* tenha arrastado para dentro de si a espiritualidade de seus artistas, o território existencial de um lugar chamado Casa da Esquina.

Obra incompleta

Como exposto anteriormente, o Bagaceira se dividiu em duas equipes. Os dois experimentos eram: *Sala Vazia* e *Inferninho*. Ao final, cada equipe se apresentaria para que a outra pudesse assistir. Havíamos programado para que acontecesse dessa forma, assim como havíamos feito nas outras rodadas. No entanto, no caso específico dessa rodada, não houve o momento das apresentações. Tivemos de dar uma pausa na dedicação ao experimento. Provavelmente algum compromisso do grupo.

No começo de abril, retornamos à sala de ensaio. Devido ao interesse que *Inferninho* havia suscitado, Yuri resolveu fazer um exercício envolvendo todo o grupo. Seria algo como um show de calouros com personagens desviantes, fora dos padrões normativos. Cada um de nós faria um personagem de livre escolha. Os personagens entrariam, conversariam com a plateia e, na sequência, fariam algum número artístico. O exercício não era aberto ao público. A plateia seríamos nós. A maior parte do elenco de *Inferninho* optou por mostrar os personagens que havíamos criado.

Improvisamos figurino, maquiagem, toda a caracterização. Naquele exercício, vimos os personagens ganhando vida para além do texto. A atmosfera cômica e, ao mesmo tempo, dolorida, degradante foi perceptível. Tivemos uma pequena amostra do que *Inferninho* poderia vir a ser.

Dessa vez, eu me lancei no exercício como ator. Inventei um personagem só para esta ocasião. O nome dele era Tangerina e, embora não estivesse em *Inferninho*, até poderia fazer parte daquele universo. Usava uma peruca estilo Chanel e uma capa preta. A roupa era toda curta para o seu tamanho. Também era efusivo e simpático. Tinha o “extraordinário” dom de fazer rimas ali na hora, improvisadas na frente do público (no caso, o restante do grupo). A plateia propunha uma palavra e ele fazia um versinho, usando aquela palavra na rima. No entanto, eram versos bobos, primários, sem qualquer mérito. Apesar de adulto, preservava uma inocência de criança. Fiz uma canção boba, que não lembro a letra. Minha intenção era, através de Tangerina, ir ao encontro do tosco, do ordinário e do patético. Procurar isso em mim. Desarmar-me. Libertar-me das tensões, inseguranças, das preocupações com o juízo alheio e de qualquer pretensão de refinamento ou intelectualidade.

Entrei, me apresentei ao público, fiz as coisas que havia programado e finalizei apresentando a canção (com dancinha) que eu havia preparado. No ápice, levantei a capa e as pessoas viram que eu estava com a bunda de fora. O grupo inteiro gargalhou descontroladamente, uma experiência de extravasamento coletivo. Meu personagem tinha algo em comum com os demais personagens de *Inferninho*. Algo de patético e muito ingênuo que conquistava a plateia. Personagens que apanhavam da vida, mas logo se levantavam com um sorriso no rosto, tal qual um João Bobo, prontos para apanhar outra vez. Não se davam conta da própria vulnerabilidade, não pensavam a respeito disso. Simplesmente seguiam adiante. Todos têm um pouco de Macabéa⁴⁵, importante referência.

Com Tangerina, pude experimentar a intensidade daquele momento não apenas como dramaturgo, mas também em meu corpo vibrátil de ator. Um momento de graça em todos os sentidos. Um processo de acolhimento da minha loucura, dos meus exageros, da minha porção esquizo. Um instante de *corpo sem órgãos*⁴⁶. A

⁴⁵ Personagem principal do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

⁴⁶ A ideia de *corpo sem órgãos* (CsO) – mais complexa do que eu conseguia sintetizar aqui – surgiu com Antonin Artaud, sendo retomada e desdobrada por pensadores como Deleuze e Guattari. Mais do que um conceito, remete à prática de um corpo liberto das domesticações sociais e organizações

Ioucura, a criança, a alegria trágica, dionisíaca: “Talvez, se nada mais do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro! (NIETZSCHE, 2005b, p. 115)”. *Gran finale* para a primeira fase do processo.

Foi uma noite intensa, extravagante e alegre. Todos os integrantes do Bagaceira estavam caracterizados, esperando sua vez de se apresentar. Não parecia trabalho. Parecia festa. Foi a última atividade criativa daqueles dez artistas juntos. Embora não soubéssemos, estávamos nos despedindo de nós mesmos.

A ruptura

Chegamos ao limite. Já não havia como seguir adiante. Estávamos conscientes de que havíamos adoecido. No final de maio de 2009, nos propusemos vivenciar um processo terapêutico coletivo com o médico psiquiatra e bailarino Raimundo Severo. Após esse momento, houve a cisão. Éramos dez integrantes. Ficamos seis.

Um salto arriscado e inevitável. Um movimento de sobrevivência que pode ser esclarecido nas seguintes palavras do diretor polonês Jerzy Grotowski (2010a, p. 228):

Segundo as “leis de fato”, a vida criativa de uma companhia não dura muito tempo. De dez a quatorze anos, não mais. Depois a companhia se aridifica, a menos que se reorganize e introduza novas forças; de outro modo, morre. Não devemos ver a companhia teatral como um fim em si. Se a companhia se transforma unicamente em um lugar seguro, atinge um estado de inércia; então não importa mais que haja vitórias artísticas ou não. Tudo se estabelece como em uma empresa burocrática: que continua indo, continua indo e para no tempo. Eis onde está o perigo.

A partir daquele momento, o funcionamento do grupo mudou expressivamente. Começamos uma nova era na sala de ensaio. Outro modo de trabalho, com maior abertura de comunicação e compartilhamento durante as criações. Nas questões burocráticas, passamos a dividir melhor as funções, receber salários iguais, dentre tantas outras coisas.

Quanto a *Inferninho*, não retomamos mais. Não tivemos condições de arrematá-lo, tampouco de apresentá-lo. Não houve tempo. Após a ruptura, tivemos de

impostas de fora para dentro. Um corpo afetivo, intensivo que não está preso aos mesmos modos de afetar e ser afetado. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012a, p.17) criam uma relação entre CsO e o pensamento de Espinosa: “finalmente, o grande livro sobre o CsO não seria a *Ética*?”.

seguir adiante, cumprindo a agenda e reestruturando o grupo simultaneamente. Nessa fase teatral, *Inferninho* nunca se concretizou. Nem mesmo internamente, em caráter de exercício.

Há uma dramaturgia que, apesar de ter começo, meio e fim, estava no tratamento inicial. Não a reconheço, no entanto, como um texto acabado e pronto para ir ao palco. Mesmo solitariamente, no processo de escrita, não me era possível continuar trabalhando na obra. Ela foi engavetada, pois eu teria que me ocupar de outras demandas. Mas, tomando emprestado o termo cunhado por Cecília Almeida Salles, os “gestos inacabados”⁴⁷ daquele processo ficaram impressos. Não apenas naquele texto, mas também em nossas memórias e no corpo dos atores. Dentre os artistas que trabalharam diretamente na construção do experimento, apenas Ricardo afastou-se do Bagaceira naquela ocasião. Os demais permaneceram no coletivo após a ruptura. Por coincidência, Ricardo foi o único que, mais adiante, em 2014, retornou ao grupo. *Inferninho* continuou suscitando alegria em nós. Por vezes, cogitávamos tirá-lo da gaveta, fazer uma leitura. Um dia, quem sabe, poderíamos levantar o espetáculo.

A criação de *Inferninho* antecedeu um dos momentos mais dolorosos e traumáticos da vida profissional de muitos de nós. Com a cisão do grupo, veio uma espécie de luto, uma consternação coletiva. Algo havia morrido. Precisávamos reinventar nossas vidas. O Bagaceira precisava se reinventar para seguir adiante.

2.3 O ENREDO DA PEÇA

Sugiro, aqui, a leitura do Anexo A, onde o texto do experimento pode ser conferido na íntegra. Na dramaturgia, temos a Garçonete (Samya de Lavor) tagarela e excessivamente espontânea. É a pessoa mais próxima de Haroldo, por quem tem muito carinho, mas sempre é tratada com desafetos. Em nenhum momento é chamada pelo nome. O bar é fraco de clientela, portanto a Garçonete costuma puxar conversa sempre que alguém chega, convencendo a ficar.

⁴⁷ Ao chamar o gesto artístico de gesto inacabado, Salles (2011) nos remete ao fato de que obras artísticas não são construídas em um só golpe, nem são frutos de um *insight* mágico, mas através de uma sequência de ações. Todos os movimentos do(s) artista(s); tomadas de decisão, mudanças de rota, desistências, abandonos, retomadas; são gestos criativos fundamentais. Em cada uma dessas ações repousam indícios e pistas da obra que está por vir.

Haroldo (Rogério Mesquita) é o dono do bar, um senhor que, antes de comprar o estabelecimento, trabalhava como taxista. É autoritário e bruto com os funcionários. Perdeu a mulher e depois a filha, tornando-se um homem solitário. Nada mais espera da vida: quem sabe tenha a sorte de morrer logo. Dois artistas trabalham no bar e fazem parte da trama: Kleber e Samara, uma dupla que toca na noite. Kleber (Démick Lopes) sempre se apresenta com um visual exótico, *underground*, gótico, algo do tipo, roupas pretas, rosto maquiado. Preocupa-se com a aparência e vive retocando o batom. O rapaz é casado com Samara, sua parceira também na música. O visual de Samara (Tatiana Amorim) é tão excêntrico e *dark* quanto o do marido. Ela possui um jeito másculo que se contrapõe à delicadeza de Kleber. Por fim, há também o Cliente (Ricardo Tabosa), um rapaz jovem, tímido, de visual discreto. Vive uma outra realidade, diferente dos demais: parece ser de classe média-alta.

A dramaturgia retrata mais uma noite, que promete ser tão entediante quanto todas as outras naquele bar minúsculo e pobre de periferia. Os personagens vão chegando e se preparando. O bar ainda nem abriu e a Garçonete já “fala pelos cotovelos”. Ela sempre tira a paciência dos demais personagens com sua animação desnecessária. É meio tapada, portanto ninguém dá muita atenção ao que ela diz. Kleber e Samara discutem entre si e reclamam sem parar, insatisfeitos com as condições de trabalho, com o *couvert*, com o calor e tudo o mais. Para piorar a situação, Haroldo não libera cerveja para os músicos e nunca os permite tocar a “canção de trabalho”, composta por eles. O visual diferenciado e *underground* da dupla é uma falsa promessa de subversão, pois tocam, na verdade, canções populares de barzinho, com voz meio desafinada. Haroldo, o dono do bar, é bruto com todos, um “cavalo batizado”, como costumamos dizer no Ceará, distribuindo coices. Enquanto a clientela não chega, ele fica no balcão ouvindo uma pregação religiosa às alturas em seu rádio e esbravejando contra a vida.

Um clima de tédio e rotina, cheio de picuinhas, se instala. Nada acontece. Até que um Cliente chega (o único). Nunca havia aparecido por lá. Parece ser de outra classe social, quase um estrangeiro naquele universo. Percebe-se que está desconfortável, deslocado talvez. O que estaria fazendo ali? A Garçonete trata logo de puxar conversa com o rapaz. Precipitada, escuta o que ele diz e já supõe mil coisas, repassando para os demais personagens. Assim, todos vão projetando sonhos e expectativas naquele Cliente. Haroldo acredita que o rapaz fará ali uma festa de gente

rica, tirando o bar da miséria. A dupla de músicos acredita que seja um olheiro⁴⁸, que veio para assisti-los e os alçará ao estrelato. Carente, a Garçonete, acredita estar engatando um romance com o rapaz. Uma animação nasce a partir dessa sequência de mal-entendidos que, pouco a pouco, vão se esclarecendo. Ao final, o cliente vai embora e todos naquele *Inferninho* voltam para suas vidas infernais. Enquanto os outros faziam expectativas quanto ao mundo lá fora (representado na figura do Cliente), o rapaz estava ali para se soltar, viver outras experiências sem dar satisfações a ninguém. Fugir da realidade do mundo lá fora.

Sobre a dramaturgia da peça

Suponho que aquilo que de fato nos atravessou, ressurgirá inadvertidamente, mesmo que tenha sido descartado ou negligenciado, em uma espécie de insurreição. Pois “o recalcado sempre volta, aparece como lixo, às vezes escondido, mas brilha” (RANGEL, 2015, p. 59). Volta transformado. Transforma-se para continuar existindo. Não resiste, mas re-existe. Nisso, o processo criativo tem muito a nos ensinar.

Não sei o que seria de *Inferninho* se tivéssemos continuado ali o processo. No que se transformaria? Seguiríamos nos divertindo, limparíamos os excessos, aprofundaríamos o que foi esboçado. Talvez. Tudo aqui são conjecturas. Não tenho como analisá-lo como obra pronta, mas como meio de caminho. Um exercício em forma de peça curta. No *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, Mireille Losco (2012) fala sobre o “efeito de soco” proveniente da forma teatral breve, que pode conferir a essas obras um poder desestabilizador.

Queríamos “fazer rir” e “fazer doer”. A história revela apenas uma pequena fatia da vida dessas figuras. No entanto, esse curto intervalo de tempo no qual a cena transcorre é organizado de maneira a condensar mais do que aqueles poucos minutos. A insatisfação com o aqui e agora – com o lugar em que estão e com a vida que levam – resulta em uma evasão dos personagens que, em alguns momentos, remetem ao passado e, em outros, criam altas expectativas quanto ao futuro.

Um bar tão precário e irrelevante ao mundo quanto a vida deles. Há uma cena em que a dupla se demite e vai embora, mas é obrigada a voltar com o rabo entre as pernas, afinal a prisão não é feita de grades. Aonde forem, o inferno irá com eles. E o

⁴⁸ Profissional ligado aos grandes executivos da indústria cultural, tem a missão de buscar novos talentos para alçá-los à fama.

mundo lá fora pode, inclusive, ser pior. Curiosamente, no filme há uma cena em que a cantora do bar briga com a patroa e vai embora. Mais adiante retorna, ensanguentada, pedindo perdão. Esse é apenas um exemplo de como ideias descartadas podem ressurgir.

Na peça, todos precisam que algo aconteça urgentemente, qualquer coisa que os tire desse “nada”. Mesmo Haroldo, que já não tem esperanças quanto à vida, ainda espera por algo: a morte. E então, um elemento de fora chega, eles se precipitam e tudo acontece sem que coisa alguma aconteça de fato. Uma noite como todas as outras.

Rosenfeld (1965, p. 16) diz que “não há gênero puro, ainda que tenhamos sempre a necessidade de organizar as obras graças à imensa diversidade dos fenômenos”. Eu provavelmente investiria em realçar essa impureza dos gêneros e das emoções. Tanto que isso aconteceu ainda mais fortemente nas etapas posteriores, quando retomamos a criação da obra.

Não se menciona o Ceará ou a cidade de Fortaleza, mas há um notável “gene” cearense em diversos aspectos, como o jeito de falar dos personagens, diversas expressões utilizadas e nessa forma irreverente com a qual a história vai se achegando aos temas mais dolorosos⁴⁹. No longo caminho até se transformar em longa-metragem, *Inferninho* foi se tornando cada vez mais fantasioso, mas esse traço de “cearensidade” aqui plantado sobreviveu a todas as transformações. Isso se comprova no que pontuou o jornalista Renato Abê (2018) em uma crítica sobre o filme escrita para um jornal de Fortaleza:

Inferninho não apela ao racional. [...] O filme tem como ambição um bar decadente localizado num não-lugar que tem muito do Ceará, apesar de se apresentar desterritorializado. [...] Mesmo apostando na universalidade, a narrativa incorpora vivências muito presentes na vida do povo cearense.

Numa primeira olhada, os seres de *Inferninho* certamente não somos nós. Não há como comparar a realidade em que eles vivem com a nossa. O inferno é bem outro. Mas certamente nos alimentamos de nosso mundo e de nossas questões mais íntimas

⁴⁹ Embora não seja uma exclusividade local, a irreverência é um aspecto da cultura nordestina, atrelado ainda mais fortemente à imagem de nosso estado.

para chegar a essas figuras. A começar pelas coisinhas pequenas, picuinhas que iam nos adoecendo e tornando o convívio enlouquecedor. Eric Bentley diz que as formas dramáticas, todas elas, se encontram com a loucura, pois o teatro vai no extremo das situações e “a situação extrema para os seres humanos – excetuando a morte – é aquele ponto em que a sanidade mental cessa” (BENTLEY, 1981, p. 222). Hoje, saltam percepções do quanto de nós havia ali: os mal-entendidos, a ansiedade de nos profissionalizarmos, a expectativa de dar saltos na carreira, o sonho de viver de arte, a voz autoritária daquele que ordena e decide os rumos. O impulso de insurgir, de não nos submetermos mais às vozes autoritárias de dentro e de fora do grupo.

Discussões bobas, cotidiano ordinário, conflitos por vezes banais fundidos a uma dor profunda de existir, de ter uma vida de insatisfações. Não fazer ideia do que está por vir. Um grupo dividido entre a desilusão e a esperança. É curioso, também, observar a expectativa em torno daquele que poderia ser o olheiro. Nós, artistas fora do eixo Rio-São Paulo, com nossa arte presencial (não se pode enviar teatro pela *internet*), sempre reféns do olhar legitimador de quem não está aqui. O que nos torna melhores que Kleber e Samara? A Garçonete alegre demais é o contraponto para a desilusão de Haroldo. Quem sabe, os dois não digladiem dentro de nós?

Há momentos insuportáveis naquele bar. Mas ainda há calor, fogo de vida. Talvez o mais infernal dos infernos seja o mundo lá fora, feito de gelo, regido por aqueles que mantêm tudo sob uma falsa ideia de controle, equilíbrio, sucesso. Quem sabe, aquele jovem Cliente tenha ido ao *Inferninho* em busca de calor. Talvez lá fora, nos contornos idealizados da vida que ele leva, estivesse frio demais. Quem diria: o rapaz é virgem. Quis perder a virgindade com Kleber. Ele só queria descongelar os desejos na fogueira dos encontros imprevisíveis.

E uma última constatação que faço agora: naquele momento, eu não sabia, mas Kleber e Samara seríamos nós, na segunda fase do processo criativo. Quantos “olheiros”, artistas renomados, produtores nacionais e internacionais passariam por nós e se encantariam (ou não) com nosso *Inferninho*? Muitos. Mas não importa agora. Agora, o que importa, é que esses personagens querem existir. É preciso deixá-los brilhar. É preciso ver alguma beleza, qualquer uma. Saber rir da vida, das picuinhas, dos tropeços, saber rir de nós. Rir, para suportar:

Nada, certamente, a não ser uma superstição sombria e triste, proíbe que nos alegremos. Por quê, com efeito, seria melhor matar a fome e

a sede do que expulsar a melancolia? Este é o meu princípio e assim me orientei. Nenhuma potestade, nem ninguém mais, a não ser um invejoso, pode comprazer-se com minha impotência e minha desgraça ou atribuir à virtude nossas lágrimas, nossos soluços, nosso medo, e coisas do gênero, que são sinais de um ânimo impotente. Pelo contrário, quanto maior é a alegria de que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessariamente participamos da natureza divina. (SPINOZA, 2015, não paginado⁵⁰)

O mundo que existe para além das paredes do *Inferninho* continuará nos desafiando, desequilibrando, exigindo de nós. Dentre tantos vestígios disso aqui herdados pelo filme, destaco um: são personagens que revelam o quanto somos falhos, frágeis, às vezes patéticos; mas capazes, também, de viver momentos lindos, intensos, dionisíacos, inesquecíveis. Sim, era o inferno. Mas com *Inferninho*, expurgamos nossos demônios por um instante.

El Paso e sua influência na gênese de Inferninho

Em de março de 2020, soube da morte de Santiago García, ator, dramaturgo e diretor do reverenciado grupo teatral *La Candelaria*⁵¹, coletivo teatral mais importante da Colômbia. A notícia me fez recordar o espetáculo *El Paso*, uma criação coletiva, dirigida pelo próprio Santiago García. Lembrei do quanto essa peça ecoou em nós e, consequentemente, em *Inferninho*. Em 2008, em São Paulo, Bagaceira e *La Candelaria* estiveram na programação da 3ª Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo⁵² e pudemos assisti-los.

El Paso - Parábola del Camino estreou em 1988 e se tornou uma obra emblemática, a mais longeva do grupo. O local é um bar com jeito de hospedaria, estalagem. Um lugar, à beira de alguma estrada, onde as pessoas, geralmente viajantes, dão uma parada para depois seguir. Vão para comer algo, beber ou descansar um pouco. Uma espécie de não-lugar, com tempo ou espaço indefinidos, onde tudo é monótono.

Há os que vivem por ali, como a própria dona do estabelecimento, um garçom, um gigolô, uma prostituta. E há os que estão apenas de passagem. Uma chuva torrencial faz com que as pessoas fiquem impossibilitadas de sair do local. Não temos

⁵⁰ Edição Kindle. Posição: 3352.

⁵¹ Sediado em Bogotá, fundado em 1966 por artistas e intelectuais independentes que faziam parte do movimento cultural da Colômbia. Muitos desses artistas já vinham do teatro experimental.

⁵² Realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro

muitos detalhes do que seria o mundo externo, mas parece ser bastante inóspito. Os personagens se referem constantemente aos problemas lá de fora. Boleros, conhaque e um marasmo corrosivo, perturbador. O ócio permanece, até que entram no recinto dois homens desconhecidos, misteriosos. A princípio, os demais personagens não sabem com quem estão lidando. Mas a suspeita de que ambos são mafiosos vai se instalando, até que os personagens vão se dando conta. Já é tarde: todos ali já estão enredados nas situações. Negociações, dinheiro, interesses, ilegalidades, ameaças.

E a peça vai seguindo através de ocorrências descosturadas e sem lógica realista. Não há uma teia, um tema, um encadeamento aristotélico. Tensão, muitos silêncios, trocas de olhar, momentos de não-ação. Raros momentos de fala. Vez por outra, irrompe uma voz, um diálogo, um mal-entendido, um balbucio, mas logo o silêncio hesitante volta a pairar. Enquanto isso, os dois traficantes vão envolvendo os funcionários, a clientela e os transeuntes em seus negócios sinistros. *El Paso* é marcante por flagrar os primeiros passos da máfia colombiana⁵³ e por metaforizar o país.

Uma vibração ocorre quando encontramos características nossas em obras de outros, como se dividíssemos um gosto, uma visão de mundo. Havia certa comicidade e algo muito dolorido caminhando paralelamente, característica também presente em muitas das minhas peças, dentro e fora do Bagaceira. Essa forma de construir o patético, na qual as coisas mais superficiais se embaralham com outras mais profundas. Em *El Paso*, cada personagem com seu universo de infelicidades, suas particularidades, ruminações, frustrações, estranhezas. Amarrados a picuinhas, impossibilitados de reagir. A morosidade com que os músicos tocam enfatiza o tédio e o cansaço daquelas vidas que mais parecem um castigo. A chuva interminável lá fora é a barreira, o infortúnio, o impedimento de saírem. Mas é também o som da melancolia, do desgosto. E é justamente por isso, por serem absolutamente comuns e desprovidos de heroísmo, que os personagens nos prendem, conseguem uma via de contato com o público. São nossa faceta mais desamparada, nosso cansaço, nossa inabilidade em lidar com determinadas situações. São como todos nós naqueles momentos em que, na solidão, refletimos e não encontramos significado para a vida:

⁵³ Quando o espetáculo foi criado, o problema do narcotráfico ainda estava começando a despontar no país. Não havia a intensidade e abrangência que depois adquiriu, vindo a se tornar um dos mais graves problemas sociais na Colômbia.

EMIRO

Algum dia toda a chuva do mundo há de inundar este maldito lugar!! Reencontra um tipo de vida que em vez de água deveria cair uma tonelada de merda que o sepultasse todo! Rios de podridão que arrasão este lugar infernal. Maldito e contramaldito o dia em que pus os olhos nessa mulher que tem sido minha perdição!! Que caia um raio e carbonize a nós todos, que vivemos metidos até o pescoço neste horrível pecado de estar aqui!!⁵⁴

A noite passa assim, entre risos e canções, entre medo e tristeza. Uma referência importante na construção de nosso *Inferninho*.

***InCerto* e *Inferninho*: duas poéticas de uma cartografia**

Grupo de teatro, território existencial, modo de vida. Como um rizoma, estávamos enraizados uns nos outros. Após o rompimento, havia ainda compromissos, viagens, apresentações que incluíam os quatro ex-integrantes. Foi um processo lento de desligamento, que perdurou pelo segundo semestre de 2009.

Em 2010, depois de tantos embates, tantas histórias, estreamos a peça. No palco, os seis artistas que permaneceram no grupo. *InCerto* é fruto desse processo criativo longo, intenso, conturbado, único. Se o grande intuito era mergulhar fundo, a missão estava cumprida. Fizemos um espetáculo à flor da pele, extremamente corajoso. Ao contrário de *Inferninho*, essa peça tinha uma assumida inclinação autobiográfica, confessional. Lucas Silveira Simas afirma que, na cena teatral contemporânea, há uma vertente de espetáculos que se assentam na utilização de memórias, e na fusão entre o real e o ficcional. O leque do chamado Teatro Documental – que prima pela fidelidade máxima ao real e no qual a documentação busca dar autenticidade às suas teses sociopolíticas – não abarca essas peças, onde o real irrompe de outra forma:

Portanto existe uma relação de proximidades de experiências, não de fatos, eles pouco importam, o que se inscreve neste tipo de trabalho é o compartilhamento de vida, de vivências, e no reconhecimento de si e do outro. Pois a verdade do indivíduo é sempre fugidia, escapa-se,

⁵⁴ Algún día toda la lluvia del mundo ha de inundar este puto lugar!! Recontra chucha de vida que en vez de agua debería caer una tonelada de mierda que lo sepultara todo! Ríos de podredumbre que arrasan este moridero! Maldito y contramaldito el dia en que yo puse los ojos en esa mujer que ha sido mi perdición!! Que caiga un rayo que nos carbonice a todos los que vivimos metidos hasta el cuello en este horrible pecado de estar aquí!! (GARCÍA, 1991, p. 18, tradução minha)

perde-se, e o que fica são as sensações, as imagens que mais tarde podemos ou não, por meios diretos ou indiretos, acessar." (SIMAS, 2015, p. 88)

Como tais obras não se fidelizam a uma teoria teatral ou conceito específico, Simas propõe o termo Biopoéticas Teatrais como ferramenta teórica para abordá-las⁵⁵. *InCerto*, ao que me parece, se localiza aí, dentre tantas biopoéticas contemporâneas que tomam o real como elemento poético, a ser fundido e confundido com elementos ficcionais. Simas aponta três aspectos comuns a essas biopoéticas. Todos se fazem presentes em *InCerto*: o ator como manipulador dos elementos da cena (como luz, cenário, som, projetor, microfones); a sensação de estranheza causada pela forma como o real irrompe (suscitando dúvidas sobre o que é real, de fato, na cena); e a crise do personagem, (personagens fragmentados, feitos de vozes múltiplas, tal como a visão pós-moderna do sujeito).

Figura 8 – Cena do espetáculo *InCerto*.



Foto: Rafael Escócio.

⁵⁵ O termo “teatros do real” vem sendo utilizado pela pesquisadora Sílvia Fernandes (2013a; 2013b) como operador teórico para evidenciar as estratégias de tensionamento entre realidade e ficção no panorama teatral dos últimos anos. Podemos dizer que as biopoéticas contemporâneas fazem parte deste espectro.

Naquele momento, muito mais importante do que sequenciar fatos ou comprovar a veracidade de tudo, era dividir com o público o caos e a intensidade do que havíamos vivido. A última frase da peça era: “Depois de tanto caminho procurando por mim, eu só consegui encontrar uma coisa: mais caminho ainda” (OLIVEIRA, 2010). Apesar de tudo, era preciso seguir.

Ao falar sobre vidas, as formas de teatro biográfico tocam em assuntos muito humanos, abordando temas como a capacidade de sofrer e seguir adiante, de se reestruturar enquanto vida a partir dos embates da própria vida, assuntos relacionados às recordações e reflexões sobre o tempo. [...] A utilização da vida e da realidade como material bruto em cena parece conceder uma carga vital ao espaço da ficção. (FERREIRA, 2011, p. 4)

Agora, em 2020, releio a dramaturgia de *InCerto*. Relembro.

RAFAEL – E foi nesse momento, quando falavam até em desistir, que eles caíram no sono ali mesmo. No meio da sala de ensaio. Tem aquela hora que a gente deita, dorme sem querer. Aí, quando abre os olhos, não sabe onde está, quanto tempo passou. Vai lembrando aos poucos, tentando entender. Nessa hora não importa se a gente é artista, médico, funcionário público. As perguntas que a gente se faz são sempre as mesmas.

SAMYA – Para onde é que a gente tá indo?

ROGÉRIO – O que vai ser da gente amanhã?

SAMYA – E daqui a um ano?

ROGÉRIO – E daqui a dois?

SAMYA – Daqui a dez anos?

ROGÉRIO – Será que eu estou fazendo as escolhas certas?

SAMYA – O caminho é esse, mesmo?

ROGÉRIO – Será que eu vou me arrepender?

SAMYA – Quem sou eu, nessa história? E você, quem é?

ROGÉRIO – E o próximo passo?

SAMYA – Arrisco ou não arrisco? Ou desisto?

ROGÉRIO – Por que tanta pergunta? Não tem resposta? Não tem previsão?

SAMYA – Essa instabilidade, essa incerteza o tempo inteiro... a vida é isso?

ROGÉRIO – É assim pra todo mundo?

SAMYA – Ficaram ali, fora de órbita, talvez numa outra galáxia. Ficaram horas e horas assim, distantes, atirando perguntas íntimas no escuro. Sim, eles estavam sendo universais. Faziam perguntas que todo mundo acaba fazendo alguma vez na vida. O mundo era menor do que eles imaginavam, o mundo está dentro. (OLIVEIRA, 2010)

Naquele ano, naquela peça, nos perguntávamos o que seria de nós dez anos depois. Uma década depois estou aqui, nesta viagem imóvel, estudando, investigando, me debruçando na colheita do que estávamos plantando naquele momento. Tentando compreender, através das minhas próprias experiências, os mistérios de um trajeto criativo.

3 TV: COLABORATIVO COM LABORATÓRIO

A recompensa maior pelos dez anos do Grupo Bagaceira só veio no final do ano. Em dezembro de 2010, quando já estávamos trabalhando na criação de mais um espetáculo⁵⁶, recebemos uma importante notícia. Haviaímos sido contemplados pelo Programa Petrobras Cultural na categoria Manutenção de Grupos. Certamente, uma das maiores conquistas da história do Bagaceira. Dois anos de patrocínio com condições de trabalho, estabilidade financeira e um grande suporte para realizar nossos projetos. O contrato foi assinado em 2011, indo até 2013. Nesse período, nos estabelecemos, amadurecemos a divisão de funções, criamos espetáculos muito bem-sucedidos⁵⁷, fizemos uma mostra de repertório, muitos intercâmbios, viagens. Vivemos a profissão de maneira intensa.

Foi em 2013, após mais de três anos engavetada, que a dramaturgia de *Inferninho* reapareceu em nossa história. Tiramos da gaveta, não no sentido de partir para a montagem da mesma, mas de colocá-la novamente em processo de criação escrita. Salles se refere a esse período como “tempo da gaveta”, um tipo específico de espera no qual a obra parece aguardar o momento de retomada do artista:

Obras em construção aguardam a avaliação do artista para serem mostradas ao público. A obra espera pelo tempo do artista. Essas avaliações podem causar novas alterações e, consequentemente, a continuidade da experimentação. Esse tempo é potencialmente sem fim, é o tempo do inacabamento. O gesto é sempre inacabado. (SALLES, 2006, não paginado)⁵⁸

Já estávamos em outro estágio, outra estrutura, outro funcionamento. Paralelamente ao Bagaceira, vários integrantes haviam participado de filmes como atores. O interesse pelo audiovisual era cada vez mais claro. Conhecíamos diversos profissionais de cinema que integravam a cena fortalezense. Eles também nos conheciam e muitos admiravam o trabalho do grupo. Um dos coletivos com o qual flertávamos era a Alumbramento Filmes.

⁵⁶ Por que a gente não é assim? Ou Por que a gente é assado? (2011). Dramaturgia: Rafael Martins; direção de Yuri Yamamoto. Foi nosso primeiro espetáculo feito na rua, mais uma vez em processo colaborativo e com todos os integrantes do grupo em cena. A peça estreou no começo de 2011, antes de assinarmos contrato com a Petrobras.

⁵⁷ A Mão na Face (2012) e Interior (2013), ambos com dramaturgia de Rafael Martins e direção de Yuri Yamamoto. A peça Interior é o resultado de dois anos de pesquisa referentes ao Programa Petrobras Cultural.

⁵⁸ Edição Kindle. Localização: 930.

3.1 ALUMBRAMENTO FILMES

Alumbramento⁵⁹ foi uma produtora de cinema com o formato de coletivo audiovisual, sediada na cidade de Fortaleza. Manteve-se em atividade por uma década (2006 a 2016), produziu intensamente nesse período e colaborou com a renovação dos modos de fazer audiovisual no Brasil. A inspiração para o nome *Alumbramento* veio do curta-metragem *Alumbramiento* (2002), do diretor espanhol Victor Erice (HISSA, 2015, p. 46). Começou com dez integrantes, mas a formação passou por mudanças ao longo do tempo⁶⁰.

Segundo o crítico e curador Marcelo Ikeda (2019), a Alumbramento faz parte de uma leva de novos realizadores que surgiu na virada do século, impelida e respaldada por uma série de novidades técnicas e, mais precisamente, pelo surgimento das tecnologias digitais. O autor destaca a *Alumbramento* como um dos mais fortes exemplos dessa geração desbravadora, que trouxe novas possibilidades ao chamado cinema independente. “Novíssimo Cinema Brasileiro”⁶¹ foi o termo que mais se popularizou em referência a essa nova produção, sendo frequentemente utilizado pelos críticos e pelo público. No entanto, “Cinema pós-industrial” (MIGLIORIN, 2011) e “cinema de garagem” (IKEDA; LIMA) também são terminologias atribuídas.

Alimentada pelo sonho de fazer cinema, essa leva de jovens artistas usou a tecnologia em próprio benefício, produzindo assim filmes com baixíssimo ou nenhum recurso financeiro. A feitura já não era barreira e a precariedade era, muitas vezes, abraçada e convertida em elemento poético. Ao repensar e reestruturar a cadeia produtiva das criações cinematográficas, essa geração quebrou os paradigmas hegemônicos do audiovisual e criou um circuito próprio para suas obras. Surgiram, naquele momento, não apenas novos realizadores, mas também novos festivais, novas curadorias, novas gerações de cinéfilos e cineclubs interessados nesse circuito que começava a emergir.

⁵⁹ Há uma frequente variação de gênero na forma como o grupo é referido. Ambas as formas são válidas: “o” Alumbramento (o grupo, o coletivo) e “a” Alumbramento (a produtora).

⁶⁰ Integrantes fundadores: Ivo Lopes, Thaís de Campos, Danilo Carvalho, Themis Memória, Gláucia Soares, Ythallo Rodrigues, Fred Benevides, Rúbia Mércia, Luís Pretti e Ricardo Pretti.

⁶¹ O termo “Novíssimo Cinema Brasileiro” foi despontando de maneira espontânea no meio audiovisual, não sendo atribuída, a sua origem, a um teórico ou crítico específico.

A tecnologia digital e a popularização da *internet* proporcionaram o advento das novas mídias, democratizando espaços de fala, escrita, troca e expressão de ideias. Não era, portanto, apenas um novo cinema que despontava ali, mas todo o envoltório. Esse novo circuito incluía uma nova geração de críticos operando através de outros espaços de mídia. A respeito disso, Marcelo Ikeda (2009, p. 18), dá seu depoimento:

Como curador e como crítico, fiz parte do circuito que ampliou o espaço para produções não hegemônicas como as do *Alumbramento*. Num contexto mais específico, escrevi textos, organizei mostras de cinema que deram destaque à trajetória do Coletivo num momento inicial de consolidação de sua identidade. Faço parte de uma geração de críticos que, atuando na *internet*, por meio de sites e *blogs*, renovou o formato da escrita cinematográfica, propondo formatos mais flexíveis em relação à imprensa escrita (jornais e revistas). Essa nova geração de críticos abriu-se para os novos valores do cinema contemporâneo, que não possuíam destaque nos veículos de imprensa hegemônicos, já que boa parte dessas obras não foi lançada comercialmente no circuito de salas de cinema no país.

O que os artistas da *Alumbramento* e de outros coletivos⁶² almejavam naquele momento ia além da criação de uma alternativa ao cinema industrial. Buscavam, também, uma forma alternativa de viver e criar, pautada por outros caminhos éticos e políticos: abrir frestas, respiros em meio a um universo dominado pelo discurso e valores do capitalismo. Criar agenciamentos outros, menos hierárquicos e opressores, nos modos de fazer cinema e de levar a vida. Existir como artista sem se deixar governar por índices como fama, prêmios, *status*, bilheteria. Experimentar processos criativos em que todos os envolvidos, e não apenas os diretores, fossem levados em consideração; construindo uma estética das relações dentro do *set* e das produtoras em que há “pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” (MIGLIORIN, 2011). A vida e o cinema juntos na mesma empreitada, correndo por fora do que era vigente, produzindo novas experiências, resistindo ao esmagamento dos desejos:

Nas redes ou nas ruas, os artistas vivenciam mais um esgotamento econômico do capitalismo, o enfraquecimento do sistema industrial disciplinado, a extenuação dos afetos controlados. Lançaram-se na criação em direção ao precipício das forças que agitam a vitalidade da existência, nos imprevistos e improviso do acaso, no devir-outro dos

⁶² Trincheira Filmes (PE), Teia (MG) e Símio Filmes (PE) também são exemplos de coletivos surgidos naquele momento, fora do eixo Rio-São Paulo.

encontros – novas alteridades, novas afecções, novas empatias. (MORAVI, 2012, p. 22)

A *Alumbramento* surgiu, portanto, como uma rede de artistas pautada sobretudo pela liberdade, fluidez e pelo afeto. Era fruto da vontade de seguirem caminho juntos também na arte, sem burocracias, sem o peso imposto pelo mercado, sem a ansiedade do reconhecimento. Uma convivência que não se resumia à criação de obras: alguns, por exemplo, chegaram a morar em casas vizinhas, dentro de um mesmo sítio ou condomínio⁶³. Buscavam não se delimitar como um coletivo de cinema, pois alguns artistas também investiam em outras áreas, fazendo intervenções e artes visuais. A formação também era fluida, não havendo definições muito rígidas sobre quem eram os integrantes a cada instante. Diversos amigos que não eram oficialmente do coletivo participavam constantemente dos processos. Muitas vezes os artistas dividiam funções criativas. Não havia grande interesse em se instrumentalizar burocraticamente, ganhar contornos de empresa.

A amizade entre os integrantes era marcante na poética e na política do coletivo, como apontou Celina Hissa:

Para este cinema político, filmar é parte da vida. A viagem, o estar em relação, o compartilhamento da existência e a amizade são temas constantes nos filmes do grupo. Nesse ponto, o Alumbramento se destaca frente aos outros coletivos por ter tematizado sobre isso de forma intensa e constante. *Estrada para Ythaca* não foi o primeiro nem o último. A amizade também é tema de filmes e curtas como: *A Amiga Americana* (Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, Brasil, 2007); *Os Monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, 2011); *No Lugar Errado* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, 2011); *Meu Amigo Mineiro* (Gabriel Martins e Victor Furtado, 2012), dentre outros. Decerto, os diretores não só tematizam a amizade como baseiam sua forma produtiva neste pressuposto. Esses filmes são metalinguísticos. (2015, p. 43-44)

Hissa afirma também que, a partir de 2009, Ricardo Pretti, Luís Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes foram trabalhando juntos, dividindo a direção de alguns filmes e, nesse formato, começaram a produzir obras em velocidade considerável: em menos de dois anos, os quatro diretores assinaram juntos três longas. Era como um

⁶³ Para mais detalhes sobre a *Alumbramento* em suas relações e tentativas de horizontalizar processos criativos, consultar a dissertação de mestrado de Celina Hissa (2015): *A coexistência como resistência: um esboço na definição de coletivo a partir das práticas artísticas de três grupos em Fortaleza*.

coletivo dentro de outro. Essa parceria foi se destacando e inserindo a Alumbramento no circuito independente. O filme *Estrada para Ythaca*⁶⁴ (2010) – que foi o grande premiado no Mostra de Cinema de Tiradentes⁶⁵ de 2010 – foi definitivo nesse processo, no qual a Alumbramento viria a se tornar referência no cinema nacional. A Mostra, que ocorre anualmente na cidade mineira, é tida como a maior vitrine e espaço de consagração do Novíssimo Cinema Brasileiro. Jaguaribe (2017, p. 163-164) afirma que:

A Mostra de Cinema de Tiradentes [...] acumulou capital simbólico capaz de legitimar o filme de estreia de qualquer jovem realizador. Ganhou, portanto, legitimidade para legitimar. Os filmes premiados na Mostra tendem a seguir carreira em festivais internacionais com o mesmo perfil, como o Festival de Roterdã (International Film Festival Rotterdam - IFFR) e o Sundance Festival, a meca do cinema americano independente, além de mostras especiais do Festival de Cannes e o Festival de Berlim.

A formação foi mudando e, nos anos finais, a Alumbramento se configurava como um grupo de 5 pessoas: Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Caroline Louise. Desses, apenas Pedro, Guto e Caroline participaram do processo criativo de *Inferninho*.

3.2 PORTO IRACEMA E O SURGIMENTO DOS LABORATÓRIOS

Em 2013, estava surgindo a Escola Porto Iracema das Artes, do Governo do Estado do Ceará. Trata-se de uma escola de artes que opera não apenas no contexto da formação, mas também da criação e difusão. Vinculada à Secretaria de Cultura e gerida pelo Instituto Dragão do Mar⁶⁶, a escola é sediada em Fortaleza. Sua atuação é dividida em três esferas: Programa de Formação Básica, Cursos Técnicos e Laboratórios de Criação.

Dentre as três esferas, a de maior visibilidade são os Laboratórios de Criação, pois se voltam ao segmento de artistas já profissionalizados e atuantes no mercado. Neste caso, o interesse é dar suporte a processos criativos que demandem

⁶⁴ Obra de custo baixíssimo, feita com recursos próprios. No filme, direção, roteiro e montagem são assinados pelos quatro realizadores que, além disso, também atuam no filme.

⁶⁵ Festival que ocorre anualmente, na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. A Mostra é considerada a “principal esfera de consagração do novo cinema brasileiro” (JAGUARIBE, 2017, p. 162).

⁶⁶ Organização Social (OS) da área da Cultura que gerencia diversos equipamentos culturais no estado do Ceará.

experimentação conceitual. Nascido ali, o Porto Iracema viria a se tornar um projeto muito bem-sucedido e de grande relevância, proporcionando experiências absolutamente transformadoras para artistas cearenses.

No dia 3 de julho de 2013, houve o lançamento e a abertura das inscrições para os Laboratórios de Criação. Era a primeira edição, a inauguração desse grande projeto. Havia muita expectativa dos gestores quanto aos resultados. Tratava-se de um investimento considerável, uma grande aposta na produção cultural do estado. O projeto ambiciona, dentre outras coisas, potencializar a arte que está sendo produzida no Ceará, atraindo a atenção do país. Abrir caminhos, também, de produção, fazendo com que os artistas profissionais do estado se projetem a nível nacional.

Funciona da seguinte maneira: os artistas se inscrevem apresentando um projeto de criação. Após passarem pelo processo seletivo, ganham suporte para investigar, escrever, criar, local para ensaiar, uma ajuda de custo mensal, dentre outras coberturas, a depender da linguagem. Enquanto desenvolvem suas obras, passam por uma programação variada e contam com o acompanhamento de renomados profissionais da área. Nas edições seguintes, os laboratórios foram sendo reformulados. Passaram por modificações e incluíram linguagens. Mas, naquela primeira edição, eles se dividiam em quatro áreas: artes visuais, teatro, dança e séries para TV.

O Laboratório de Audiovisual para TV foi idealizado por três destacados cineastas brasileiros: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Sérgio Machado. Eles seriam, também, os consultores-tutores das equipes selecionadas. “Tutoria” foi o termo utilizado pelo Porto Iracema. No caso do audiovisual, significava que os três cineastas seriam os principais interlocutores e acompanhariam de perto o percurso de criação dos roteiros.

A proposta consistia no aperfeiçoamento teórico e prático de cinco projetos selecionados para a escrita de séries de ficção para a televisão, de quatro episódios, com 26 minutos cada. A escrita dos roteiros era a atividade central, o cerne do Laboratório. Contava com consultorias e com o acompanhamento individual dos projetos selecionados; oficinas conceituais e técnicas de desenvolvimento e de formatação de projeto. Contava também com a realização de *workshops* e *Master Class*, trazendo roteiristas, realizadores e produtores dentre outros profissionais do audiovisual brasileiro e internacional.

O Laboratório de Audiovisual para TV surgiu na esteira de uma grande conquista de classe: a Lei 12.485/2011, mais conhecida como a Lei da TV Paga, que foi sancionada em 12 de setembro de 2011 pela presidente Dilma Rousseff. A partir de então, os canais de TV por assinatura eram obrigados a exibir, no mínimo, três horas e meia de conteúdo criado no Brasil, por dia. Metade desse material brasileiro teria de ser produzido, necessariamente, por empresas independentes, tornando o mercado propício para pequenas produtoras.

A Lei disparou um crescimento explosivo na produção audiovisual brasileira. Atentos a esse fenômeno, os tutores tinham a intenção de gerar interesse nos roteiristas. Provocá-los a produzir obras diferenciadas, capazes de se destacar e ocupar essa demanda. Investir, segundo eles, na renovação da linguagem televisiva que, no Brasil, é muito pautada pela estética das novelas. Essa renovação se daria através do florescimento de novas escritas. Roteiristas livres dos vícios e padrões estabelecidos pelo mercado.

Havia, também, o fenômeno das plataformas de *streaming* e das séries internacionais, geralmente fincadas em roteiros dinâmicos e muito bem trabalhados tecnicamente. Muito se comentava que as séries de TV eram o novo celeiro dos roteiristas. Tudo isso foi me despertando curiosidade. As inscrições haviam sido abertas, mas, num primeiro momento, diante da informação de que o Laboratório seria voltado para roteiristas, os demais integrantes do Bagaceira não manifestaram interesse. Eu, que sou dramaturgo, há tempos vinha buscando a oportunidade de viver uma experiência de escrita nesta outra linguagem.

Quis me inscrever no Laboratório de Audiovisual, mas, já na leitura do regulamento, encontrei barreiras. Apesar de ser voltado para a criação de roteiros, a equipe exigida pelo edital precisaria ser composta por três profissionais: um roteirista, um produtor e um diretor. A possibilidade de inscrição foi me parecendo longínqua até que, faltando cerca de três dias para o encerramento das inscrições, pensei em uma equipe de inscrição formada por Bagaceira e Alumbramento. Os dois coletivos aceitaram.

Havia admiração mútua e pontos de identificação⁶⁷. Mesmo inscrevendo tão apressadamente, a união dos coletivos poderia despertar o interesse dos avaliadores.

⁶⁷ Ambos vinham conquistando premiações e visibilidade fora do estado, eram grupos autorais e experimentais que, nos últimos anos, haviam aberto novos caminhos profissionais, servindo de referência para outros coletivos cearenses.

Em um Laboratório que não prevê a participação de atores, seríamos uma equipe atípica. Apesar de algumas atividades serem muito específicas, voltadas apenas para os roteiristas, outras eram um pouco mais abertas. O nosso desejo era que os demais integrantes do Bagaceira pudessem se fazer presentes durante discussões e atividades mais amplas. Eu almejava que a criação fosse fruto de um engajamento artístico e humano de todos, tal como havia sido em 2010.

Na grande maioria dos procedimentos televisivos, o elenco é selecionado a partir do roteiro: busca-se atores que se adequem ao perfil dos personagens. No caso de nosso projeto, a ordem seria outra. Já ingressaríamos no Laboratório com elenco estipulado. A escrita não se daria apenas em trabalho de mesa. Tínhamos a Casa da Esquina à nossa disposição. Elenco, sala de ensaio, dentre outras possibilidades que o processo teatral oferece e que, no contexto do audiovisual, davam singularidade ao processo de escrita. Precisávamos, então, ser rápidos e agilizar o material para fazer a inscrição. Havia o edital, o Laboratório, dois grupos autorais já firmados profissionalmente. Mas faltava o objeto fundamental da inscrição: o projeto de roteiro da série de TV.

A partir de qual argumento desenvolveríamos nosso roteiro? Para nos submetermos ao processo seletivo, precisaríamos apresentar uma proposta artística com rumos mais definidos. O formulário de inscrição exigia perfil dos personagens, argumento dos quatro episódios, dentre outras informações. Seria impossível inventar uma série apontando o conceito, os personagens, a teia de relações e ainda construir quatro argumentos partindo do zero. Dentre todas as possibilidades, nada nos animava mais do que aquele experimento de anos atrás, chamado *Inferninho*. Lançamos essa proposta aos nossos parceiros. Falamos sobre *Inferninho*, a situação dramática, o tom, as personagens, tudo muito por cima. Para eles, a ideia souu interessante. A partir do que falamos, deram o aval e confiaram. Sequer tiveram tempo de ler, de fato, o texto dramatúrgico.

A dramaturgia de *Inferninho* seria apenas uma base. Passaria por todas as transformações necessárias durante o processo. No entanto, aquela base havia sido criada por nós e tínhamos propriedade sobre aquele material. Não era um ponto de partida qualquer. Já suspeitávamos que um dia voltaríamos ao texto. A experiência de criação que tivemos em 2010 aguardava uma fresta para ressurgir. Tive que delongar o conteúdo do texto para converter aquela dramaturgia em quatro argumentos, referentes a quatro episódios de uma série televisiva. Faltavam

acontecimentos, lugares, faltava quase tudo. *Inferninho* era puro teatro e, complicando a situação, eu não tinha qualquer experiência com audiovisual.

Inscrevemos, passamos na primeira fase (análise técnica dos projetos) e a segunda fase eram as demonstrações presenciais. Diante da banca de avaliadores, a equipe teria que defender o projeto. Apenas os três proponentes oficiais – eu, Yuri Yamamoto (Bagaceira) e Pedro Diógenes (Alumbramento) – poderiam estar presentes na demonstração. Os avaliadores – os próprios tutores: Karim, Sérgio e Marcelo – deixaram claro que estavam insatisfeitos com a proposta de *Inferninho*. Dentre outras coisas, afirmaram que, numa análise dos quatro argumentos apresentados, não se tratava de audiovisual, parecia teatro (e era, como já sabíamos). Apesar do projeto envolver um grupo de teatro, percebi que aproximações da linguagem teatral deveriam ser repensadas, caso fôssemos aprovados.

De todo modo, eles estavam comentando a partir do que havia sido apresentado: um projeto realmente fraco. Pontuaram que, naqueles argumentos, nada ocorria de relevante. Faltavam acontecimentos e não havia a sugestão de imagens interessantes. O perfil dos personagens era sofrível, inconsistente. E tudo se passava em um só lugar, o que para eles, ao menos naquele caso, era uma escolha frágil.

Eu estava consciente de que os supostos argumentos não passavam de uma adaptação da versão teatral de *Inferninho*. Se nem mesmo o texto teatral era uma obra acabada, o que dizer então daquelas versões transpostas, de um dia para o outro, para o formato de argumentos audiovisuais? Além disso, eu sabia que estava pisando em novo terreno, meu conhecimento de dramaturgo certamente ajudaria, mas havia muito a ser descoberto. A contundência das críticas me deixou assustado. De repente, sob o olhar dos avaliadores, tudo parecia tão superficial. Foram colocações incisivas.

Os avaliadores deixaram claro que o ponto forte de nosso projeto era o encontro do grupo de teatro com o coletivo de cinema. Karim estava assumidamente satisfeito com a parceria entre os dois coletivos. Como a banca era formada por profissionais de cinema, os filmes e a trajetória da Alumbramento eram bem mais conhecidos por eles do que nossas peças. Coube, portanto, a Pedro, argumentar, contornando com facilidade o impasse relativo aos argumentos. Confirmamos que estariámos abertos a mudar radicalmente o projeto, caso fôssemos selecionados e fomos aprovados.

O êxito no processo seletivo se deu pela importância de ambos os grupos, pela oportunidade de promover nosso encontro através do Laboratório e pela capacidade que temos de realização, ou seja, de concluir os projetos. Com Bagaceira e Alumbramento juntos, eles tinham a segurança de que os roteiros produzidos não seriam um trabalho perdido, destinado a mofar na gaveta. Fomos aprovados, apesar das fragilidades de nossa proposta de criação. Teríamos que praticamente jogar aqueles argumentos fora e fazer outra coisa surgir. Logo na entrada, estava claro: *Inferninho* seria um problema.

A retomada de *Inferninho* se deu em meados de 2013. Naquele momento, uma convulsão social começava a se erguer no Brasil. Após anos de crescimento econômico e conquistas sociais, o país atravessava uma crise em diversos níveis. Em junho daquele ano, multidões tomaram as ruas em diversas cidades do país. Aquele momento foi o marco de uma nova conjuntura e um dos fenômenos mais complexos da história da política nacional (FERNANDES, Sabrina, 2019). Uma revolta que tinha corpo, mas ainda não tinha cara, não sabíamos a quê e a quem serviria todo aquele movimento, toda aquela energia que estava sendo produzida.

Estávamos prestes a estrear o espetáculo *Interior* (2013), finalizando, assim, nosso período de patrocínio da Petrobras. Ou seja: não teríamos mais uma renda certa a cada mês. Dali em diante, tudo seria incerteza e precisávamos garantir o futuro; havia medo, esperança e uma vontade muito grande de seguir crescendo. Estávamos no auge de nossas forças, cheios de coragem e expectativas. Queríamos muito, queríamos mais. Desejo. *Conatus*. Precisávamos dar uma direção a toda essa energia.

Meados de 2013: Uma força querendo ganhar forma. Não sabíamos o que seria de *Inferninho*. Não sabíamos o que seria do Brasil.

3.3 A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO

Conforme havíamos inscrito e combinado, eu seria o roteirista da série. Guto e Pedro seriam os diretores. Mas, com a aprovação no Laboratório, os convidei para dividir comigo a escrita dos roteiros da série. A partir de nosso ingresso no Laboratório, a criação dos argumentos e roteiros se deu a seis mãos. O processo colaborativo de construção dramatúrgica passou a ser coletivo (três artistas assinando a dramaturgia),

sem deixar de ser colaborativo (a colaboração dos demais integrantes). Além disso, havia as incontáveis interações e interlocuções inerentes ao Laboratório.

Figura 9 – Bagaceira e Alumbramento, 3 de fevereiro de 2014. Foto: Jacques Antunes.



Fotos: Jacques Antunes.

Torna-se, portanto, inviável e ineficiente criar uma linha do tempo detalhada, um passo-a-passo de todos os movimentos da escrita de *Inferninho*. A partir daqui os documentos de processo, ao invés de contribuírem para a organização sequencial, apenas confirmam essa dinâmica caótica. Ideias iam, voltavam, se transformavam em grande velocidade. Havia momentos em que nós três trabalhávamos separadamente na escrita do mesmo pedaço de texto. As coisas eram feitas, desfeitas, refeitas

concomitantemente. Algumas atividades do Laboratório eram vivenciadas pelos três roteiristas, outras por dois, e algumas por apenas um de nós. Íamos nos esforçando para que nossa equipe se fizesse presente e cumprisse toda a programação.

Apesar dessa dificuldade, estávamos sempre nos comunicando, repassando as informações, discutindo em conjunto. Em nenhum instante algum de nós esteve desinteressado, indiferente ou alheio ao processo. Nos momentos cruciais do Laboratório, não estávamos apenas nós três. Toda a equipe se fazia presente, inclusive os atores e produtores de ambos os grupos. A participação do elenco em determinados momentos do Laboratório foi uma ideia muito bem acolhida pelos tutores e pela organização da Escola.

As atividades presenciais do Laboratório não eram diárias. Mas, a cada mês, havia uma semana de programação muito intensa, com a presença dos tutores. As negociações de agenda dentro e fora da Escola não perpassavam apenas *Inferninho*. As outras equipes também precisavam encontrar formas de lidar com isso. A vida de cada um de nós continuava, para além do Laboratório. As equipes eram formadas sobretudo por artistas profissionais, precisávamos seguir trabalhando enquanto vivíamos a experiência do Laboratório.

Tal como havia sido na fase teatral, não paramos tudo em volta para viver um processo criativo. Não estávamos isolados das questões de sobrevivência, da construção de outros projetos, dos efeitos da política cultural, das instabilidades no convívio e de outras coisas mais. Tudo isso compunha a complexa rede de interações. Como afirma Salles (2006, não paginado)⁶⁸, “a criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo”, portanto não há simplificação possível ou pretensão de totalidade.

Há, no entanto, momentos emblemáticos que nos fornecem rastros consideráveis do percurso. Pontos cruciais da rota cumprida nos sete meses de Laboratório, na Escola Porto Iracema das Artes. Tomarei tais eventos como pontos referenciais. Isso não significa que tais pontos devam ser encarados como etapas evolutivas, afinal o processo não é linear:

Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser

⁶⁸ Edição Kindle. Localização: 401.

retomados a qualquer momento pelo artista. (SALLES, 2006, não paginado)⁶⁹

Resgatarei, portanto, alguns desses momentos-chave. Eles me servirão de referência cartográfica, tornando possível a narrativa do processo.

Mãos à obra

O Laboratório ia começar. *Inferninho* estava prestes a passar por muitas mudanças. Quando retiramos o texto – essa dramaturgia inacabada – da gaveta, estávamos num contexto de urgência. Foi uma escolha rápida, que nos empolgava, mas, à primeira vista, não parecia tão imprescindível. Mas, diante da possibilidade do percurso se alterar por completo, tive a sensação de que algo me era muito importante naquele projeto. Não apenas a mim, mas também ao grupo. Talvez a escolha não tivesse sido tão aleatória. *Inferninho* era autêntico, nosso. Algo em mim queria lutar por algumas daquelas ideias e, também, por aqueles personagens.

Ou seria meramente apego? Talvez eu estivesse buscando segurança, um arsenal de subterfúgios para fugir do abismo. Mas o abismo é necessário, é matéria de criação. O abismo é o desconforto de não encontrar as coisas prontas, de não ter certezas. A diretora teatral americana Anne Bogart afirma a importância do desconforto no trabalho do artista:

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto 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. (2011, p. 115)

Eu não queria me deixar governar por afetos reativos durante o Laboratório. Espinosa (SPINOZA, 2015) propõe que retiremos nossas existências do campo da passividade e da reatividade para entrar no campo da ação e da atividade. Queria organizar encontros potentes. Almejava ter uma postura afirmativa. Compor com o mundo de possibilidades e de pessoas novas que me seriam apresentadas. Seria um desafio, pois eu estava me sentindo em lugar estranho, na fronteira entre duas

⁶⁹ Edição Kindle. Localização: 485.

condições. Por um lado, eu tinha conhecimento e experiência, frutos dos meus estudos e da minha trajetória no teatro; por outro, eu estava em um novo universo e era um absoluto iniciante. Dentro de mim, o caos começava a se reconfigurar. Inquietação, angústia, vulnerabilidade. Sintomas típicos dos percursos criativos mais acalorados. E era isso mesmo. O processo criativo de *Inferninho* estava recomeçando.

No dia 19 de agosto de 2013, a programação do Laboratório de Audiovisual teve início. Nos primeiros encontros e atividades, os tutores agiram de modo a chacoalhar, produzir insegurança e desconforto. Fizeram estremecer as ideias e concepções de todas as equipes quanto aos projetos. Produziram um impacto disparador de movimento. Animados, começamos a compreender a infraestrutura e o tamanho do investimento que havia sido feito nos Laboratórios, sobretudo o de audiovisual, a menina dos olhos da gestão.

Figura 10 – Bagaceira e Alumbramento no Laboratório. À direita, reunião com Sérgio Carvalho e Marcelo Gomes.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Mãos à obra, literalmente. Estávamos todos de acordo que *Inferninho* precisaria dar saltos. Mas Guto e Pedro concordavam comigo: não se tratava de descartar a proposta inicial por completo. Nem tudo o que foi questionado pelos tutores precisaria ser eliminado. Alguns elementos lhes pareciam interessantes e poderiam ser trabalhados. Como exemplo: para eles, não era problema que tudo se passasse dentro de um bar. Quanto aos recursos teatrais, esses eram vistos com muito interesse pela dupla de diretores. Além dos aspectos poéticos que busquei e pelos quais me engajei durante o Laboratório, havia, as demandas que não partiam de mim e, pelas quais, fui me apaixonando. Fui entrando no universo poético dos

diretores, me interessando, me deixando seduzir. O novo *Inferninho* estava em gestação a partir disso tudo.

Como dramaturgo de trajetória teatral, me acostumei a lidar com a importância das palavras (ditas ou não-ditas). Mas os roteiros audiovisuais, por sua natureza, costumam exigir uma produção maior de imagens. Boas imagens que envolvam o olhar do espectador, que movam a narrativa e que provoquem sensações. Com o Laboratório, tive que me desafiar nesse âmbito.

A partir do meu contato com as referências de Guto, Pedro e Yuri, fui me tornando mais atento a isso. Tive de ampliar, também, meu repertório de filmes. Ao longo da vida, eu talvez não tenha criado uma cultura filmica tão ampla quanto gostaria. Já Guto e Pedro, são cinéfilos. Yuri também é apaixonado por cinema. Pedro me apresentou muitos filmes. Yuri também me lançou boas sugestões. Através dos filmes, eu os comprehendia melhor. Em nossas conversas, mencionávamos mais os filmes do que as próprias séries de TV.

Dentre as referências cinematográficas, destaco Rainer Werner Fassbinder e David Lynch. Filmes de Fassbinder como *O medo devora a alma* (1974) e *Querelle* (1982) me davam a segurança de que seria possível fazer uma fusão ousada e bem-sucedida entre teatro e cinema. David Lynch foi fundamental no que tange à atmosfera onírica, ao flerte com o surreal em obras como o filme *A estrada perdida* (1997) e a série de TV *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* (1992). Mais adiante, outras referências cinematográficas se destacaram: *Go Go Tales* (2007), de Abel Ferrara; *Mister Lonely* (2007), de Harmony Korine; *O anjo exterminador* (1962), de Buñuel, dentre outros.

Metamorfose no inferno

Na versão teatral, o bar era um lugar ordinário, comum. Um estabelecimento como tantos outros que existem por aí. Uma imagem recorrente na noite boêmia de qualquer cidade brasileira. Decidimos submeter esse antigo *Inferninho* a uma metamorfose. Transformá-lo em um ambiente extraordinário, distante do real, um mundo à parte, regido por outras leis. Suspendê-lo no tempo e no espaço. Transformá-lo num pequeno universo, fascinante e estranho.

Um momento importante dessa metamorfose se deu quando, logo no primeiro mês, Yuri trouxe a sugestão dos cosplays. O *Inferninho* passou a ser um bar

frequentado por seres fantasiados (e fantasiosos). Tudo foi se tornando cada vez mais misterioso, delirante e extravagante. A metamorfose foi o ponto de partida da fase TV. Após as atividades e interlocuções do mês de agosto, começamos a vislumbrar um novo conceito: série televisiva do gênero comédia. Tudo se passa em um bar decadente, chamado "*Inferninho*", frequentado por *cosplays* de todos os tipos. Um microcosmo peculiar, suspenso da realidade, onde as pessoas têm uma outra experiência de tempo. Lá, as noites são longas e a luz do dia não entra. É um lugar onde as fantasias são possíveis. A série não estipularia uma localização histórica, uma definição de época. Seria atemporal.

Seis personagens fixos formariam o núcleo principal. Estávamos ainda tentando compreender que personagens seriam esses. Jennifer seria a personagem central. Uma garçonete que se apresenta cantando todas as noites e que sonha em ter seu talento reconhecido por algum empresário do *show business*. Jarbas, o dono do bar. Um jovem ex-artista que enxerga em Jennifer a possibilidade de transformar o *Inferninho*. Odair, a esposa de Jarbas: uma bicha velha e gananciosa que adoraria trocar o bar por um apartamento de luxo. Outra personagem seria Luizianne, uma ex-garçonete e cantora que agora trabalha na cozinha, fazendo serviços gerais. Havia também Xavier, um “suposto” empresário, “supostamente” rico. E Clóvis, o grande (e único) fã de Jennifer, que frequenta todos os seus shows. Cada episódio seria uma noite no bar. A cada noite, surgiriam novas situações e personagens transitórios. Dessa forma, os personagens fixos e suas relações seriam colocados em constante movimento.

Nesse período, ao sabor das ideias que nos surgiam e das provocações que recebíamos, íamos escrevendo, produzindo novas versões dos quatro argumentos. Muitos *Inferninhos* eram possíveis. Além dos três roteiristas, havia os atores, os tutores, muitas cabeças pensando, criticando, sugerindo, bombardeando. No meio disso, eu tentava manter algum controle e organização. O que seria aquele bar? Que universo seria aquele? Além de ser uma espelunca decadente, ele traduziria a sensação de inferno na vida das personagens centrais. Por algum motivo, todos os personagens estariam presos àquele lugar. Esse vínculo infernal é uma herança deixada pela versão teatral.

Ainda no primeiro mês de atividades, o Laboratório havia recebido a visita de Lars Lundström, um renomado criador, roteirista e produtor executivo sueco. Em uma breve consultoria com nossa equipe, ele sugeriu que o bar estivesse no centro de toda

a história. O grande conflito deveria ser a notícia de que “o *Inferninho* está correndo risco”. De algum modo, poderíamos colocar o estabelecimento na iminência de deixar de existir. Fechar, incendiar, falar ou qualquer outra opção.

Foi uma pista valiosa rumo ao novo *Inferninho*. O sueco propôs que pensássemos a respeito e foi o que fizemos nos dias subsequentes. Aos poucos, fomos amadurecendo essa ideia. Queríamos dissolver a noção de protagonismo entre os personagens e, por outro lado, tratar o próprio *Inferninho* com a importância de um protagonista. Os personagens centrais poderiam ser como uma família turbulenta, sempre em guerra uns contra os outros, todos se queixando daquele local e da vida que levam. Mas, com a notícia alarmante de que o bar corre perigo, a situação mudaria. Passariam a ter um objetivo em comum. Lutariam pela sobrevivência do bar.

Como escrever em parceria?

Houve uma profusão de versões dos argumentos. Atiramos em diversos rumos. Quando conversávamos e anotávamos as ideias, eu percebia afinidade e concordância. No exercício da escrita, no entanto, as diferenças se faziam visíveis. O *Inferninho* que existia na cabeça de cada um parecia diferente. Não era o mesmo bar, não eram os mesmos personagens. Não estávamos falando a mesma língua. Eu percebia, também, uma disparidade entre os estilos de escrita.

Houve um estranhamento inicial da minha parte: entusiasmo com a riqueza das ideias que surgiam e medo de que elas se perdessem, de que a nossa junção de escritas não funcionasse. Outra questão é que, ao escrever, frequentemente um de nós quebrava as regras que havíamos estabelecido juntos. Em um momento, por exemplo, decidíamos que a série teria episódios independentes (começo, meio e fim próprios). Alguns dias depois, alguém trabalhava individualmente e aparecia com uma versão continuada entre os quatro argumentos.

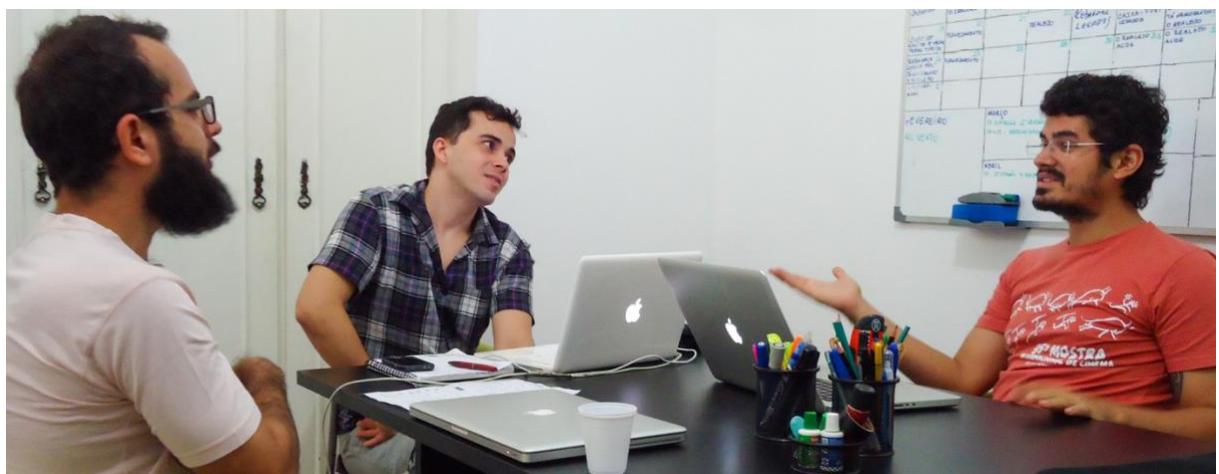
Assim, desobedecíamos a nós mesmos e, por isso, muitas ideias surgiam e sumiam rapidamente. Havia uma tendência à caotização, tal como Deleuze e Guattari (1997, p. 59) concebem:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma

aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência.

Era difícil e angustiante, para mim, organizar as ideias. Buscando um modo de proteção frente ao caos, utilizei o *Google Docs* como ferramenta. Criei um documento compartilhado, que nós três poderíamos editar simultaneamente. Era como um formulário, onde colocaríamos definições básicas⁷⁰ para fazer avançar a narrativa. No entanto, a iniciativa não vingou. Guto e Pedro não funcionavam daquela maneira. Na prática, acabavam não acessando o documento.

Figura 11 – Pedro Diógenes, Rafael Martins, Guto Parente reunidos na Casa da Esquina, trabalhando na escrita da série *Inferninho*.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Não havia jeito. Era preciso confiar que a desorganização do processo resultaria em alguma coisa interessante. Era preciso, também, melhorar a comunicação, estabelecer critérios, ir juntos ao cinema, conversar, conviver mais. Demandava tempo. Gradualmente, no entanto, fomos nos afinando, compreendendo as potencialidades de cada um, aprendendo a trabalhar juntos. Aquele jogo de forças entre os nossos estilos fazia surgir novas possibilidades.

⁷⁰ Exemplo das perguntas: do que a série fala? Quais as características do bar *Inferninho*? O que o bar representa na vida dos personagens? Como será *storyline* da série? Como são os personagens? Quais são os grandes objetivos de cada um? Como são as relações e embates entre eles? Qual o tom da série? Que filmes e séries podem nos servir de referência? E assim por diante.

Mais um estrangeiro em nosso inferno

Em novembro de 2013, um dos convidados do Laboratório era Jimmy Desmarais⁷¹, importante produtor francês que atua no desenvolvimento de programas audiovisuais para a televisão e, mais especialmente, séries de TV. Jimmy havia acabado de receber o Prêmio Emmy Awards Internacional 2013 na categoria de melhor série dramática de televisão, pela série *Les Revenants*. Ele nos daria uma brevíssima oficina a respeito de *pitching*.

Ficou decidido, também, que cada equipe prepararia um *pitching* e apresentaria ao francês, de forma não oficial, com a finalidade de nos testar quanto a isso. Iríamos nos preparar para futuras ocasiões de negociação, afinal estávamos no contexto do mercado televisivo. A prática do *pitching* faz parte do modo de trabalho no setor de filmes e séries. Trata-se da apresentação oral de um projeto audiovisual para uma plateia de executivos da área feita de potenciais compradores e distribuidores (nacionais ou internacionais). Muitas vezes, tudo precisa ser exposto dentro de um curtíssimo intervalo de tempo, exigindo clareza, segurança e persuasão. É preciso que o produtor ou responsável domine amplamente o projeto, não apenas no que tange à obra, mas também às questões de produção, planejamento, planilha. O objetivo é garantir investimentos que viabilizem o produto. É *show*, mas é *business*.

O *pitching* exige preparo e costuma ser um momento de tensão por envolver expectativas. Naquele caso, embora não se tratasse de um evento oficial de negociação, também havia apreensão por parte das equipes. Apresentaríamos o projeto ali, frente a frente com o renomado produtor e com os três tutores, cineastas brasileiros de prestígio internacional que esperavam bastante de nós, sobretudo porque, naquela época, a nossa equipe era a única cujos diretores já haviam realizado longas-metragens. Apenas nós e eles na sala. Contrariando a seriedade, formalidade e tensão daquela atividade, quisemos ser desviantes, como desviante é nosso *Inferninho*.

Fizemos um *pitching* que iria de encontro a qualquer manual ou tutorial de negociação. Um *pitching* destoante, porém colorido. Não quisemos deixar a produção sozinha na empreitada. Aproveitando que éramos uma equipe peculiar em meio às demais – a única que já englobava o elenco –, resolvemos entrar em cena e fazer uma performance como forma de comunicar o projeto. Tudo improvisado, feito de

⁷¹ Desde 2019, Jimmy Desmarais é o responsável pela criação de séries originais da Netflix na França.

última hora. Reviramos nossa sala de figurinos e fomos escolhendo peças de roupa e acessórios, compondo nossas figuras com o que tínhamos. Yuri, com seu olhar de figurinista, supervisionava e sugeria. Alugamos, também, alguns cabeções e roupas de espuma.

Infelizmente, foi durante o dia, na grande sala do Laboratório, tudo ainda claro. Mesmo assim, buscamos construir um ambiente que colocasse os tutores e o produtor na atmosfera de *Inferninho*. Teríamos alguns poucos minutos para fazer tudo e ainda apresentar o projeto. Em cena, nos transformamos em prováveis transeuntes daquele bar que daria nome à obra. Também não havia diálogos. A proposta era outra, tinha mais a ver com atmosfera, ambiência. Vislumbres.

Em cena, dividimos nossos petiscos baratos e bebidas alcoólicas com o francês e com os tutores. Trilha sonora, “comes e bebes”, tudo referente ao universo extravagante, fantasioso, mas também precário, humilde e periférico de *Inferninho*. E não éramos apenas nós, do Bagaceira. Nossos parceiros da Alumbramento também estavam fantasiados.

E, de repente, vejo nosso diretor Pedro Diógenes com máscara de velha e figurino vermelho de espuma (vestido de lagosta, creio) nas alturas, a subir pelas grades da sala. Enquanto isso, Caroline Louise, produtora de *Inferninho*, posiciona-se no centro da sala e, vestida de Tartaruga Ninja, inicia a apresentação de nosso projeto perante os olhos desterritorializados do premiado produtor francês.

Uma exposição consistente, segura, sem floreios. Ela está ao lado de nosso outro diretor, Guto Parente, que, com um terno mal amanhado e segurando um litro de cachaça, também fala e traduz tudo para o idioma de nosso ilustre visitante. Dentro de nossas possibilidades (pois tudo estava em aberto ainda) fizemos uma exposição oral consistente, limpa e segura do conceito e dos pormenores de nosso projeto de série de TV.

Figura 12 – Bagaceira e Alumbramento apresentando o projeto da série.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Figura 13 – Bagaceira e Alumbramento apresentando o projeto da série. De costas: Sérgio Machado, Jimmy Desmarais e Marcelo Gomes.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Não sabíamos ainda o que viria a ser o *Inferninho*. Mas, ali, ao menos demos corpo, personalidade, cores, formas, imagens ao nosso inferno provisório. Depois, tivemos uma ótima conversa com Jimmy Desmarais sobre o projeto e sua viabilidade. Ele fez elogios e os tutores também parecem ter gostado. Mas creio que, em uma situação oficial, seríamos um tanto como peixes fora d'água perante investidores. A indústria cultural, o grande mercado de séries de TV clama por originalidade. Não sei até que ponto a originalidade que eles querem se aproxima da que temos a oferecer. O que sei é que a experiência foi boa, um encontro bom, que atiçou nossa potência de agir, uma página a mais neste longo processo criativo.

Figura 14 – Equipe de *Inferninho*, ocasião da apresentação do projeto para Jimmy Desmarais.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Mais um passo importante para que pudéssemos pensar futuras escolhas. Foi daquele mesmo jeito que *Inferninho* começou a nascer, anos antes, dentro da Casa da Esquina: afrontando a rigidez, subvertendo expectativas, quebrando o temor e a seriedade disfuncional. Querendo respirar.

Desejo. Potência. *Conatus*.

Morro Branco

Lá pelas tantas da madrugada fecho todas as janelas do computador. Abro um arquivo chamado *Inferninho*, tento escrever. Preciso compreender o que Guto e Pedro fizeram, as modificações sobre o que eu havia escrito. A visão embaça, o cansaço vem. Não sei por onde começar. Escrevo, apago, escrevo, apago. Nada é bom.

Desisto. No dia seguinte, mais trabalho, trabalho, trabalho e só à noite volto a pensar em *Inferninho*. E de repente as ideias não surgem, a cabeça não pensa, os dedos não digitam. É preciso respirar.

O período de patrocínio da Petrobras, que era de dois anos, havia terminado e era preciso abraçar todas as oportunidades de trabalho que surgiam. Preocupações, obrigações e *Inferninho* em meio a isso tudo. Tornava-se cada vez mais difícil promover encontros entre os três roteiristas. Era necessário escrever, mas não apenas isso. Antes, eu, Guto e Pedro teríamos que ruminar a estrutura geral da série, entrar em sintonia, definir caminhos para os argumentos. Organizar, sincronizar, arquitetar. Solidez: chão firme para poder decolar.

Daniela Capelato, uma das consultoras do Laboratório, sugeriu que os dois grupos marcassem um encontro mais extenso em algum lugar tranquilo, em que pudéssemos ficar isolados, relaxados para pensar sem pressão. Fizemos, então, um retiro artístico de três dias, em dezembro de 2013. Apenas os integrantes do Bagaceira e da Alumbramento. O intuito: repensar o conceito da série. O encontro ocorreu em uma casa de praia que pertence à família de Rogério. Uma casa na beira do mar, na praia de Morro Branco, a duas horas de Fortaleza. Uma praia bonita, local tranquilo e afastado que nos desconectou do restante do mundo, nos protegeu de problemas externos e de urgências de qualquer tipo.

O trabalho mais concreto, naquela ocasião, estava conosco, os três roteiristas. Mas estavam ali todos os integrantes do projeto. Participando, opinando, lançando nele seus sonhos. Elenco, produção, roteiro, direção. Ali, tínhamos uns aos outros e o *Inferninho* era todo nosso. Apenas nós, tranquilos, em uma paz absoluta, habitando aquele lugar paradisíaco. Tínhamos que sair dali com esse novo conceito da série e também com um novo perfil para cada personagem.

Durante o dia, todos os demais estavam livres por lá e transitavam entre o mar e a casa, enquanto nós, roteiristas, trabalhávamos. Ficávamos ali juntos, concatenando as ideias, definindo esse universo chamado *Inferninho*: suas leis, personagens, relações. O cerne. Não havia ansiedade, sabatina, pressão, burocracia, leis de mercado. Não parecia trabalho. Eu diria que, dentre todos os acontecimentos referentes ao Laboratório, esse foi o mais especial, deixando heranças afetivas no filme e em nós. Inesquecível.

Figura 15 – Os três roteiristas em Morro Branco, cartolina na mesa, mar ao fundo.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

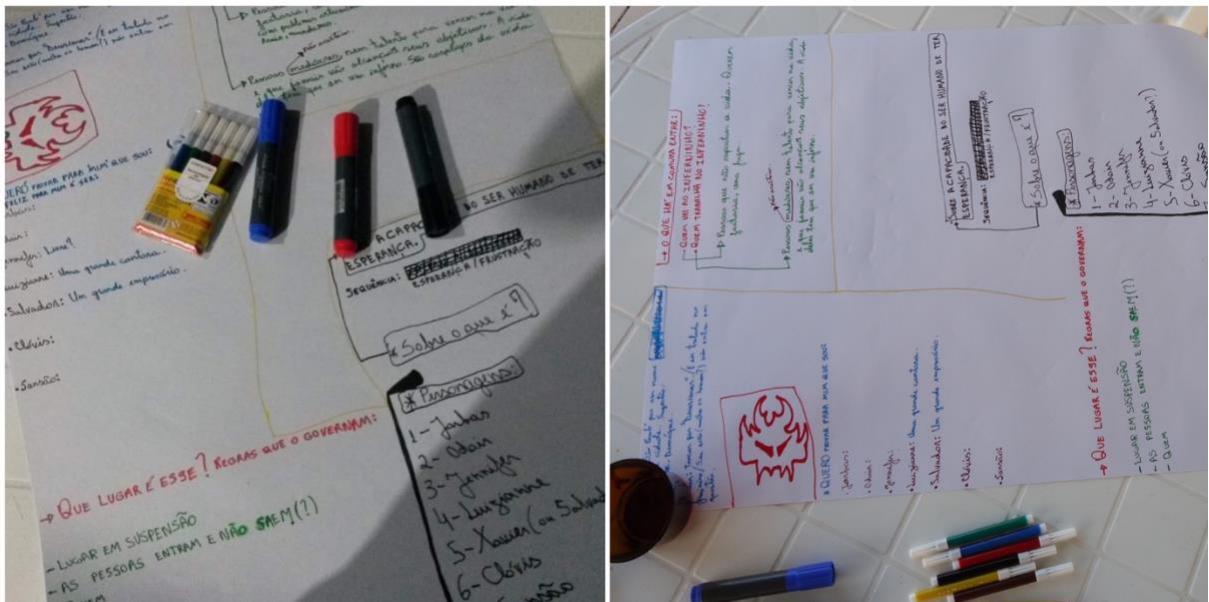
Vimos que nos argumentos anteriores havia um excesso de trama e de ideias, mas que faltava substância às personagens. Precisávamos, também, compreender as aspirações de cada roteirista e dos demais integrantes. Rubens Rewald (2009, p.283) comenta que, sendo o dramaturgo a própria “antena” do processo colaborativo, é primordial que ele se coloque em um incessante “exercício de escuta”.

Dar ouvidos. Escuta de cartógrafo. Cartografar nossos desejos e referências para unificar o conteúdo. Em processos compartilhados, nem tudo são consensos. O principal e mais bonito está nas bricolagens. Bricolar nossos desejos até descobrir o tom desta série. Algo subjetivo e muito difícil de se tratar através de palavras.

Foram dias intensos trabalhando exclusivamente no projeto, resolvendo em conjunto questões básicas que permaneciam abertas. A minha estratégia anterior, do *Google Docs*, não havia vingado. Mas desta vez eu levei cartolina e canetinhas coloridas para mapearmos visualmente as ideias e funcionou, fazendo parte da

dinâmica de criação dentro da casa. Com o grande papel estendido por sobre a mesa, íamos definindo rumos, visualizando teias, esclarecendo o que parecia obscuro. Anotávamos ali o essencial. Vez por outra, algum dos integrantes sentava conosco e entrava fundo no assunto em questão, sugerindo, propondo, trazendo boas soluções.

Figura 16 – Cartolina com anotações dos roteiristas.



Fotos: Rafael Martins.

Figura 17 – Morro Branco, filme *Mister Lonely* (de Harmony Korine) projetado na parede da casa de praia.



Foto: Rafael Martins.

À noite a atividade era diferente e envolvia a casa inteira. Levamos o nosso projetor de imagem e a caixa de som amplificada. Todos nos juntávamos, então, para

assistir a filmes. Fazíamos, das paredes brancas da casa, a nossa tela de cinema. Entre longas e curtas, íamos conversando, falando bobagens e coisas sérias, compreendendo melhor o *Inferninho* que viria a ser.

A melhor das coincidências veio em uma dessas madrugadas. Havia sido noticiado que naquela data haveria uma chuva de meteoros. Apagamos todas as luzes da casa e nos deitamos todos no gramado. Ficamos ali, olhando para cima, esperando acontecer. E, de repente, eles vieram. Inúmeros. Ficamos muito tempo ali, juntos naquela escuridão acolhedora, olhando para a imensidão. O mundo é sem fim. As personagens de *Inferninho* talvez sejam isto. Meteoros. Pequenos corpos estranhos. Faíscas bonitas de vida na escuridão. Efêmeras, frágeis, mas há fogo nelas.

Conceito de *Inferninho* após Morro Branco

Saímos de nosso retiro com um conceito mais amarrado da série e do tom. Lá, surgiram novos nomes para personagens e novas histórias de vida. Fizemos uma ampla renovação. Curiosamente, foi ali em Morro Branco, naqueles dias à beira do mar, que o oceano surgiu em nossa história.

A personagem de Yuri passou a se chamar Deusimar – um nome que, além de conter o mar, não tem gênero definido – e adquiriu nuances, camadas, mais humanidade. O personagem Jarbas se tornou um ex-marinheiro, que encontrou no *Inferninho* um lugar para chamar de seu. Sua história foi adquirindo contornos lúdicos. A história de amor entre Deusimar e Jarbas se desenvolveu e ganhou maior importância dentro da trama.

A personagem de Tatiana passou a se chamar Caixa-Preta e foi ganhando outros ares: tornou-se uma fugitiva misteriosa, com sequelas mentais, que mora no banheiro do *Inferninho*, onde se esconde, pois é procurada “pelos caras”. Nunca sabemos quem são os caras. Nos divertíamos enquanto criávamos essa personagem em Morro Branco. Infelizmente, poucos rastros da Caixa-Preta desta época sobraram no filme. Luizianne era, talvez, a personagem que carregava maiores heranças genéticas da versão teatral de *Inferninho*. Cantora e garçonete do bar, acreditava ter talento e estava certa de que ficaria famosa. Guardava a inocência não apenas da antiga Garçonete, mas também dos demais personagens, como a sonhadora dupla Kléber e Samara. Embora tenhamos criado bem mais do que vou descrever, tentarei, aqui, sintetizar o *Inferninho* que passamos a ter a partir daqueles dias de retiro.

Tudo se passa em um bar chamado *Inferninho*, um local que traduz a sensação de inferno na vida de todas as personagens. Lá, ninguém está satisfeito consigo mesmo, ninguém aceita a própria mediocridade (seres “comuns”, sem grandes atributos ou conquistas, sem nada de especial) e todos tentam desesperadamente ser outra coisa. Para a clientela, o *Inferninho* é lugar de fuga e anonimato, onde as pessoas se embriagam, se vestem como *cosplays* e esquecem os problemas. Pessoas que não suportam a vida insípida e entristecida que levam. Querem um instante de fantasia, verve, sonho. Por isso se vestem como *cosplays*. À primeira vista, parecem seres fantásticos, mas, ao abrirem a boca, percebemos que seus problemas são extremamente comuns e seus diálogos revelam fracassos e infelicidades.

Ao contrário da clientela, os personagens internos (o casal de donos e os funcionários do bar) não se vestem como *cosplays*. No entanto, vivem a criar imagens fantasiosas a respeito de si mesmos, tentando acreditar que são maiores e melhores do que realmente são: um mecanismo de fuga, talvez, já que os fatos da vida não lhes são favoráveis. Acabam por se transformar, portanto, em *cosplays* de si mesmos e, por isso, constantemente se frustram e se deparam com o peso do real.

O tom da série é obscuro: uma comédia de estranhezas. Uma história em suspensão, sem época definida, no limiar entre o real e o alegórico. Apesar de atribuirmos a classificação de comédia, há um comedimento que atravessa toda a série. Por mais estranhas ou patéticas que sejam algumas situações, os diálogos são predominantemente sóbrios, com tempos e respirações dramáticas nas interpretações, reforçando a sensação de estranheza.

Inferninho é sobre a capacidade do ser humano de ter esperança, apesar de tudo. Esperança versus frustração, esse é o jogo que move a série. E, como tudo se passa dentro do *Inferninho*, conversamos sobre quais seriam os comportamentos do lugar. Naquele momento, combinamos que seria dividido em seis espaços: palco, salão, balcão, cozinha, banheiro, fachada. As personagens seriam: Deusimar (Yuri Yamamoto), Jarbas (Démick Lopes), Caixa-Preta (Tatiana Amorim), Luizianne (Samya de Lavor), Salvador (Rogério Mesquita), Clóvis (Rafael Martins), Sansão (Jeová da Silva, ator convidado).

A série teria quatro episódios e um dos meus propósitos era criar personagens interessantes para cada artista do Bagaceira. Deusimar, Jarbas, Luizianne e Caixa-Preta já estavam ganhando corpo. Sansão seria apenas um contraponto cômico, feito por um ator convidado. O personagem de Rogério e o meu, naquele momento, não

eram figuras de dentro do *Inferninho*. Entrariam depois, gerando conflito. Sabíamos que Salvador seria cara misterioso que frequenta o *Inferninho* e tenta fazer negócios; estávamos ainda tentando dar uma cara ao personagem. O meu personagem, que se chamaria Clóvis, foi descartado mais adiante. O Coelho, que viria a ser meu personagem no filme, ainda não havia surgido.

Saímos de Morro Branco com importantes encaminhamentos. Faltavam duas semanas para o ano acabar. Faríamos, ainda em 2013, um pequeno exercício filmado a partir desses novos rumos de *Inferninho*. Além disso, eu ficaria encarregado de criar uma espécie de dossier contendo tudo o que foi definido naqueles dias. Eu deveria, também, desenvolver textualmente os perfis de cada personagem, contendo suas histórias de vida. A ideia não era, obviamente, tratar dessas histórias na trama da série, mas compor as personagens, dando-lhes consistência.

Exercício filmado

Os tutores falavam constantemente em originalidade. *Inferninho* não parecia uma proposta usual de série de TV e eles gostavam disso. Mas talvez eles cobrassem e, ao mesmo tempo, temessem essa originalidade. Estavam sempre hesitantes. Oscilavam entre acreditar e duvidar de que nossas ideias pudessem ser bem-sucedidas. Por se tratar da primeira edição do Laboratório, a expectativa pelos resultados era alta. A originalidade, sabemos, envolve riscos. Já a televisão, envolve mercado.

Não éramos apenas nós que estávamos experimentando coisas ali. O Laboratório, naquele momento, também estava experimentando a si próprio, enquanto modo de funcionar. Os tutores estavam conduzindo um grande barco que envolve investimento público. Uma iniciativa de relevância indiscutível, que precisava dar certo em sua primeira edição para perseverar. Uma grande responsabilidade para com o setor cultural. Estávamos todos testando algo novo.

Eles queriam saber: que *Inferninho* era aquele? Teatral, fantasioso e assumindo o artifício, o nosso projeto também parecia distante da tradição realista do audiovisual no país. Agora *Inferninho* já existe, é um filme, sabemos do que se trata. Percebemos a sua forma, as suas cores, o seu tom. Na época, não tínhamos algo para mostrar e tudo era um jogo verbal.

Os tutores sugeriram que fizéssemos um pequeno vídeo. Um exercício prático, uma gravação de poucos minutos contendo algumas das ideias que dão o tom de *Inferninho*. O empecilho maior: não havia verba para tal. Mas pensamos a respeito e decidimos acatar a sugestão. Após os dias em Morro Branco, nos preparamos para fazer esse exercício filmado utilizando recursos próprios, testando algumas ideias que havíamos pensado juntos em nosso retiro. Traríamos, assim, esclarecimentos para os tutores e, inclusive, para nós mesmos.

Figura 18 – Casa da Esquina, filmagem do experimento. Na imagem de cima, Pedro Diógenes (diretor), Caroline Louise (produtora) e Guto Parente. Embaixo, esquerda: Démick Lopes e Pedro Diógenes. Direita: Yuri Yamamoto e Démick Lopes em cena.



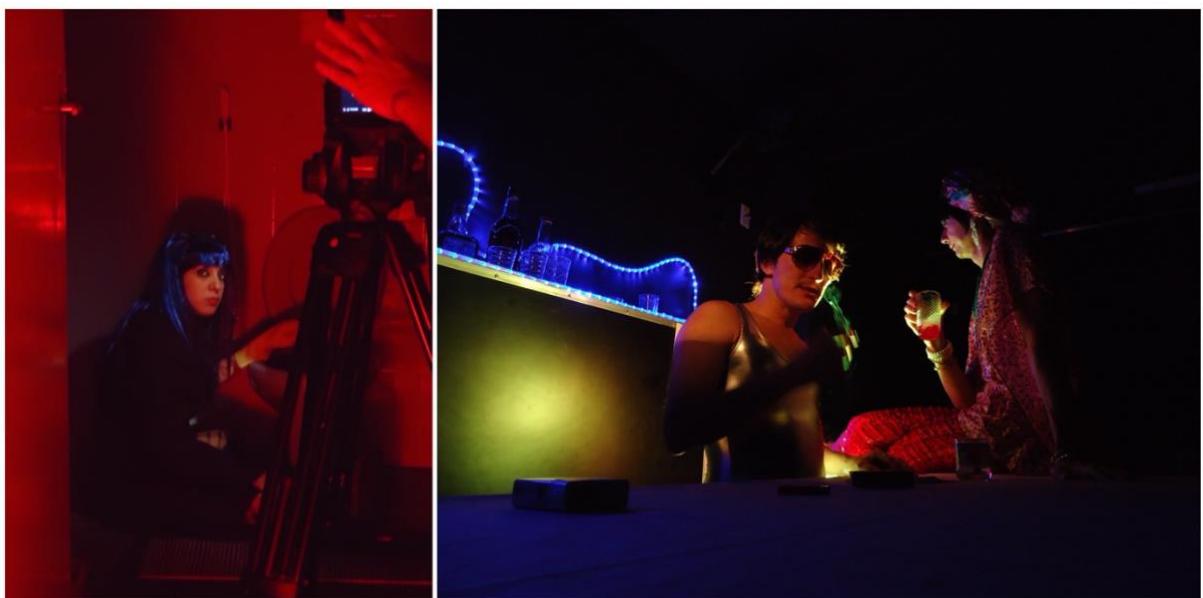
Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Foi, de fato, um experimento sem maiores pretensões, com figurino e cenário improvisados, gravado em apenas uma noite, na sala de ensaio da Casa da Esquina, em 26 de dezembro de 2013. Mas foi de grande importância ver o funcionamento dos dois grupos, a complementaridade e a sintonia do trabalho em conjunto. Colocamos

em prática algumas ideias que haviam sido conversadas na casa de praia. Foi, para mim, esclarecedor. Pela primeira vez acompanhei a feitura do audiovisual, participando da construção e vendo, depois, o resultado. *Inferninho* estava de volta ao lugar onde havia nascido.

O cerne do vídeo é um diálogo entre Deusimar e Jarbas a respeito do que fazer do bar *Inferninho*. Jarbas passou a vida navegando e é de lugar nenhum. Não pretende mais seguir viajando. No *Inferninho*, encontrou seu lugar. Já Deusimar, nunca saiu daquele lugar. O bar é seu inferno e o seu sonho é vendê-lo e ir embora. Esse é o conflito da cena. Escrevi o diálogo e os diretores criaram outras tomadas mostrando Caixa-Preta no banheiro e a cantora Luizianne em ação, no palco, cantando e conversando com o público. Eu, que não estava participando como ator, fiquei próximo de Guto e Pedro na filmagem da cena do diálogo, dando indicações aos atores, pois tudo foi muito apressado e não tivemos tempo de trabalhar a cena antes.

Figura 19 – Filmagem do experimento: Caixa-Preta (Tatiana Amorim). Jarbas (Démick Lopes) e Deusimar (Yuri Yamamoto).



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

O vídeo foi bem recebido pelos tutores, que passaram a compreender melhor determinados caminhos que pretendíamos tomar. Apreciaram o diálogo, o tom que foi conferido, perceberam que havia uma abordagem madura. A partir dali, as personagens foram se tornando mais complexas, condição essencial à sustentação

de uma série televisiva, possibilitando que a obra se desdobre em inúmeros episódios e temporadas.

O *pitching*

Entramos em 2014. Últimos meses do Laboratório. Menos oficinas voltadas aos roteiristas. A partir dali o foco seria escrever, de fato, os quatro episódios. Em maio, quando o período oficial da primeira edição já estava encerrado, o Porto Iracema promoveu um encontro com executivos do audiovisual, trazendo a Fortaleza alguns produtores e representantes de TVs. Tratava-se de um *pitching* com os projetos que haviam participado da primeira edição do Laboratório.

Todos participamos, com exceção de Guto, que estava fora do país. Nesta ocasião, fizemos uma leitura dramática. Para a leitura, preparei um texto que mesclava algumas cenas e diálogos de *Inferninho*. Diferentemente da vez anterior, nós, atores, não estávamos fantasiados, mas com nossas roupas convencionais (todos de blusa preta) e máscaras coloridas no rosto.

Iniciamos o *pitching* de forma tradicional: Pedro, Rogério e Caroline Louise falaram sobre o projeto, argumento, intenções, orçamento. Então entramos, sentamo-nos, tiramos as máscaras e fizemos a leitura. Eu lia as rubricas enquanto os demais atores liam as falas de seus personagens. Foi uma leitura viva, tivemos tempo de ensaiá-la. Era possível ver e sentir as personagens, seus dramas, a fusão entre o cômico e o comovente. Ao final da leitura, imediatamente as luzes apagaram e o vídeo de nosso exercício filmado foi exibido.

Depois, houve uma conversa com os presentes. Os convidados falaram sobre a qualidade das cenas apresentadas, o apuro, a originalidade do projeto. Deixaram claro que *Inferninho* era feito de personagens bem construídos e que essa era a maior (e mais trabalhosa) conquista de uma série. Ouvimos muitas coisas interessantes. Para a alegria dos tutores, todos os convidados e demais presentes parecem ter se encantado com *Inferninho*. Deixamos impressões muito boas. A assinatura dos coletivos e a potência da futura série eram evidentes.

Figura 20 – *Pitching*. Bagaceira e Alumbramento. Na foto acima/esquerda também estão Marcelo Gomes, Bete Jaguaribe (diretora da Escola Porto Iracema das Artes) e Karim Aïnouz.



Fotos: Jacques Antunes. Fonte: site do Porto Iracema das Artes⁷².

Um ponto bonito de nossa experiência no Laboratório foi a conquista gradual dos três tutores, ao longo daqueles meses. Se Karim, Marcelo e Sérgio estavam ali para provocar, não há dúvidas de que me senti provocado. É fato, também, que *Inferninho* foi um projeto provocador para o Laboratório. Talvez os tutores quisessem isso de nós. Uma certa irreverência e desobediência que é nossa. Ficaram felizes. Nós também. A missão estava cumprida.

Mas havia um bônus: o *teaser*.

⁷² Disponível em: <https://portoiracemadasartes.org.br/inferninho/>, acessado em novembro de 2021.

O teaser

Após o fim da primeira edição do Laboratório, as equipes tinham em mãos, além dos roteiros criados, os devidos projetos e o conhecimento de como funciona o mercado de séries. Mesmo assim, existia a possibilidade de os projetos não conseguirem espaço e, caso isso acontecesse, os roteiros produzidos acabariam na gaveta. Essa era uma preocupação da escola. Para que isso não viesse a acontecer, cada equipe participante recebeu uma verba para filmar o *teaser*⁷³ de seu projeto. Seria um material de grande importância para os produtores em suas negociações, facilitando a realização das séries.

Para essa empreitada, alugamos o espaço de um bar de Fortaleza chamado *Toca do Javali*, localizado no Benfica, um bairro universitário e boêmio, próximo ao centro da cidade. Local escuro, fechado, paredes inacabadas, aparência decadente e ar um tanto *underground*. Ali, montamos nosso *Inferninho*. A filmagem se deu na noite de 20 de agosto de 2014.

Figura 21 – *Teaser*: ajustes da figurinista Themis Memória. Personagem Caixa-Preta (Tatiana Amorim). Samya de Lavor nos bastidores com a filha, Martina.



Fotos: Jotacílio Martins.

⁷³ Tipo breve de vídeo que antecipa o lançamento de algum produto audiovisual. Sua função é promover e criar expectativa.

Dessa vez, não éramos apenas nós. Havia figurinista, diretor de fotografia, figurantes e alguns outros profissionais. Nessa fase, o Coelho já existia (o chamávamos de Coelho Sujo), embora sua construção ainda fosse um pouco distante do que veio a se tornar. O *teaser* foi a minha primeira experiência como ator em audiovisual. Uma breve aparição, sem falas, do Coelho, na última cena, ao lado da protagonista. Não houve ensaios ou preparação específica para a filmagem, mas eu sabia o tom, o tempo, a composição que a cena exigia. Não havia maiores complexidades e fiz o que era preciso naquele momento.

Figura 22 – Rafael Martins (Coelho), Yuri Yamamoto (Deusimar), filmagem do *teaser*.



Foto: Jotacílio Martins.

A única cena de diálogo era a discussão entre Deusimar e Jarbas sobre o que fazer do *Inferninho*. O mesmo conflito da cena que havíamos construído no exercício filmado. Para esta cena do casal, escrevi um diálogo bem próximo ao do exercício filmado, fazendo poucas modificações, apostando no mesmo tom afetuoso, melancólico, existencial. Mas, num segundo acabamento, o roteiro foi refeito por Guto

e o diálogo se modificou, ganhando outro tom e outras palavras, ficando mais curto e veloz. Mais objetivo e menos introspectivo.

Figura 23 – Filmagem do *teaser*: Deusimar (Yuri Yamamoto) e Jarbas (Démick Lopes).



Fotos: Jotacílio Martins.

As outras cenas eram imagens rápidas do *Inferninho*, com seus personagens exóticos e com sua clientela de *cosplays* interagindo. Um panorama do local com situações inusitadas, ligeiras e cômicas. De modo geral, o *teaser* busca um caminho mais ágil e risível. Culmina, no entanto, com a imagem melancólica da protagonista, ao lado do Coelho, na cena final. Nessa última cena, vemos Deusimar desolada após a discussão com Jarbas. Ela está sentada nos degraus de uma escadaria, sozinha. Vemos as pernas de pelúcia descendo os degraus lentamente. É o Coelho Sujo. Senta-se ao lado dela. Ambos estão na penumbra. Ela se mostra indiferente à presença do Coelho. Ele nada fala, apenas retira do bolso um pequeno gravador e mostra a Deusimar. O Coelho aperta *play* e Deusimar ouve, então, sua própria voz a repetir: “eu quero sair daqui... sair... sumir... agora”.

Figura 24 – *Teaser*: imagens da filmagem.



Fotos: Jotacílio Martins.

Os *teasers* dos projetos foram exibidos todos em sequência, em 23 de setembro de 2014, no Cinema do Centro Cultural Dragão do Mar. Após a exibição do *teaser*, recebemos *feedbacks* dos tutores e amigos que vinham acompanhando a evolução de nosso projeto. Refletimos sobre os caminhos que havíamos tomado e decidimos retomar a delicadeza de antes. Compreendemos que não era interessante investir tanto nas situações cômicas do ambiente. Era preciso voltar alguns passos, concentrar no cerne: a riqueza das personagens. A graça, a estranheza, a ternura, a humanidade, a degradação, tudo já estava lá. Nas personagens, havia tudo o que precisávamos.

3.4 A DANÇA DA CRIAÇÃO COMPARTILHADA

Coletivo ou colaborativo, eis a questão.

O *teaser* foi nossa última atividade vinculada ao Laboratório e me trouxe algumas reflexões. Mesmo que haja muitas afinidades e que as semelhanças entre os modos de trabalho sejam predominantes, dois coletivos são sempre duas engrenagens distintas, cada uma com seu funcionamento, com suas especificidades. Para que consigam operar juntos é preciso bricolar: fazer encaixes, desencaixes e testagens entre as peças de modo que as duas engrenagens se tornem uma só. Foi o que fizemos muitas vezes na criação do roteiro.

Ainda que haja diferenças entre escrever para os palcos e para as telas, é interessante lembrar do que pontuou Eric Bentley (1991, p. 61):

A verdade é que a arte dramática é possível tanto no palco como na tela. Pode preencher em ambos sua função de testemunhar algum tipo de experiência humana profunda e verdadeiramente. Em todos os dois vai necessitar dos serviços de um artista – acho que podemos dizer de um dramaturgo – para planificar de antemão um trabalho inteiro como uma unidade e de um intérprete ou diretor que faça com que essa unidade seja fielmente reproduzida.

Quando trabalhávamos separadamente, era comum que eu estivesse na ponta inicial da escrita. No audiovisual, o roteirista dispõe de recursos diferentes do dramaturgo teatral e a construção da narrativa se faz, em grande parte, através da criação de imagens e planos. Mas, pelo fato de ser um artista de teatro, acredito que era na criação dos diálogos que eu vinha melhor contribuindo para a construção poética do roteiro. Através deles, buscava aprofundar as personagens, criar camadas e nuances. Aproveitava a oportunidade para também levar o elenco em consideração, mantendo aquela conexão de sempre.

Uma das percepções que julgo necessárias ao dramaturgo nos processos colaborativos é que não se trata de simplesmente “conciliar” democraticamente, mas de “enriquecer” a concepção geral do projeto a partir do universo de cada artista colaborador. Portanto, levar o elenco em consideração não é decidir tudo através de votações e discussões extenuantes; mas escrever de corpo inteiro. Um corpo aberto ao múltiplo simultâneo, marcado pelo ouro da estrada, pelos momentos luminosos de nossas experiências com os atores, pois, como pontua Rubens Rewald (2009, p. 283), “o dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo”.

O que os atores propuseram durante o percurso, o que vislumbraram, os interesses, as descobertas, isso tudo não deve ser barreira para a dramaturgia, mas trampolim. Não se trata de empilhar tais informações ao escrever; mas de banhar-se nessas intensidades, trazendo-as à tona na escrita. Para isso, me coloco na relação com os atores como um cartógrafo em busca de pistas sensíveis. Como contemplá-los, surpreendê-los, provocá-los? Como fazê-los vibrar? Como acendê-los por dentro?

Muitas vezes, por sugestão dos diretores, eu construía as cenas do mesmo modo como escrevo as peças teatrais, sem me preocupar com o fato de ser outra

linguagem. Criava-se então uma estrutura textual pulsante, mas ainda muito pobre de imagens, elementos fílmicos. Depois, com Pedro ou com Guto, o material ia se modificando, ampliando, ganhando imagens, transições, novos contextos e cenas. Não era, obviamente, uma divisão quadrada. Todos tínhamos liberdade de trabalhar e questionar o roteiro em todas as partes e em todos os aspectos. O mais importante é que íamos construindo, conversando e que havia um equilíbrio entre as contribuições.

Nós, artistas, ao criarmos juntos dizemos palavras como coletivo e colaborativo, que são classificações válidas e servem para nortear. Mas, dentro de cada uma dessas palavras, há uma vastidão de caminhos possíveis. Segundo Antonio Araújo (2006) o processo colaborativo é um desdobramento das práticas teatrais de criação coletiva das décadas de sessenta e setenta. A ideia de que “todos fazem tudo”, utopicamente interessante, encontrava dificuldades de realização na prática.

Nos processos colaborativos, o desejo de compartilhamento e horizontalidade continua. Todos têm espaço equivalente para lançar suas propostas e trabalham sem hierarquias “ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo” (*ibidem*, p. 127); mas, “ao contrário da criação coletiva, a finalização do texto é realizada por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desenho do cenário, ao cenógrafo; e assim por diante” (FORJAZ, 2015, p. 31). Os integrantes preservam, portanto, suas funções artísticas.

Um ponto convergente entre os pesquisadores do tema é que o processo colaborativo não corresponde a um modelo único (ABREU; NICOLETE, 2009), no entanto, Araújo (2006) o considera uma “metodologia de criação”. Seria acertado tratar o colaborativo como um método? Rafael Ary prefere ver nos princípios éticos a base desses processos:

Denomino o processo colaborativo como uma ética de trabalho, por entender que não há uma rigidez metodológica contida nas experiências que se realizam sob a égide da expressão. O que há é um escopo de valores que permeiam as práticas de diversos grupos, que daí conformam seus experimentos procedimentais. (ARY, 2011, p. 21)

Com o caminho já percorrido no primeiro capítulo, o impasse é facilmente superado: se vamos falar em “metodologia”, entendamos como método fluido, sem protocolos fixos. Nesse aspecto, ele faz um entrelaçamento perfeito com a cartografia

e a bricolagem: método a ser inventado e reinventado durante o percurso. Aproxima-se do que pensava Edgar Morin (1977, p. 24) ao colocar: “o que aprende a aprender é o método”; portanto muitos colaborativos são possíveis.

Nesses processos compartilhados, a interação se faz momento a momento, como em uma dança improvisada, na qual um agente criativo precisa estar sensível aos movimentos do outro. Cada um com seus gestos e todos juntos em um mesmo *perquirere*, tentando descortinar a obra que está por vir. Em uma situação como a de *Inferninho*, que não se resume aos agentes criativos que já estavam acostumados a trabalhar juntos, torna-se ainda mais importante estar atento aos movimentos dos demais artistas a cada instante, para que a dança possa fluir. Uma dança feita de avanços e recuos.

No processo relativo ao *teaser*, por exemplo, não me distanciei da criação, mas fiz readequações em meu modo e intensidade de trabalho. No Bagaceira, tenho feito a assistência de direção de alguns espetáculos, que consiste em me dedicar ao trabalho dos atores durante as montagens. Trata-se de uma complementariedade minha e de Yuri, da qual tiramos benefícios. O que para ele se torna torturante, cansativo; para mim, é uma das partes prazerosas e inquietantes. Tal dinâmica de trabalho foi surgindo espontaneamente e os próprios atores passaram a solicitar de mim essa atenção especial. Em 2012, na peça *A mão na face*, registramos pela primeira vez essa função na ficha técnica.

Durante todas as fases do Laboratório, intervim na esfera das atuações tanto quanto os dois diretores, em um movimento que nos é habitual, mas que rompe com a organização clássica de trabalho no teatro, televisão ou cinema. Pedro acompanhava com interesse as particularidades de nosso modo de criar e abria espaço para que eu procedesse com os atores tal como faço nas montagens.

Guto, na etapa do *teaser*, verbalizou um certo incômodo quanto a isso. Naquele momento eu recuei, um tanto frustrado, preservando a exclusividade de Guto e Pedro na condução do elenco. No entanto, ao desmontar esse funcionamento ao qual eu havia me acostumado, Guto me fez acordar para o fato de que iríamos filmar. Durante todo o Laboratório, o roteiro esteve à frente. Éramos, acima de tudo, três roteiristas escrevendo juntos, de modo que todos “mexiam o bolo”.

No exercício filmado, por exemplo, fiquei de dramaturgo, por trás da câmera, intervindo no trabalho do elenco. Mas o Laboratório havia acabado e eu entraria em um *set* de filmagem pela primeira vez como ator. Era hora de nos voltarmos às nossas

funções específicas. Essa privação, a princípio incômoda, talvez tenha sido determinante para a construção do Coelho.

4 CINEMA: ACABAMOS NO TELÃO

Quando filmamos o *teaser* (agosto de 2014), já estávamos começando o processo criativo da peça *Fishman*, que estrearia apenas em 2015, comemorando os 15 anos do Bagaceira⁷⁴. O processo criativo dessa peça marcou o retorno do ator Ricardo Tabosa ao grupo. Dentre os atores que haviam participado da criação de *Inferninho* em 2010, apenas Ricardo havia saído do grupo e, por esse motivo, não participou conosco do Laboratório de Audiovisual.

Fishman passou a ser o foco, mas nos mantivemos à espreita de editais e possíveis financiamentos para viabilizar *Inferninho*. Veio o lançamento do Edital Ceará de Cinema e Vídeo 2014⁷⁵. Uma das modalidades contemplava a produção de episódio piloto de série de TV.⁷⁶ Apesar de não garantir a realização da série, seria um importante avanço. Fizemos a inscrição. Em outubro⁷⁷ – coincidentemente um dia após Dilma Rousseff ser reeleita presidente do Brasil, em disputa acirrada – saiu o resultado. *Inferninho* foi selecionado. Receberíamos uma verba líquida em torno de 100 mil reais para filmar o episódio piloto. Ganhamos uma dose de futuro.

Quando entramos no Laboratório de Audiovisual, o Brasil havia acabado de passar por um ciclo de protestos que ficou conhecido como Jornadas de Junho de 2013, com multidões nas ruas bradando contra a corrupção, mas sem um direcionamento claro. Não fazíamos ideia dos desdobramentos daquele fenômeno⁷⁸. Mas já estávamos no final de 2014 e algumas tendências começavam a se tornar visíveis, trazendo indícios não muito animadores. Dilma Rousseff, apesar de reeleita, enfrentava uma grave crise, com partidos de direita se organizando para reduzir sua governabilidade. As contundentes manifestações do ano anterior desaguaram em uma conjuntura reacionária que envolve despolitização e esvaziamento de pautas. Somado a isso, a esquerda brasileira vivia um processo de evidente fragmentação. Sabíamos que, a qualquer momento, tudo poderia mudar no país e, como sempre, a classe artística seria diretamente afetada. Precisávamos de compromissos

⁷⁴ De agosto de a dezembro de 2014, participamos do Laboratório de Teatro e começamos o processo de *Fishman*, que estrearia apenas no ano seguinte.

⁷⁵ Realizado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará em parceria com a Agência Nacional de Cinema (Ancine)

⁷⁶ Documental, animação ou ficcional, proposto por produtor independente.

⁷⁷ No dia 27 de outubro de 2014, o resultado do edital foi divulgado.

⁷⁸ Para uma contextualização mais abrangente a respeito das Jornadas de Junho e do Brasil naquele período, recomendamos o livro *Sintomas Mórbidos: a encruzilhada da esquerda brasileira* (2019), da socióloga Sabrina Fernandes, fruto de sua tese de doutorado.

remunerados para garantir a sobrevivência. Devido ao apelo dos 15 anos do grupo, conseguimos uma agenda lotada para 2015, com muitas viagens.

Resumindo: em 2015, *Inferninho* teve de esperar.

Mas foi neste ano que chegamos a uma decisão importantíssima e consensual. O Laboratório havia nos trazido sucessivos choques de realidade a respeito do esquema televisivo: os formatos, a dinâmica de mercado, os limites de autonomia, o funcionamento da engrenagem em termos gerais. Esse caminho já não nos seduzia, não era o nosso lugar.

Resolvemos assumir o nosso desejo: queríamos fazer cinema. Mas não tínhamos orçamento. E se usássemos o dinheiro do edital para fazer um filme⁷⁹? Não era o suficiente: a verba cobria apenas um pequeno episódio piloto de série de TV. Diante da ideia de transformar nosso projeto em um longa-metragem, o valor se tornaria irrisório. Mas decidimos abraçar esse desafio!

Mudança de rota: *Inferninho* agora será um filme.

Juntos, tentaríamos “fazer milagre” com aquele dinheiro que dispúnhamos. Retrabalhariámos os quatro roteiros, transformando-os em um só, no formato de longa-metragem. E, enquanto não retomávamos o processo, o que vimos foi um milagre às avessas se operando no Brasil. A derrocada moral e política. Esse intervalo de tempo (no qual nós não trabalhamos diretamente na obra) também reclama sua parcela na poética do filme.

4.1 DO CÉU AO INFERNO

Processos criativos podem ser permeados por períodos de aparente pausa. Mas sabemos: não há pausa. O fluxo continua. Apenas o rio está a correr por baixo. O rio caudaloso dos afetos, dos efeitos do mundo no corpo do artista. Tudo o que vivíamos e não era *Inferninho*, era também *Inferninho*. Ao passo que vou escrevendo, apenas confirmo tal oxímoro. O que isso tem a ver com a pesquisa? Eu diria que tudo:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2016, p. 23)

⁷⁹ Obviamente, negociando e pedindo autorização das instituições públicas responsáveis.

A criação parte de nós, que estamos em um grupo, que está em um país e o país, por sua vez, na travessia de um contexto histórico. 2015 foi absolutamente preenchido por trabalhos. Na primeira semana do ano, fomos para São Paulo⁸⁰, onde ficamos mais de um mês em cartaz e depois não paramos: de uma cidade a outra, íamos apresentando espetáculos do nosso repertório, dentre outras atividades (ver Apêndice B⁸¹). Estreamos *Fishman* no Festival de Curitiba⁸² e chegamos a “morar” juntos por duas vezes em 2015. Já era outra configuração de território afetivo e existencial: estávamos ainda mais vinculados; as almas entranhadas; vida e arte, uma coisa só⁸³.

Segundo semestre de 2015. Algo nos preocupava: tínhamos trabalho até o fim do ano, mas não estávamos conseguindo emplacar projetos que garantissem a sobrevivência em 2016. A crise no país avançava. Não basta fazer arte, é preciso viver da arte que se faz. Viver de arte no Brasil. O teatro continuará sendo o nosso meio de vida? Em 2 de dezembro de 2015, o então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha acolheu um pedido de *impeachment* contra a presidente Dilma Rousseff⁸⁴. Escancarou-se, de uma vez por todas, a crise democrática no país. Estávamos à beira de um golpe.

2016 foi tudo o que ameaçava ser. No Brasil, cidadãos com forte tendência protofascista trouxeram à tona a discriminação, o anti-intelectualismo, o desprezo pelos direitos humanos, o ultranacionalismo. Uma parcela desses, bradava a favor de uma intervenção militar. A classe artística e cultural se tornou um dos alvos mais recorrentes: acusações infundadas, notícias falsas, informações distorcidas.

⁸⁰ 8 de janeiro a 14 de fevereiro: São Paulo – SP. *Lesados* em cartaz no Sesc Pinheiros.

⁸¹ No Apêndice B, resgato os principais compromissos com os quais estivemos envolvidos em 2015. Não são a totalidade, mas o suficiente para que se tenha uma ideia do volume de trabalho. Cabe lembrar que, por trás de uma agenda de apresentações e temporadas, há atividades implícitas: ensaios, montagens, desmontagens, viagens, debates, entrevistas, reuniões, projetos, editais, produção etc.

⁸² 4 e 5 de abril: Curitiba – PR. Estreia do espetáculo *Fishman* na Mostra Principal do Festival de Curitiba. Teatro Paiol.

⁸³ Na primeira década, saímos de Fortaleza para participar de festivais ou cumprir circuitos itinerantes, como o Palco Giratório, nos hospedávamos em pousadas ou hotéis. Depois, surgiram situações como essa, em que precisávamos permanecer em determinadas cidades por períodos bem mais longos, ocasiões em que se tornava mais viável financeiramente alugar um apartamento. Ao invés de compartilharmos quartos de hotel, dividíamos todas as obrigações de uma casa e de um grupo. Mais adiante, já não eram apenas os adultos nas viagens. Em 2014, nasceu Martina, filha de Samya e Démick, que nos acompanhava por onde íamos. Em 2017, nasceu Teodora, filha de Tatiana. Elas passaram a fazer parte de nossas rotinas.

⁸⁴ Protocolado pelos juristas Hélio Bicudo, Janaina Paschoal e Miguel Reale Júnior.

Em maio: Dilma Rousseff provisoriamente afastada do cargo⁸⁵. Michel Temer, presidente interino, toma a primeira medida: extinção do Ministério da Cultura (MinC). Setor cultural rebaixado ao estatuto de secretaria. Poucos dias depois⁸⁶, pressionado por uma forte onda de protestos⁸⁷, se viu forçado a recriar o MinC⁸⁸. Em 17 de maio de 2016 – por coincidência, aniversário do grupo – o pastor evangélico e deputado federal Marco Feliciano divulgou um vídeo em suas redes sociais, causando enorme repercussão. Dentre outras coisas, o seu discurso proferia as seguintes palavras:

Meus amigos que são intelectuais e os que são artistas, deixa eu dar uma palavrinha pra vocês. Vocês estão tristes com o fechamento do Ministério da Cultura? Procure o Ministério do Trabalho. Vá arrumar o que fazer. Pare de ficar sugando nas tetas do governo e vamos fazer nosso país caminhar. (FELICIANO, 2016)

Sistematicamente, era reforçado o estereótipo do artista como aquele que não trabalha, que é improdutivo, que pesa nas contas públicas. O artista no extenso *hall* das formas de vida incômodas. E *Inferninho* é também sobre isso: vidas que, só por existirem, incomodam. A luta é entre formas de vida. Biopoder. Entristecer é o método:

Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virilio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 50)

⁸⁵ Em 12 de maio de 2016, o Senado autorizou a abertura do processo de *impeachment* propriamente dito, resultando no afastamento de Dilma.

⁸⁶ 21 de maio de 2016.

⁸⁷ “Diante da atitude de extremo retrocesso tomada pelo Governo Temer, irrompeu um movimento popular em nível nacional, sem liderança partidária e protagonizado pelos agentes culturais, intitulado *OCUPA MINC*. Artistas de diversas partes do país ocuparam, como ato de protesto e resistência, os prédios do Ministério da Cultura em cerca de 20 capitais brasileiras. Esses agentes organizaram agendas políticas com debates, performances, shows, oficinas artísticas e ações de conscientização social. O resultado dessas ocupações foi a reestruturação do Ministério da Cultura, entretanto, este movimento foi apenas pro forma, visto que o governo Temer apesar de, aparentemente, ter cedido à pressão dos agentes culturais de todo o país, tratou de fragilizar o MINC por meio da extinção de programas culturais e mecanismos de fomento, da redução de orçamento do Ministério e da alternância de ministros”. (ROCHA, 2019, p. 142)

⁸⁸ No artigo *Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro*, Alexandre Barbalho (2017) analisa a configuração do campo cultural brasileiro a partir desse acontecimento específico; investiga a crise desencadeada com a extinção e posterior recriação do Ministério da Cultura em abril de 2016.

Como respirar em um ambiente de alta toxicidade? Diante de um contexto tão desfavorável, nosso ano foi de escassez e dificuldade financeira. Em fevereiro, Samya e Démick decidiram se desligar do grupo. Continuaram trabalhando conosco em algumas peças, mas já não eram integrantes do Bagaceira. Eu, Ricardo, Rogério, Tatiana e Yuri seguimos. Negociações que estavam em andamento com instituições privadas e públicas foram interrompidas de forma abrupta por causa da crise. Vimos o dinheiro do caixa se esgotando a cada mês. Bagaceira e tantos outros coletivos brasileiros chegaram a um estágio crítico.

No dia 15 de junho de 2016, o Bagaceira lançou uma nota em suas redes sociais (pode ser conferida na íntegra no Apêndice C) informando ao público e sociedade em geral que estávamos passando por dificuldades e, caso não houvesse solução nas semanas seguinte, seríamos obrigados a paralisar as atividades por tempo indefinido. Um trecho da nota dizia:

A situação se agravou nas últimas semanas, quando alguns políticos e formadores de opinião iniciaram uma campanha absurda de depreciação da cultura, difamando e satanizando os trabalhadores da arte. [...] Quem conhece nossa história, sabe que nunca paramos de trabalhar ou ficamos reféns de verba pública. Agora mesmo, estamos em cartaz com o espetáculo *Interior* em nossa sede, a Casa da Esquina, sem qualquer forma de patrocínio. O público, como sempre, tem comparecido. Mas uma realidade infeliz de nosso tempo é que artistas não conseguem mais viver de suas bilheterias. (GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO, 2016)

No mês seguinte, retomamos o processo criativo do filme. Samya e Démick continuaram em seus personagens. Esse foi o panorama, o cenário de nosso reencontro com *Inferninho*. Nas ruas, o ódio. Na cultura, o desmonte. Na política, o golpe. Em nós, o cansaço. Em mim, o avanço de um estado depressivo.

4.2 O RETORNO

Em julho de 2016, voltamos a *Inferninho*. Em Fortaleza, os dois coletivos novamente se reuniram para trabalhar na produção e criação da obra. Além da empreitada ser desproporcional ao orçamento de que dispúnhamos, trabalharíamos com um cronograma absolutamente apertado e atípico. Até o final de agosto, teríamos

de fechar o roteiro, fazer toda a pré-produção, ensaiar, aprontar as cenas e rodar o filme completo. Menos de dois meses para fazer tudo isso acontecer.

Salles (2017) – que, em um de seus livros, investiga exclusivamente os processos criativos em equipe – ressalta os “efeitos subjetivos” desse tipo de processo. Se a criação individual é naturalmente tensa, oscilando entre sentimentos de grande prazer e desprazer; tudo isso se exacerba no contexto coletivo, gerando uma complexa sobreposição de emoções, proveniente de interações múltiplas:

Nos processos em equipe, trata-se do agrupamento de sujeitos em criação, imersos nesse turbilhão de sensações, no qual duas questões se colocam como bastante relevantes. Por um lado, são processos que não acontecem se não for em equipe. É da natureza do teatro, do cinema, da dança, do jornalismo etc. [...] Por outro lado, esse turbilhão de sensações dos sujeitos (como comunidade) acontece em meio a uma busca comum, convivendo com as sensações geradas pela interação com os outros membros do grupo. (SALLES, 2017, p. 159)

Diante desse “turbilhão de sensações” e interações a que Salles se refere, preocupava-me o desgaste emocional que estava por vir, pois o meu modo de trabalhar em *Inferninho* era sempre ruminando os problemas, oscilando, estremecendo, perdendo o sono. Creio que muitos outros artistas passem por isso, um estado de hipersensibilidade que nos deixa vulneráveis a tudo. Pequenas escolhas se tornam dilemas torturantes, nossos sentidos afloram, nossos canais receptores de estímulos se escancaram. Ficamos abertos ao mundo, expostos, indefesos, a alma à mostra. Vivíamos um momento conturbado e eu precisava saber onde investir. Cuidar da obra e de mim. Tomei algumas decisões antes de começar essa última fase do processo.

Quando decidimos fazer de *Inferninho* um longa-metragem, Guto se incumbiu de retrabalhar os episódios que havíamos construído no Laboratório, no intuito de que nosso material voltado para o formato de série de TV fosse convertido em um roteiro de longa. Em julho, no reencontro dos coletivos, faríamos uma reunião geral para ler o novo tratamento e a fase dos ensaios começaria imediatamente. A partir do momento em que Guto nos apresentasse a nova versão do roteiro, todo o resto seriam apenas ajustes, alterações muito pontuais no decorrer dos ensaios. Não haveria tempo para mais que isso. Controlei a ansiedade, afinal a dramaturgia já estava erguida e o trabalho criativo de Guto naquela ocasião não seria o de inventar outra obra, mas de fazer uma readequação do que havíamos construído juntos.

Decidi, também, não interferir mais no trabalho de qualquer um dos atores. No roteiro, nas atuações, na concepção geral, em tudo eu já havia deixado minhas contribuições. Estava tudo lá. Ao final, ficaria o que tivesse de ficar. Era a hora de me desvincilar de tudo isso, parar de querer participar de muitas coisas, restringir meu território. Essa última etapa do processo, eu resolvi me dar de presente. Minha estratégia: menos poder, mais potência.

Aquele pequeno personagem do filme, o Coelho, ao qual eu havia dado pouca importância até então, estava sob o meu domínio e responsabilidade, esperando por mim. E então decidi: a partir de agora, o Coelho é meu campo de batalha. Dentro de mim, o ator deu um passo à frente.

Novas definições de elenco: outras reflexões sobre o colaborativo

Por motivo de viagem, não pude comparecer à reunião de apresentação da nova versão do roteiro. O encontro para a primeira leitura se deu na Casa da Esquina. Na ocasião, Guto chegou não apenas com o roteiro, mas também com alguns encaminhamentos inesperados. Dentre outras coisas, comunicou que Rogério Mesquita não estaria mais no elenco. Durante as filmagens, o integrante do Bagaceira ficaria de fora, colaborando na produção. Salvador, personagem que foi escrita para o ator, agora estaria a cargo de um artista convidado. Guto já não visualizava Rogério naquele papel e convidaria, portanto, o ator cearense Galba Nogueira que, segundo ele, se adequava ao perfil. A informação gerou surpresa absoluta, sobretudo em Rogério, que não havia sido consultado.

Ricardo Tabosa, que estava presente na reunião, também ficou sem personagem. Apesar de não ter participado do Laboratório, o ator havia retornado ao grupo em 2014. Já estávamos em 2016 e havia motivos consistentes para que Ricardo recebesse uma personagem dentro da trama. O mais óbvio deles é que se tratava de um projeto não apenas da Alumbramento, mas também do Bagaceira. Ricardo havia participado da gênese de *Inferninho* na fase teatral, em 2010, e a reformulação do roteiro poderia ter sido encarada como uma oportunidade de reincluí-lo, mesmo que em uma personagem menor. Ainda que não fosse possível construir uma personagem diretamente para o ator, o roteiro já possuía alguns outros papéis, para os quais foram convidados artistas externos.

Mas um detalhe precisa ser dito: em momento algum o Bagaceira havia entrado em contato com Guto para sugerir a inserção do integrante. Assim, Rogério e Ricardo aparecem no filme apenas como figuração: clientes do bar fantasiados de Wolverine e Mikey, respectivamente. Enquanto isso, artistas parceiros de fora do grupo atuam em personagens que de fato movem a trama, como Salvador, Richard e os Marinheiros. É importante deixar claro que nós já sabíamos e também queríamos que atores de fora fossem convidados. A chegada de pessoas de fora sempre nos acrescenta, reabastece e refresca a convivência. A questão, obviamente, nada tinha a ver com a inclusão desses artistas, mas com a não inclusão de alguns integrantes.

Estávamos, portanto, diante de um funcionamento diferente do que costumávamos tomar por “processo colaborativo”. O pensamento e o *ethos* que construí a respeito disso é absolutamente vinculado ao contexto de teatro de grupo e às conquistas que tivemos durante o processo de *InCerto*, aqui já relatadas. Trabalhar com o mesmo elenco ao longo dos anos é algo que faz parte da natureza de coletivos de teatro como o nosso. Escrever ou dirigir com a colaboração de um elenco é comprometer-se com o mesmo. Partir do elenco para a escrita e não o contrário, eis o desafio. Intercâmbios com outros atores, quando os fazemos, são esclarecidos desde o início. Retirar um ator/colaborador do elenco com o processo em andamento por uma questão de perfil, não faz parte das regras do jogo.

Acontece que, no Bagaceira, somos todos atores e o elenco das obras sempre somos nós. Contracenando, levamos a vida. Esse raciocínio tão natural para nós – que associa “ser um coletivo” a “ser um elenco e contracenar” – não era tão automático assim para a Alumbramento. Com Caroline Louise na produção dos filmes, a Alumbramento era, acima de tudo, um coletivo de cineastas. Diretores de cinema que, embora já tivessem atuado em algumas obras próprias, não se consideravam atores de profissão. A colaboração, para eles, se dava sobretudo por outros caminhos.

No cinema, a atuação se faz na filmagem e não se repete. Após as filmagens não haverá mais ninguém em cena. No teatro, enquanto houver o espetáculo, nele estaremos atuando. Arte presencial: a peça não vai a lugar algum sem nós. Contracenar é o nosso cotidiano, parte fundamental de nosso modo de vida. É muito provável que a dupla de diretores sequer cogitasse o efeito de tais decisões nos integrantes do Bagaceira. Por não ter estado presente, tudo o que sei é que, por algum motivo, nosso grupo não soube lidar com aquilo. A reunião transcorreu sem que qualquer integrante se colocasse. E assim ficou.

O dissenso não se converteu em ato de fala. Tamanho silêncio e falta de assertividade gerou uma crise imediata dentro do Bagaceira. Mas apenas muito tempo após as filmagens esse conflito veio à tona e se tornou um assunto entre os dois coletivos. Hoje, todos compreendemos a dimensão do equívoco, dividimos a responsabilidade pelo mal-entendido.

No Bagaceira, sempre que trabalhávamos em parceria com outros artistas, éramos muito acolhedores e atentos às demandas dos parceiros externos, mas bem pouco solícitos entre nós mesmos. Era comum que tivéssemos um comportamento que eu poderia resumir como “ânsia de concordância”: o atropelamento das questões individuais dos próprios integrantes e a eliminação de qualquer dissenso. Soma-se a essa ânsia de concordância, a excitação e o inegável poder simbólico do audiovisual.

Para concluir essa reflexão a respeito de processos compartilhados, eu diria que nós artistas, por mais que tenhamos uma sincera disponibilidade e uma real abertura para a troca e para a horizontalidade, “escorregamos quando esquecemos que, ainda assim, a hierarquia e o poder se revelam nas práticas colaborativas” (ROCHA, 2019, p. 113). Somos humanos, seres sociais capturados desde a infância por padrões de relações de poder. A desconstrução é um exercício que não acaba. Não são apenas as obras que estão em processo. Nós também:

Não se pode desvincular o tempo das criações de obras como o tempo de autoriação. O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, consequentemente, autoriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento. (SALLES, 2006, p. 65)

Coletivo, colaborativo, compartilhado. Palavras norteadoras. Mas, talvez, a prática seja sempre um estupro da palavra. Processos são vastos, conceitos são curtos. Inserir o percurso criativo de *Inferninho* dentro de conceitos como “colaborativo”, para mim não é suficiente. Prefiro o contrário: o conceito dentro do processo. Experimentar o conceito de colaborativo no longo percurso de *Inferninho*. Acompanhar, na prática, as quedas e tropeços do conceito. O que me interessa é o esforço do conceito para sobreviver.

4.3 CINEMA IMPURO

Preciso saber em que solo estou pisando. Cinema e teatro: há muita história por trás desse encontro. No decorrer do tempo, a relação entre esses dois campos artísticos tem sido complexa e nem sempre pacífica. Algumas considerações históricas ajudarão a compreender os desafios do processo criativo de *Inferninho*.

O cinema surgiu no final do século XIX (aproximadamente 1895), sem códigos próprios e sob a influência de outras artes. Pesquisadores brasileiros como Arlindo Machado (2007) e Flávia Cesario Costa (2005; 2006) já investigaram a produção desse período; ambos afirmam que os equipamentos eram rudimentares e a duração dos primeiros filmes ia de alguns segundos a não mais que cinco minutos. O Cinema de Atrações⁸⁹ foi a tendência predominante nos dez anos iniciais: filmes geralmente exibidos em programações maiores, nos espetáculos de variedades destinados às classes mais pobres e abominados pela elite burguesa. Essas obras baseavam mais na capacidade “mostrar”⁹⁰ algo do que de “contar” uma história: pouco ou nenhum encadeamento narrativo.

No entanto, em muitos desses filmes há convenções teatrais evidentes no jogo cênico dos atores, nas saídas de cena pelas laterais, na frontalidade e no plano estático da câmera, posicionada no lugar de um espectador teatral (COSTA, 2006; MONTEIRO, 2011). Nos estúdios de filmagem (alguns eram filmados em estúdio), dispositivos como roldanas e cenários, dividiam espaço com ferramentas cinematográficas. As obras do ilusionista francês Georges Méliès⁹¹ são exemplos desse estilo de encenação. Georges Sadoul (1963, p. 30) atribui a genialidade de Méliès ao “emprego sistemático no cinema da maioria dos recursos do teatro: argumento, atores, trajes, maquiagem, cenografia, maquinaria, divisão em cenas ou atos etc”.

Demorou pouco para que alguns diretores vislumbrassem a possibilidade de contar histórias através do cinema e os produtores entendessem que esse seria o caminho para o êxito comercial. A narrativa ficcional seria o modo de romper os guetos mais pobres e alcançar todas as camadas sociais. Segundo Costa (2006), em 1907,

⁸⁹ Termo criado pelo historiador norte-americano Tom Gunning.

⁹⁰ De acordo com Flávia Cesario Costa (2005, p. 53), “são performances cujo objetivo era espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição já em si era um encantamento”.

⁹¹ Georges Méliès (1861-1938), cineasta e ilusionista francês, um dos precursores do cinema.

a maior parte dos filmes já buscava contar histórias. O cinema estava se encaminhando para o modelo narrativo-representativo-industrial que viria a se tornar hegemônico. A produção cinematográfica foi se valendo das heranças teatrais ao mesmo tempo em que desenvolvia técnicas e procedimentos narrativos próprios.

Para agregar prestígio e “elevar” o cinema ao estatuto de arte, muitos realizadores recorreram a autores clássicos do romance e do teatro, um período de muitas adaptações. Alguns casos, como o movimento *film d'art*, surgido na França em 1908, escancaravam ainda mais a dependência do cinema aos moldes teatrais:

O *film d'art* não passava, no mais das vezes, de registro de fragmentos de encenações teatrais famosas, ou de pequenas performances de intérpretes prestigiados como Sarah Bernhardt, Paul Mounet ou Albert Lambert em cenários suntuosos como castelos históricos ou o pôr do sol sobre o mar. (MACHADO, 2007, p. 84)

Na mesma época, o diretor norte-americano David W. Griffith promoveu avanços maiores na linguagem cinematográfica, introduzindo novidades como movimentos de câmera, ações paralelas e tomadas em primeiro plano. Susan Sontag (2015, p. 108-109) pontua:

A história da arte cinematográfica é, com frequência, tratada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais. Primeiramente, da “frontalidade” do teatro (a câmera estática reproduzindo a situação do espectador de uma peça, fixo em sua poltrona); em seguida, da atuação teatral (gestos desnecessariamente estilizados e exagerados — desnecessários porque agora o ator podia ser visto em *close-up*); por fim, dos acessórios teatrais (distanciamento dispensável das emoções do público descartando a oportunidade de mergulhá-lo na realidade). As fitas cinematográficas, segundo esse enfoque, deixam a estase teatral pela fluidez do cinema, a artificialidade pela naturalidade e pelo caráter direto. Essa visão porém é demasiado simples.

Tudo foi acontecendo ao mesmo tempo na conturbada relação entre essas duas modalidades artísticas que já não podiam ser indiferentes uma à outra. Um capítulo emblemático dessa rivalidade se deu na Europa, nos anos 20. A partir de todo o clima criado pelas vanguardas, um desejo de ruptura explodiu entre pensadores do cinema: consistia em conquistar de uma vez por todas a legitimação como meio artístico e mostrar a sua autonomia perante as outras formas de arte. Era preciso libertar o cinema de suas heranças – sobretudo teatrais e literárias – exaltando os

seus aspectos específicos. Alguns cineastas, críticos e entusiastas de maneira geral se opuseram contundentemente às outras artes, em defesa de um cinema puro. E o teatro, que consistia na maior das ameaças de contaminação, tornou-se o grande inimigo a ser combatido⁹². Segundo Ismail Xavier (2017), o ódio dos cinéfilos era alimentado por teóricos como Ricciotto Canudo⁹³ e Louis Delluc⁹⁴. Basta dizer que Canudo criou a famosa expressão “sétima arte” em 1923, ao publicar *Manifesto das sete artes*, que colocava o cinema em posição privilegiada e deixava o teatro de fora.

A arte teatral era criticada, dentre outras coisas, por seu caráter efêmero (não se repete) e presencial (só acontece com a presença física dos atores). Além disso, o teatro seria a arte do mimetismo, da artificialidade, do falso e seria preciso combater os indícios de teatralidade dentro dos filmes:

A campanha contra o teatro dentro do cinema, marcada por um preconceito suficientemente forte para motivar que fosse atacado como arte, mobiliza toda uma argumentação que a vincula diretamente à ideologia do “desmascaramento” e do retorno a uma “naturalidade” primordial, patrocinadora de uma defesa do cinema como lugar da nova disposição psicológica, do comportamento espontâneo e, por isso mesmo, eticamente positivo. [...] A defesa da especificidade do cinema e a busca de fundamentos para essa especificidade exigiam a luta contra o teatro, fato que marcou o pensamento cinematográfico dos anos 1920 em quase toda a Europa. (*ibidem*, p. 61)

Nesse contexto das vanguardas, ambiente de crítica à arte como representação, a “não adaptação dos atores às condições específicas do cinema” (*ibidem*, p. 61) era um dos principais alvos dos críticos. Atores vindos do teatro seriam incapazes de produzir uma presença natural e verdadeira diante da câmera. Adaptações de obras escritas para o teatro eram atacadas por traição à pureza do cinema. O rótulo de “teatro filmado” era atribuído de forma pejorativa e hostil. Este posicionamento reverberou pelas décadas seguintes.

André Bazin (2014), figura importante que definiu muitas bases da teoria cinematográfica, foi um dos primeiros a se contrapor a essa postura purista, mas apenas no início anos 50, com a publicação de textos como *Teatro e Cinema* (1951) e *Por um cinema impuro - defesa da adaptação* (1952). Bazin acreditava que o diálogo

⁹² No livro *Sétima arte: um culto moderno* (2017), Ismail Xavier dedica um capítulo – *Expulsando as impurezas – aos detalhes desse embate*.

⁹³ Ricciotto Canudo (1877-1923), crítico e teórico de cinema, pertencente ao futurismo italiano.

⁹⁴ Louis Delluc (1890-1924), escritor, crítico e teórico de cinema.

com outras formas de arte poderia ser profícuo, indicando maturidade da linguagem cinematográfica. No entanto, por muito tempo depois de Bazin, a expressão “teatro filmado” continuou a ser “o lugar-comum do insulto crítico” (*ibidem*, p. 105).

O fato é que, apesar da relação espinhosa, teatro e cinema se beneficiaram mutuamente e sempre houve artistas dispostos a fazer os dois universos flertarem⁹⁵. A teórica francesa Béatrice Picon-Vallin (2008) afirma que essa rivalidade – que agora rumava para o apaziguamento – é fruto de uma concepção deturpada, empoeirada e imóvel do teatro. *Inferninho* é filho deste tempo de apaziguamento, deste “desejo de teatro pelo cinema, desejo de cinema pelo teatro, fascínio mútuo que se manifesta na criação” (*ibidem*, p. 160). Assumidamente impuro, contaminado e híbrido:

A impureza em relação a outras artes e mídias é com frequência tratada como pecado capital dos filmes pós-modernos, haja vista a exigência modernista de não contaminação entre os meios, que, exemplificando, resultou na abominação de influências teatrais sobre o cinema. O modelo pós-modernista, contudo, escancara a intertextualidade, não só em relação ao cinema. [...] O filme pós-moderno assume o caráter híbrido. (PUCCI JR, 2006, p. 374)

Inferninho não é um caso de adaptação (a dramaturgia teatral não foi adaptada, ela foi uma das etapas do processo), mas carrega os desafios de um cinema impuro. Assumir o teatral não significa ignorar o fílmico, os desafios diante da câmera.

4.4 O ROTEIRO

Através da adaptação e dos ajustes feitos no decorrer dos ensaios, a dramaturgia chegou à sua última versão no papel. Somada a algumas mudanças e propostas que naturalmente surgiram durante as filmagens e processo de montagem, temos o resultado que pode ser conferido no filme. Já existindo a obra, não cabe aqui descrever exaustivamente a versão última do roteiro. Tentarei contextualizar o enredo

⁹⁵ “Teatro e cinema – rivais na origem – vêm sendo, com o passar do tempo, objetos de investigação de cineastas e diretores de teatro curiosos em explorar diferenças e similitudes em ambas as artes. Griffith, Bergman (para quem tudo é teatro), Angelopoulos, Visconti, Cassavetes, Malle, Buñuel, Rohmer, Oliveira, Greenaway, Ozu, Peter Brook, Bob Wilson, Jacques Lasalle são alguns nomes de artistas que investigam o conceito de ‘teatralidade cinematográfica’, conceito duplo porque se relaciona a ambas as artes”. (MONTEIRO, 2011, p. 147)

de forma bastante sucinta, a partir de tudo o que já foi dito sobre *Inferninho*, suas referências, suas personagens, de modo a não soar repetitivo.

As características do bar, sua atmosfera e clientela são as mesmas. Permanecem os conflitos centrais e a teia de relações. Deusimar continua no centro do enredo. Luizianne, a cantora do bar; Caixa-Preta, que faz a limpeza e serviços gerais; Richard, o tecladista que nada fala; o Coelho, garçom do recinto que serve os clientes.

Dona do *Inferninho*, a protagonista sonha em vendê-lo, ir embora daquele lugar para habitar outras terras, conhecer outras realidades. Apaixona-se, no entanto, por Jarbas e é correspondida pelo marinheiro, que passa a morar com Deusimar no *Inferninho* e a auxiliá-la na administração do bar. Ao contrário de Deusimar, Jarbas não quer mais aquela vida de viagens.

Deusimar é sempre ríspida com os funcionários e os paga mal. Apesar disso, há um clima doméstico, um vínculo entre todos, uma proximidade quase familiar. Não uma família idealizada, ao estilo dos comerciais de TV; mas uma família turbulenta, caótica, feita de afeto e muitas brigas. Em uma das cenas, por exemplo, Luizianne e a protagonista se desentendem e brigam. Nesta ocasião, a cantora vai embora para não mais voltar. Caixa-Preta (apaixonada por Luizianne) sofre e é amparada pelo Coelho.

Certo dia, um sujeito elegante entra no bar. Está de terno e gravata, com uma pasta na mão. Seu nome é Salvador. Trabalha em uma empresa responsável por gerenciar processos de remoção; explica que há um megaprojeto em andamento: um enorme centro de entretenimento está programado para ser construído naquele local. O *Inferninho* precisará ser derrubado.

Salvador, que está ali para fazer a negociação, oferece uma quantia em dinheiro pelo bar. A oferta reacende o sonho da protagonista, mas Jarbas chega e, enfurecido, ordena que Salvador vá embora. A cena dispara o conflito central do filme. O marinheiro não admite que o bar seja vendido. Mas a proposta já está feita e Salvador há de voltar, conforme prometido. A relação do casal fica estremecida.

A partir dali, coisas estranhas começam a acontecer. Luizianne reaparece com as roupas rasgadas e ensanguentada. Cai desmaiada e, quando acorda, já não lembra de coisa alguma. Além de ter perdido completamente a memória, agora já não fala em português. Fala uma mistura de outras línguas. Volta a cantar no bar, mas as músicas de antes agora são cantadas em versões de outras línguas.

Dois marinheiros mal-encarados e misteriosos começam a frequentar o bar. Entre eles e Jarbas, há um assunto secreto: participaram de algum “esquema” que não é esclarecido no filme. Jarbas conseguiu fugir, enquanto os outros dois foram pegos. Exigem de Jarbas um valor alto em dinheiro e passam a ameaçá-lo.

Quando o prazo se esgota, Jarbas se vê obrigado a fugir. Vai embora sem avisar, deixando uma carta de despedida para Deusimar. Vemos a protagonista desmoronar por completo. Decide vender o *Inferninho*. O valor agora é bem menor que o de antes. O bar é vendido, mas ela não fica com o dinheiro. Divide toda a quantia entre os funcionários do bar (Caixa-Preta, Luizianne, Richard e o Coelho).

Depois, sozinha no *Inferninho*, vai organizando o próprio suicídio. Na iminência do ato, é interrompida por batidas na porta. É o Coelho. Veio devolver o dinheiro que ele e os demais personagens haviam recebido. Convence Deusimar a não se matar, a ir embora, em busca de seu sonho e de seu amor.

Vemos, então, Deusimar e um fundo de *chroma key*. Ela desbravando o mundo. A vemos em várias cidades, vários países de todos os cantos do planeta. Paisagens, monumentos famosos, como o Machu Picchu, a torre Eiffel, as pirâmides do Egito. Ela olha a tudo com absoluto fascínio.

Na última cena, Deusimar está transformada. Outro cabelo, outro visual. Destranca um cadeado, abre o portão e entra em um bar. É o *Inferninho*. Luizianne está cantando, o Coelho está servindo as pessoas. Tudo como sempre foi. É recebida simpaticamente pelo Coelho, mas ele não a reconhece. O dono daquele bar sempre foi Jarbas. Ele está no balcão. Deusimar vai até ele. A situação inicial parece se repetir, mas agora Jarbas é o dono do bar e Deusimar é a estrangeira. Ambos se apresentam, conversam e trocam olhares. O filme chega ao fim dessa forma, como se um romance entre os dois estivesse prestes a nascer. Um final aberto, que permite múltiplas leituras.

O circuito afetivo de *Inferninho*

O trabalho recomeçou. Reencontrei *Inferninho*.

Foi apenas um período de suspensão para que cuidássemos de outras coisas. Mas hoje observo que, naquele espaço de tempo, uma vida inteira parece ter se passado. O primeiro ensaio para o filme se deu no dia 19 de julho de 2016, à tarde, na Casa da Esquina. Foi quando parti, de fato, para a criação do Coelho.

Penso agora. Tínhamos pouco tempo. Não levei tantos dias. Por outro lado, levei todos esses anos. O Coelho é feito de um mergulho em mar turbulento, onde muitas ondas se formam e se batem. O caos das forças que me constituem. Portanto, nada do que escrevi até agora é desvio, são como rios que convergem no mesmo oceano, tudo é água de submergir, pois “ali onde um espinho tocou a carne e onde uma questão insiste em forma-de-ferida, ali é o lugar onde o ‘eu’ deve mergulhar e deixar-se desmanchar” (PESSANHA, 2009, p. 67). Ali me desmanchei e me refiz em arte, como fazem os artistas.

Não há como falar sobre a construção do Coelho sem que minha escrita se torne ainda mais pessoal. Mas retomo Nietzsche: “de tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2011, p. 32). Escrevo em zona íntima, mas não me perco do desafio de “elaborar uma narrativa, também ela, capaz de provocar uma experiência em quem a recebe. Organizar uma experiência singular de maneira a ser plural” (COLLA; FERRACINI, 2019, p. 107).

Comecemos então pelo reconhecimento de campo. Cartografar. Mapear o circuito afetivo da obra. O roteiro é o mapa. Olhá-lo. Como adentrar neste território? Ler. Desanestesiar o olhar. Quem, em mim, olha para esse texto? O que eu preciso para começar? Organizar os diálogos entre os personagens. Não os do roteiro. Personagens internos⁹⁶. Deixo de fora o Dramaturgo? Não há como. E não seria de meu interesse. O Dramaturgo é um bom dispositivo para o Ator. Não se trata de expulsá-lo, quero apenas acalmá-lo, desobrigá-lo, pedir um pouco de silêncio e paciência.

Olho para o roteiro. O que temos neste texto? Qual o circuito afetivo desta dramaturgia? Que afetos deverão ser mobilizados? Qual a respiração, qual a via de entrada? Como abordá-lo? Preciso classificá-lo ou apenas compreendê-lo em suas variações, em seus blocos de intensidade? O gênero é uma pista? Seria fácil concluir que não importam as classificações. Mas gêneros não mobilizam afetos?

Quanto a isso, o primeiro esclarecimento é: não há gênero puro em *Inferninho*. Porém não seria errado dizer que há uma apropriação do melodrama, colocada por

⁹⁶ Segundo Rangel (2015, p.21), personagens internos “representam conjuntos de iniciativas e pulsões, contraditórias na maior parte do tempo. Representam também a pretendida unidade, imposta pelo desejo e pela necessidade de tornar a obra mais visível, em seus meandros de ‘vir a ser’, seus processos subjacentes de construção e urdidura interna, ao mesmo tempo em que a realizo”.

ambos os diretores em diversas entrevistas. Maria Rita Kehl (2000; 2014) afirma que esse gênero se vale de forte apelo emocional para conquistar o engajamento do espectador (ou leitor), e conduzi-lo a uma visão superficial e ressentida do mundo, fruto da moral judaico-cristã⁹⁷. O melodrama seria, por excelência, o lugar do personagem ressentido, jamais apontado como tal. O ressentido, como a palavra já explicita, interrompe o fluxo da vida, fixando-se no mesmo sentimento de ter sido vitimado. Não supera, portanto, as injustiças e não é capaz de decidir o próprio destino. Por trás desses personagens inocentes, incorruptíveis, superiores moralmente, a psicanalista afirma haver um moralismo ressentido, um silêncio magoado.

E já que estamos mapeando o campo dos afetos, ressalto outra questão levantada pela autora: o melodrama mobilizaria uma “vasta constelação de afetos negativos” (KEHL, 2014, p. 181) não apenas nas personagens, mas no espectador/leitor, que embarca empaticamente no papel do sofredor, alimentando-se de ódio e compulsiva sede de vingança. Ou seja: moralismo e ressentimento.

É esse, o circuito afetivo de *Inferninho*? Definitivamente, não. Aplicar tal crítica ao caso específico do filme seria colocar mal o problema⁹⁸. Há uma vastidão de obras (não apenas no cinema) que se apropriam do velho melodrama de maneiras distintas, cada uma com suas especificidades poéticas. *Inferninho*, apesar de ser permeado por momentos engraçados, não o faz satirizando o gênero melodramático (entrarei nisso mais adiante); por outro lado, também não se assemelha à estrutura das famosas novelas mexicanas, nas quais a moral ressentida conquista e conduz a audiência até o último episódio.

Trago, então, o exemplo de Fassbinder que, segundo Nogueira e Sampaio (2013), promoveu um marco no cinema ao criar melodramas semelhantes aos da década de 50 – *O medo devora a alma* (1974), filme que foi uma de nossas referências, é um exemplo – sem ironizar as obras do gênero, sem dogmatizar o olhar do espectador e sem apelar para um moralismo judaico-cristão, uma visão ressentida do mundo.

⁹⁷ A crítica de Kehl é apoiada sobretudo no pensamento de Nietzsche, filósofo que desmascarou e atacou de forma veemente a moral judaico-cristã.

⁹⁸ Aqui, me referencio no filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que alerta sobre falsos problemas, questões mal colocadas que apenas atravancam o caminho a ser percorrido pelo pensamento.

Em *Inferninho*, fica evidente que o roteiro não investe na inocência moral da protagonista. A índole de Deusimar não é constituída como “boa” ou “má”. É uma personagem de muitas nuances e contradições, fugindo da situação clássica da figura inocente vitimada por um grande vilão opressor, causador de todos os males. O que coloca o bar *Inferninho* (microcosmo do filme) em risco são questões mais complexas e obscuras do que um simples embate interpessoal. O filme constrói a empatia de seus personagens sem que o espectador seja conduzido pela trama através do ressentimento.

O final de *Inferninho*, ainda que aberto a múltiplas leituras, é decisivo quanto a uma visão afirmativa da vida. Quando Deusimar desiste do suicídio e parte sozinha para o desbravamento do mundo, temos então a superação de qualquer forma ressentida. A protagonista se torna causa adequada de si mesma, organiza outros encontros, age ativamente na busca da própria alegria (tomada aqui no sentido espinosano: aumento da potência de agir). Sai da condição desamparada e se reinventa ao criar para si novas experiências, afinal “o ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 183).

Nesse sentido, *Inferninho* não apenas desvia-se do perigo de abraçar o moralismo ressentido, como se torna, ele próprio, um grito artístico de afirmação da vida. Um grito que é atemporal e, ao mesmo tempo, emblemático deste período histórico em que o ressentimento e sua constelação de paixões tristes vêm sendo mobilizados como arma política. O Coelho tem tudo a ver com isso.

4.5 O COELHO

Olho agora para o Coelho, o meu território de atuação, o meu lugar neste jogo. Um personagem com tempo de tela bem menor do que outros, como Deusimar, Jarbas e Luizianne⁹⁹. Atabalhoadó, curioso, xereta, fiel escudeiro da protagonista. Mesmo nesse universo de personagens excêntricos, ele é a exacerbada fantasia, afinal, trata-se de um coelho falante em meio a pessoas. Paire ao redor dos acontecimentos, mas não move a trama de fato na maior parte do filme. Não tem tanto poder de influência nas decisões da protagonista até certo ponto do enredo.

⁹⁹ A meu ver, a personagem de Tatiana foi um tanto sacrificada nas últimas fases do processo. A trama teve de ser afunilada e, de algum modo, a personagem foi se reconfigurando, perdendo a extravagância de antes. Apesar de estar em várias cenas importantes do filme, movimenta menos a trama do que em versões anteriores.

No entanto, perto do final da história, ele promove uma grande virada quando convence Deusimar a não se matar, a ir embora, a realizar seus desejos. Um recurso comumente usado, um clichê dos melodramas: o personagem periférico, bobo, atrapalhado que, no final, rompe a comédia com alguma atitude inesperada, emitindo um discurso firme que fará a protagonista cair em si.

Mas, como havia colocado, a faceta cômica de *Inferninho* não quer rir do melodrama. Os dois gêneros se entrelaçam, porém não se criticam. O grande desafio, tanto na dramaturgia quanto na atuação, é trazer esses artifícios para dentro da obra e subvertê-los sem recorrer à ironia, como colocou o crítico de cinema Victor Guimarães (2018) ao escrever sobre o filme:

A apropriação indébita de gêneros cinematográficos consolidados, a partir do encontro com um elenco extraordinário, pode passar de um exercício ficcional um tanto distanciado e autoirônico para um drama encarnado, vivo, sem um pingo de piscadela autorreflexiva. [...] O encontro com o grupo Bagaceira faz com que o mais clássico dos melodramas possa ser encarnado em toda sua artificialidade e, no mesmo movimento, desterrado do menor traço de cinismo.

Não criticar os sentimentos dos personagens ao escrever ou atuar. Quebrar a casca do óbvio fazendo com que, de dentro do clichê, saia algo sincero e vivo. Acolher os clichês para depois incendiá-los no fogo de nosso inferno:

Os atores têm diante de si a imensa tarefa de despertar os clichês adormecidos. Por exemplo, as palavras "eu te amo", por serem ditas com tanta frequência, não têm sentido, a menos que sejam indefinidas, distorcidas, reviradas e oferecidas sob uma nova forma. Só então elas terão frescor e serão audíveis. [...] O artista se relaciona com os materiais à mão a fim de despertá-los, de desdomesticá-los. Para liberar o potencial de uma palavra ou ação é necessário que o ator represente de tal forma que não descreva o seu significado, mas sim o transforme ligeiramente, de modo que a multiplicidade de seus sentidos potenciais fique evidente e desperte. (BOGART, 2011, p. 60)

O Coelho é explícito e solar. A princípio. É apenas a primeira camada. Mas antes mesmo de descer por outras camadas do texto, já me apresso a lembrar de outras fases do trajeto. Aquela fase do Laboratório, por exemplo, em que tentamos fazer dele um personagem mais soturno. Era um Coelho calado, turvo, enigmático; uma espécie de alterego misterioso da Deusimar. Flutuante e perturbador como nos filmes de Lynch, ele parecia carregar um segredo.

Mas eu logo percebo: a essa altura do processo, eu não preciso relembrar as várias fases da escrita, ensaios e leituras que ficaram para trás, os muitos Coelhos esboçados até chegar aqui. Eu não preciso procurar pelo que foi descartado; o que foi descartado é que procura por mim. Eu já não preciso escavar em busca das coisas passadas, de fatos, anotações, tratamentos, gravações, filmes, estudos, referências, diários de bordo. Tudo o que realmente me atravessou, ainda está por aqui, em algum lugar do meu corpo. Tudo aquilo que foi enterrado, mas ainda pulsa. A escavação do ator agora é por dentro.

Mais do que arqueólogo, eu sou o próprio sítio arqueológico do processo criativo. Não apenas eu. O Bagaceira de modo geral. Esse elenco que viveu o longo percurso criativo desde a fase embrionária; que viu a dramaturgia nascer e se transformar; que participou das discussões, presenciou os impasses; que leu cada pedaço provisório de escritura; que deu voz e gesto a múltiplas versões de seus personagens; que vivenciou as inúmeras tentativas de trama, de texto, de tom, de cena. Nós temos, enfim, o benefício do caminho percorrido, pois a obra, como pontuou Salles (2006, não paginado)¹⁰⁰, “está espalhada pelo percurso”.

Qual é a verdade desse percurso? O que é acerto? O que é erro? Nada disso importa. São apenas problemas mal colocados. O que importa é que “existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes” (LISPECTOR, 2015, não paginado)¹⁰¹. E se cheguei até aqui, interessa-me agora criar um personagem tão intenso, oscilante e inusitado quanto o caminho percorrido.

Suas falas são poucas, suas cenas são curtas, mas é dentro dessas limitações que vou me articulando. Não se trata de encompridá-lo no tempo, mas de alargá-lo intensivamente. Coelhos são bons saltadores. Como seria saltar por dentro? Vislumbro, então, um Coelho saltando atlético por entre afetos, estados, intensidades. Um Coelho cômico, trágico, um pacote completo como a vida. Tenho de ser muito pessoal, a ponto de ser universal. É inegociável: tenho de escavar por dentro. Só alcanço a vida do outro, quando enfrento a minha. O caso do ator, artista que vive outras vidas, parece divergir dessa ideia de pessoalidade. Mas não. Eis o paradoxo de nosso ofício. Sonia Rangel faz uma interessante colocação a esse respeito:

¹⁰⁰ Edição Kindle. Posição: 473.

¹⁰¹ Edição Kindle. Posição: 1777.

Burlar, brincar, simular ser um outro, ou simular que o mundo seja outro revela um “*si mesmo*” mais real, de uma realidade complexa e mutante a cada instante, exercendo a função de ser e parecer muitos outros. Exercício este, que é o fundamento paradoxal e o fascínio do trabalho do ator: para ser-parecer um outro preciso ir às profundezas de mim mesmo. (2008, p. 3)

A essa altura, já estou completamente envolvido, implicado; já embaralhei as cartas minhas e as do Coelho, não sei mais quem está jogando o jogo de quem. O que está em jogo aqui? Estou novamente em carne viva. Talvez tenha que ser assim. Talvez eu só consiga inventar em temperaturas extremas. Aceito, acolho, vou me agarrando a esse personagem. Começo a esboçá-lo em meu corpo através de pulsações, intensidades, ondas de energia, momentos de curto-circuito. É isso, sinto ter dado um salto. Descubro aí um caminho fundamental.

Começo a juntar as camadas todas. O estudo do texto, das ações, intenções; o percurso; as pulsações. Começo a ver no Coelho o potencial para se tornar uma espécie de coração do filme. Coração, aquilo que pulsa por dentro, musculatura da vida fazendo o sangue circular. Coração, que bate de acordo com as temperaturas emocionais, cartógrafo dos afetos do corpo da protagonista. Enquanto pulsa o coração, o jogo não acaba, a vida ainda luta. Coração, esforço de viver, impulso vital: *conatus*.

Conatus. A única força capaz de desobstruir as veias e artérias da vida. Talvez esse Coelho saiba mais de mim do que eu dele. Não sei organizar esse raciocínio, não sei lidar exatamente com isso. Apenas uma intuição. O personagem sempre sabe algo do ator.

Construindo o personagem

Casa da Esquina, 2016, sala de ensaio. O tempo é curto e temos que “resolver”. Significa que não é mais o momento de entrarmos em abstrações e debates exaustivos. Chega de conversa. Cada um precisa ser um pouco “curador” da própria língua, selecionando o que deve ser colocado aos demais, assumindo uma certa autonomia. Quando digo, por exemplo, que o Coelho é uma espécie de “coração” do filme, crio para mim uma analogia, uma imagem, uma metáfora que pouco ajudaria os demais atores. É, no entanto, um elemento que eu junto ao meu arsenal de pistas.

Lembro de uma pergunta feita anos atrás, em sala de ensaio, por Antonio Januzelli¹⁰². Os atores aqueciam para o ensaio de uma peça, quando ele disparou a questão: “o que é que o ator aquece?”. Não há respostas fáceis, nem haveria tempo de ir buscá-las. A resposta não é no campo da retórica, mas da experiência. Começo pelas percepções que trago de outros processos. As emoções da rua não funcionam na cena. Lembrar de fatos da minha vida para “puxar” certas emoções, também não. A excitação, o descontrole, o estado emocional trazidos de fora são como uma casca de poluição e automatismo a serem arrancadas. E com elas, a voz incessante e compulsiva dos pensamentos, sempre me tirando do momento presente. Maurice Durozier¹⁰³ (2011, p. 23), ator da companhia francesa *Théâtre du Soleil*, comprehende a arte do ator como “a expressão mesma da luta contra seu próprio eu”. Ariane Mnouchkine, diretora da companhia, propõe que os trabalhos começem por um processo de limpeza no ator, criando assim um vazio fecundo e mágico para que se manifeste um personagem que já está no artista:

É também o que disse uma criança a Brancusi: “como é que você sabia que tinha um cavalo dentro desta pedra?” Procurar um personagem com um ator, é, antes de mais nada, torcer para que exista o personagem dentro do ator, ou para que ao menos exista espaço para esse personagem. E, em seguida, deixá-lo surgir. Limpar para que ele surja. (MNOUCHKINE, 2011, p. 19-20)

Ou seja, o artista encontra em si mesmo o personagem, mas esse “si mesmo” não se confunde com o “eu”, identidade forjada e socialmente construída. Anne Bogart também fala sobre o afastamento desse “eu” em busca de uma autenticidade. Para ela, essa autenticidade não significa ausência de artifícios:

Primeiro aceite o paradoxo de que o teatro é artifício, embora busquemos a autenticidade – a arte, como disse Picasso, é a mentira que diz a verdade. Apesar do artifício, procuramos espontaneidade e liberdade. Mas para entrar nesse paraíso, você não pode passar pelo portão da frente. Tem de dar a volta pela porta dos fundos. (BOGART, 2011, p. 129)

¹⁰² Antonio Januzelli é ator, diretor e pesquisador, doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP). Foi professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e da Escola de Artes Dramáticas da USP.

¹⁰³ Maurice é parceiro do Bagaceira, tendo participado como provocador artístico dos processos criativos das peças *A mão na face* (2012) e *Interior* (2013). Além de ator, é também dramaturgo e diretor.

Para Bogart, o ator de teatro tem que estar sempre negociando com o artifício. *Inferninho* é um tipo de cinema que, ao abraçar a teatralidade, não tenta moderar o artifício, optando inclusive por realçá-lo, como colocou Guto em entrevista¹⁰⁴:

Esse encontro entre cinema e teatro é a base que constitui todo o projecto. É algo determinante em todos os passos, desde o desenho de produção, concepção visual, trabalho com os actores e estilo de decupagem. (...) Nada de novo na história do cinema, mas algo cada vez mais raro hoje em dia, principalmente no cinema brasileiro, onde existe uma tradição muito forte de um realismo transparente que esconde seus artifícios. Nossa aposta foi em evidenciar o artifício. (PARENTE, 2018)

E, dentro do universo teatral de *Inferninho*, o Coelho é o personagem que mais evidencia o artifício. No figurino, na corporeidade, na voz, em tudo essa opção se faz visível. O grande desafio era, a partir do fantástico e da exacerbação do artifício, produzir emoções nada artificiais, complexas, demasiadamente humanas. Não tivemos preparadores de elenco ou treinamentos diferenciados. Nos ensaios, criávamos um ambiente de concentração e tínhamos a liberdade de experimentar junto aos diretores. Havia o interesse e a sinergia de um coletivo de dezesseis anos.

Os demais atores do grupo já estavam “dentro” de seus personagens, desenvolvidos nas etapas anteriores. Eu, que até então tinha me voltado à dramaturgia, estava em atraso e precisava construir o Coelho naqueles poucos encontros. A cada dia, ensaiávamos cenas predefinidas e, dentro dos ensaios, os personagens eram rediscutidos e aperfeiçoados. Fui compondo o Coelho dessas duas maneiras: às vezes no ensaio das cenas, junto de todos; às vezes me distanciando dos demais, para trabalhar especificamente nisso.

Buscava um estado de relaxamento ativo e ia modelando o corpo, dando formas, testando, compondo cada parte. Concentrava-me nisso (no pequeno, no detalhe) e na respiração. Aos poucos, surgiram a língua presa, a gagueira, os olhos arregalados, os movimentos faciais, as posições dos braços. Criava alguns estímulos imaginários: pequenos choques espalhados pelo corpo, por exemplo. Depois, comecei a trabalhar as variações de velocidade, tônus e as modulações na voz durante as cenas.

Em síntese: primeiro “dei forma”, para depois “habitar”. Parti do pressuposto de que toda forma no corpo e na dicção (por mais extracotidiana que seja) é possível,

¹⁰⁴ Site de Portugal, daí as diferenças na grafia de algumas palavras.

desde que habitada. No entanto, entre criar uma forma e habitá-la, há um incômodo, que é o desconforto do artifício. A cada informação nova que eu acrescentava ao corpo, um pequeno incômodo, ou sensação de desconserto, como se o organismo todo precisasse se reorganizar. Procurava, então, sustentar esse desconforto por um tempo e respirar. Apesar de todo o artifício da partitura, tentava não criar tensões desnecessárias. Foi o que fiz. Funcionou para mim. A atenção à respiração era uma âncora para começar a “habitar”.

“Habitar”, no caso, significa estar absolutamente presente. É quando aquele “eu” (voz tagarela dentro da cabeça) silencia, a mente fica límpida, o corpo sai do modo automático, a sensibilidade aflora. A “forma” dada ganha “habitação”, impulsos vivos. Afetamos e somos afetados. Tudo parece inédito, vivo, preenchido, pulsante. Difícil de explicar, mas absolutamente perceptível.

Estar na duração, no acontecimento, colocar-me no instante, no fluxo, em devir. Tornar-me Coelho. Devir-animal. Do que é feito esse bicho? Imitá-lo? Mimetizá-lo? O que pode o corpo de um Coelho? Como definir um animal? Recorro à ajuda de Deleuze que, por sua vez, recorre ao pensamento de Espinosa:

Espinoza está sempre se surpreendendo com o corpo. Ele não se surpreende de ter um corpo, mas com o que o corpo pode. Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação. Você ainda não definiu um animal enquanto não tiver feito a lista de seus afetos. Nesse sentido, há mais diferença entre um cavalo de corrida e um cavalo de trabalho do que entre um cavalo de trabalho e um boi. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49-50)

É no “afetar e ser afetado” que se definem os animais. Isso me lembra a colocação de Durozier: “é porque tal atriz olha para mim com olhos de filha que eu instantaneamente me torno pai” (p. 25, 2011). Quanto às falas, a criação se dá no mesmo pressuposto. Desenhar e depois habitar. Há a primeira camada, comunicacional, a ser levada em consideração; mas também há camadas subjacentes. Nos momentos em que a camada de baixo perfura a significação, surge uma centelha de vida que alça o trabalho a outro nível de apuro. As palavras não são um problema para o corpo, elas são o próprio corpo. E, se as palavras são corpo, é possível fazê-las dançar. Melodia das afecções, feita de impulsos vivos:

... se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las as absorvessem. [...] Se a palavra é necessária e o homem que age não tem aqueles impulsos vivos, porque se exercitou só nos movimentos, o instante em que deverá falar será um momento de grande resistência, porque nisso a sua vida é ilusória. (GROTOWSKI, 2010b, p. 204)

Não posso esquecer que o outro é um corpo vivo, seus efeitos pulsam em meu corpo e participam da minha composição. Em cena, não há mais dentro e fora do corpo. Tudo é corpo. Interior e exterior não se diferenciam mais, tudo é pele, corpo paradoxal (GIL, 2002). Quando alcançamos juntos uma conexão nesse nível (é sempre uma conquista), emergem essas outras camadas sensoriais, intensivas. As entrelinhas entram em ressonância, o espectador sente a vibração, a cena ganha vivacidade. Nessa hora, os territórios são todos embaçados. Arte ou vida; ficção ou real; presente, passado, futuro; linguagem ou intensidade; teatro ou cinema; particular ou universal; ético, estético ou político; melodrama, comédia, tragédia, fábula... Nada é mais questão de “isso ou aquilo”. Os falsos problemas se esfacelam na complexidade do objeto artístico. Tudo vem à tona, se potencializa e nos aproxima da nossa missão de artista que é, segundo José Gil¹⁰⁵ (2002, p. 48), “constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau”. A vida ferve.

Recentemente foi publicado um artigo – *Atuação contemporânea e o cinema de garagem: corpos de Inferninho nas bordas do ficcional* – no qual os pesquisadores observam a força desse fenômeno especificamente no filme *Inferninho*. Investem na hipótese de que toda a história que temos em comum (o acúmulo de vida), produz uma potencialização afetiva na cena, fazendo emergir outras camadas não representativas que podem ser apreendidas pelo espectador:

parte da experiência do grupo passa a invadir a tela. Algo do que se situa fora do campo visível, ou seja, da estrutura da cena, invade os corpos e contamina o jogo atorial, permitindo que o estar frente a frente seja a condição de atualizar o tempo da vida: a ideia de uma *mise en scène* que se abre ao instante e/ou que é perfurada por algo inédito que os corpos produzem. (GARCIA; DE SOUZA MACEDO; GRIMES, 2021, p. 16)

¹⁰⁵ Filósofo, ensaísta e professor universitário. Nascido em Moçambique (1939), tem cidadania portuguesa.

E é aí que tudo o que escrevi até agora, a força da vida por trás da obra, entra em cena. A reverberação imensurável de cada pequena história. Coisas que provavelmente ficariam fora da sistematização. A força vital que move o método, as temperaturas todas, os territórios existenciais, o choque das forças, a violência deslumbrante da vida. Daí a minha escolha de mergulhar na intimidade e nas entrelinhas de um processo; de ter a coragem de assumir a primeira pessoa nesta escrita acadêmica. Não apenas assumir, mas mergulhar nesta escrita, como quem se entrega a criar um objeto de arte.

Mas isso não é tudo a ser dito sobre a criação do Coelho. Trago, então, mais alguns elementos.

O riso, a loucura, a infância

Dentro da Casa da Esquina, o corpo do Coelho ia despontando. Fora, o mundo desabava. Lá fora era Brasil e era 2016. Vivíamos dias funestos. Nós, artistas, estávamos do lado mais fraco naquela virada política sinistra. Minha noção de futuro se quebrou, minha vida estava completamente desestruturada. Tudo o que tínhamos naquele momento era o próprio *Inferninho*.

Fizemos daquela experiência a nossa máquina de guerra macro e micropolítica. O filme é, dentre muitas coisas, um enfretamento. Enfrentar re-existindo, reinventando, promovendo encontros inéditos. Fazer um bordado bonito nas teias da vida e nas telas do cinema. Enfrentar através da alegria, transformando os venenos do mundo em remédio, afinal, como disse, Foucault (2004), não precisamos ser tristes para sermos militantes. O direito ao riso. Um riso que não é uma simples evasão, um riso de coração trágico, afinal o riso e o trágico “se portam como duas crianças que brincam juntas” (NEPOMUCENO, 2020, p. 184).

Segundo Cleise Mendes¹⁰⁶ (2008), o prazer do riso (na comédia ou no humor) sempre deriva de duas fontes: energia psíquica economizada ou relação com a vida infantil. O primeiro caso se dá porque o nosso aparelho psíquico investe muita energia para compreender o mundo que nos cerca. Quando o objeto se mostra indigno da nossa atenção (execrável, absurdo, falho), já não há mais razão para investir essa energia. Cria-se, portanto, uma “sobra” que precisa ser liberada. O riso seria, então,

¹⁰⁶ Dramaturga, escritora e pesquisadora. Professora de dramaturgia na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro da Academia de Letras da Bahia.

uma descarga motora dessa energia, causando prazer. Já o segundo caso teria a ver com uma regressão à infância, onde nos liberamos por um tempo da lógica adulta.

E sim, o melhor a se fazer era expulsar do nosso inferno a lógica pretensiosa do mundo dos adultos. Quem, em mim, descobriu o teatro foi a criança. Mas não se trata, aqui, de rememorar e reproduzir as lembranças dessa criança que eu fui. Trata-se de produzir “blocos de infância sempre atuais, os blocos de devir-criança” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 94). Manifestar essa infância intensiva, esse devir-criança na tela do cinema. O que seria da arte sem a criança do artista?

Um devir-criança é uma atividade cartográfica, produto das potências de afetar e ser afetado, mesclar “real” e “imaginário” como realidade atual. [...] a mágica das crianças no brinquedo é que elas não só imitam; elas se tornam aquilo com que jogam, entram em zonas de vizinhança entre o que são e o que simulam nas brincadeiras. Esse estado é o mesmo que leva o artista à produção de arte, fazendo-o entrar em zonas de indiscernibilidade entre o racional e o sensível. O artista só pode tornar visíveis as sensações que ele mesmo experienciou. A experiência da sensação é a experiência do devir-artista (...) (CECCIM; PALOMBINI, 2009, p. 308-309)

O Coelho, com sua faceta cômica, precisava fazer o espectador rir; mas eu queria mais, eu também queria rir. Rir de mim, da vida, de tudo. Gargalhar durante o processo, como se estivesse realizando o meu último desejo. Era preciso baixar a guarda, ser menos pretensioso, ter direito à brincadeira. Importantes momentos no trajeto até ali se deram quando não quisemos ser tão sisudos, áridos e sóbrios.

Queria um pouco de embriaguez dionisíaca. Quantas vezes já briguei com a minha falta de equilíbrio, minha hiperatividade, minha exageração de tudo? Eu, desequilibrado. Naquele ano, mais do que nunca, tive medo de enlouquecer ou já estar louco. Mas o que seria a loucura, afinal? Já notei que alguns atores muito bons, talvez os melhores, carregam algo de loucura e de animal selvagem no olhar. Não custava tentar:

Mas, se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não pode amá-la. Não pode amá-la. É aquele lado em que a pessoa está completamente... Aliás, todos nós somos um pouco dementes. Se não captar o ponto de demência de alguém... Ele pode assustar, mas, a mim, fico feliz de constatar que o ponto de demência de alguém é a fonte de seu charme. (DELEUZE, 2001, p. 32)

Fiz as pazes com minha loucura, dei uma trégua e a trouxe carinhosamente para dentro do Coelho. Abracei *Inferninho* e quis ser abraçado. O primeiro abraço, eu mesmo me dei: comecei a investir também no afeto. Não exatamente o afeto de Espinosa, mas o afeto na sua acepção mais coloquial. Ser um Coelho maluco, todo perdido, feioso, mas fofinho. Abraçável. Aquele brinquedo rasgado que as crianças dormem apertando e não aceitam se desfazer. À noite, conversam com o Coelho imaginário. E aquele Coelho é o melhor amigo.

Eu queria que as pessoas saíssem do cinema pensando: “preciso de um Coelho na minha vida”. A indústria cultural está sempre preocupada em enquadrar as obras, localizá-las para vendê-las. Atribuir gêneros e categorias. Creio que uma boa classificação para *Inferninho* seria: “infantil para adultos”. Não bastava reacender a criança em mim. Eu precisava também acessar a criança no espectador. Arrebatar as pessoas e levá-las cuidadosamente a uma zona de infância. Crianças que se perderam da vida, talvez. Adultos pensando em desistir, como eu.

Durante todo o processo, advoguei para que não perdessemos de vista o lado patético e vulnerável que faria o espectador sentir ternura por cada uma das figuras de *Inferninho*. Como se, mesmo tão desprovidas de grandes virtudes aos olhos comuns, aos nossos olhos de artista elas fossem absolutamente encantadoras e especiais. Que nosso olhar as permitisse brilhar na escuridão de um mundo todo feito para apagá-las, tal como os asteroides no inesquecível céu daquela noite em Morro Branco. Olhar para aqueles personagens com amor e nos vermos neles. Convocar o espectador a olhar para aqueles seres, mas não de um ângulo qualquer. De um ponto estratégico onde, por detrás de uma certa inocência e simplicidade, fosse possível entrever o peso do trágico.

Conduzir a história com simplicidade. Simples não é simplório. Enfatizei durante todo o percurso: existe um pouco de Macabéa e Olímpico dentro de cada personagem. Clarice Lispector, importante referência. Seria *A hora da Estrela* (1977) uma história infantil para adultos? Rodrigo S. M., personagem de *A hora da estrela*, fez questão de esclarecer: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 2013, p. 9). E quanto trabalho tivemos para fazer *Inferninho*.

Nesse contexto da infância, há mais um ingrediente sutil, escondido nos olhos assombrados do Coelho, na sua dificuldade com as palavras e com o raciocínio. Um

certo choque no contato com o mundo. Procurei explicá-lo com teorias, mas nenhuma foi tão precisa quanto estas palavras de Eduardo Galeano:

A função da arte / 1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar! (2002, p. 15)

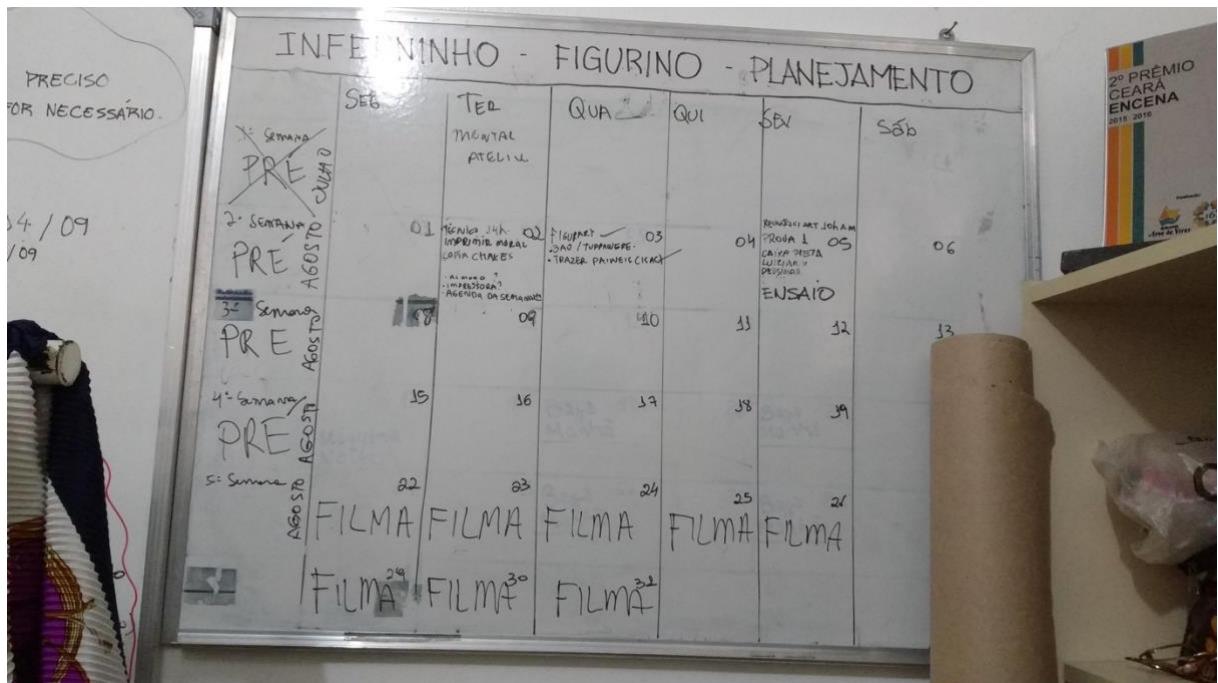
O sublime. A grandeza do mundo pelas retinas estarrecidas de uma criança. Espantar-se por tanta beleza. O excesso, o transbordamento, o olhar de quem viu algo grande demais. A exageração da vida. “A arte é a produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência. [...] Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida. Não há arte da morte” (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 81). O incomensurável, o inefável, a vida. Aquilo que a lógica e a linguagem não abarcam. Somente a arte parece dar conta.

4.6 A FILMAGEM

Oficialmente, dez dias de filmagem: 22 a 31 de agosto de 2016. Construir tecnicamente o filme com a verba que tínhamos, era o desafio. Para viabilizar, a produção teve de inventar tantas soluções quanto nós, artistas. Mas, nessa missão de baratear os custos, tínhamos um grande aliado: o roteiro.

Desde os primórdios do Laboratório, a dramaturgia foi pensada para acontecer. Ambos os grupos tinham forte capacidade de realização. Desde nossos primeiros encontros no Laboratório, levamos em consideração a questão da precariedade e os desafios que possivelmente enfrentaríamos para concretizar o projeto.

Figura 25 – No quadro branco de nosso escritório na Casa da Esquina, calendário apontando os dias de filmagem.



Fonte: acervo pessoal do autor.

O fato de tudo se passar dentro do *Inferninho*, por exemplo, é um grande facilitador. Estar atento às condições de produção faz parte do modo de trabalho de todos nós. Como dramaturgo, não me desvinculo disso:

Há uma necessidade, hoje, de se discutir a dramaturgia, não só do ponto de vista temático e formal, como também de seus processos, dos mecanismos de viabilização da produção e de aprofundamento da pesquisa de um projeto artístico. Um filme de baixo orçamento precisa de um roteiro que permita essa forma de produção. [...] A dramaturgia contemporânea não é elaborada apenas a partir de um texto vibrante, uma estrutura precisa, um tema vigoroso. É necessária também uma consciência da realidade de produção e do potencial de pesquisa e linguagem do processo em que está envolvida. (REWALD, 2009, p. 281)

Mas os roteiristas são apenas uma das partes envolvidas nesse desafio. Todos os envolvidos na criação e produção deveriam encontrar meios de contornar a precariedade, ou não haveria filme. Tudo seria filmado em um só lugar, com equipe bastante reduzida. A pretensão de rodar todas as cenas em dez dias parecia um tanto fora da realidade, mas isso era tudo o que o projeto tinha condições de abarcar.

O esquema que foi montado se pautava em uma rigorosa administração do tempo. Nós, do elenco, teríamos de estar com as cenas muito bem ensaiadas, textos decorados e entrar no *set* de filmagem sabendo exatamente o que fazer. Haveria margem para algumas proposições durante as cenas (algo sempre acaba surgindo), mas tudo dentro de uma estrutura de horários previamente estabelecida pela produção. Ou isso, ou nada.

Figura 26 - Yuri Yamamoto (Deusimar) e Démick Lopes (Jarbas) no set de filmagem.



Foto: Ramirez Gurgel.

Pudemos contar com o apoio de algumas pessoas que estavam começando a fazer cinema e estavam ali pelo encontro, pela experiência de construir um filme. Algumas delas estavam participando pela primeira vez de um longa-metragem, assim como eu. Mergulharam conosco no projeto durante aqueles dias e foram definitivas para a poética e existência do filme.

Alexandre Veras¹⁰⁷, grande amigo dos artistas da Alumbramento e uma espécie de padrinho artístico do coletivo, abriu as portas de seu sítio, no município de

¹⁰⁷ Realizador, professor e pesquisador em vídeo e artes visuais.

Cascavel¹⁰⁸ (CE), para que fizéssemos a filmagem. Ficamos lá hospedados naqueles dias, um sítio afastado de tudo. Os celulares não funcionavam e não havia conexão de *internet*. Tal como na trama, nos isolamos do mundo externo. Foi, portanto, uma grande experiência de imersão.

Figura 27 – Sítio, local das filmagens.



Fotos: Rafael Martins.

Dentro do sítio, havia um galpão completamente vazio, de paredes brancas, que Veras nos ofereceu para que montássemos o nosso *Inferninho*. O interior do galpão foi completamente pintado de preto para que, a partir disso, a equipe começasse a trabalhar na ambientação do bar. A arte (direção de arte de Tais Augusto) teve de arrumar alternativas para a obstáculo que era o orçamento. Em Fortaleza, há uma conhecida ONG chamada Emaús, que recebe da população doações de todo tipo, incluindo coisas velhas, quebradas, sem utilidade. Muitos objetos de cena foram trazidos de lá. A caracterização (figurino de Isac Bento e Filipe Arara; maquiagem de Gutto Moreira), contou com muitas peças de roupa emprestadas, adquiridas em brechós ou retiradas de nossa sala de figurinos.

Victor de Melo (diretor de fotografia) e os diretores também tiveram de arranjar soluções quanto à fotografia. Dispunham de poucos equipamentos de luz e a câmera era rudimentar: a textura da imagem produzida seria considerada um defeito em filmes de outro tipo. Ao invés da limitação ser encarada como uma impossibilidade, a questão se inverteu e a pergunta passou a ser: como explorar ainda mais essa textura? Curiosamente, nos festivais internacionais, essa mesma textura foi confundida algumas vezes com película.

¹⁰⁸ Região Metropolitana de Fortaleza.

Das limitações, foram surgindo as singularidades. Deixo claro, no entanto, que reverter artisticamente a precariedade não significava escondê-la ou mascará-la. Jogávamos com a precariedade para que ela não fosse impedimento e para que, apesar das limitações, pudéssemos alçar nossos voos poéticos. Desse modo, posso dizer que *Inferninho* está inserido no contexto dos “filmes feitos com pouca verba, que questionam um modelo custoso de fazer cinema e deixam transparecer em sua estética seus limites produtivos e econômicos” (HISSA, p. 30, 2015).

A filmagem foi uma experiência forte e memorável. Quem esteve conosco, compreenderá. Era Brasil e era agosto de 2016. Em nós, a força de não sucumbir. Eu não sabia o que seria do Brasil, do Bagaceira, de mim. Não fazia ideia do que aconteceria no dia seguinte às filmagens. Mas tinha à minha frente aquelas cenas, aquele personagem, aquela realização. Respirei fundo e fui com a mesma ingenuidade da criança que esperava o momento de fazer teatro. Fui para entregar tudo o que eu tinha, como se não tivesse que guardar mais nada para o futuro.

A caracterização arrematou o Coelho. O figurino de pelúcia cor-de-rosa com grandes orelhas em pé, gravata, enormes lentes de contato vermelhas, mãos de pelúcia, bigodinhos de coelho, andando sobre patins. O figurino do Coelho era sempre o mesmo, mas o processo de caracterização era demorado. Uma vez caracterizado, não era possível “desmontar” completamente o personagem. Eu ficava então por ali; mais tempo fora do que dentro do set; meio montado, meio desmontado; meio Coelho, meio Rafael. Não surpreendia que, em alguns momentos, as pessoas nos chamassem distraidamente pelo nome do personagem, como se o universo ficcional fosse uma fumaça e vazasse um pouquinho dele pelas frestas, espalhando-se pela casa.

Essa mesma qualidade de entrega, também tivemos dos atores convidados. Paulo Ess, Galba Nogueira, Pedro Domingues e Gustavo Lopes tiveram personagens no filme. Além deles, outras pessoas foram convidadas a fazer figuração. Devido ao universo da obra e às opções estéticas do filme, havia um olhar especial para cada figurante. Por mais simples que fossem suas participações, a clientela do bar era toda composta de fantasiados, figuras exóticas; nunca se tratava de criar um amontoado humano para dar a sensação de “volume de gente”. Era um a um, mesa a mesa e, às vezes, pequenas situações marcantes como, por exemplo, a cena em que a Mulher-Maravilha (William Pereira Monte) rodopia e foge do bar sem pagar a conta. Com isso, criava-se uma experiência interessante de encontro, mesmo com as pessoas que estiveram lá por algumas horas apenas.

Filmando a cena do Coelho

Havia uma cena fundamental para o meu personagem e provavelmente a mais desafiante: o momento em que o Coelho convence Deusimar a não se matar, ou seja, o seu ponto de virada. Os diretores gostavam da cena tal como foi erguida e ensaiada na Casa da Esquina. Daquela forma, a virada do personagem possivelmente ficaria satisfatória; seria como a de tantos outros filmes que se valem desse mesmo recurso. Um clichê que funciona. Mas eu estava inquieto, queria muito mais dessa cena. Atear fogo no clichê, adentrar em outras camadas, fazer do corpo do Coelho uma zona de turbulências capazes de desestabilizar o público de algum modo.

Nesta cena o Coelho fala e Deusimar apenas escuta. Para mim, no entanto, o texto falado pelo Coelho na cena, tal como estava escrito, ainda não era suficiente. Estava demasiado sucinto e objetivo. Não bastava simplesmente dizer algo objetivamente, cumprindo a função dramática e levando a protagonista à cena seguinte. Faltava um “modo de dizer”, uma força poética nas palavras escolhidas, capaz de fazer a cena vibrar, criando um “bloco de sensações” através da sintaxe, como bem colocaram Deleuze e Guattari (1997). Mas estamos falando de cinema, de cena, de atuação, de palavras que sairão da boca de alguém. Para levar cada sílaba à fervura, era preciso a sintaxe do corpo, da voz, da presença, ou seja, do ator. A respeito disso, o ator e pesquisador Rodrigo Fischer (2015, p. 140) observa:

Cabe não só aos diretores, mas, sobretudo aos próprios atores se posicionarem mais claramente em relação ao seu trabalho, conscientizando-se da sua importância para a criação da obra e encontrando o caminho no sentido de preparar seu corpo para se revelar como potência afetiva, com a capacidade de multiplicar o espaço-tempo da obra em que inserido por meio de um estado de devir entre a realidade e a ficção envolvidas.

Por isso, fiz questão de conversar com os diretores e com a produção, convencendo-os a transferir a cena para o meu último dia de filmagem, quando já estaria mais apropriado do Coelho, mais familiarizado com o set, mais seguro. Depois de me construir durante todo o filme como um personagem leve dentro da trama, minha descida teria de ser vertiginosa. Mas como construir uma cena tão contundente com aquela língua presa, gagueira, figurino de pelúcia cor de rosa, bigodinho de Coelho e aquelas orelhas imensas? Através de algo muito humano, que atravessasse

todo o artifício e se fizesse sentir. O invisível, o indizível, o que não é representação, a energia crua da vida. Aí estaria a subversão do clichê. Eu me impus esse desafio.

Figura 28 – Michelline, assistente de direção, com a claqueira na filmagem da cena do Coelho.



Foto: Ramirez Gurgel.

Figura 29 – Filmagem da cena do Coelho.



Foto: Ramirez Gurgel.

No dia da filmagem, pensei em mudanças, frases a mais, outros caminhos para dizer aquilo. No entanto, eu já não estava mais ali com voz de dramaturgo. As decisões ficavam a cargo de Pedro e Guto, que estavam na direção, enquanto eu me

concentrava no trabalho de ator. Nada garantia que eu pudesse fazer esses acréscimos.

Em algumas cenas, os atores tinham a liberdade de pedir aos diretores para tentar algo um pouco diferente do que foi ensaiado, mudar alguma “forma de dizer”, alguma palavra, algum gesto. Mas a estrutura não permitia muitas tentativas ou mudanças. Quando algo não funcionava no primeiro *take*, o ator retomava o que foi ensaiado, pois não havia tempo para recriar as cenas ali no *set*, atrasando a filmagem.

Então, eu pediria para propor algo a mais e só teria uma chance de acertar. Imaginei mais ou menos o que dizer. Um pouco antes, me preparei para estar relaxado e concentrado. Coloquei um fone de ouvido para me isolar um pouco dos sons externos, fui para fora da casa e fiquei sozinho lendo o texto. Curiosa imagem: um Coelho cor-de-rosa fora do ambiente ficcional, de patins na areia, tentando se concentrar. Até que a produção me chamou. Entrei no *set* de filmagem e, enquanto tudo ia sendo preparado, pedi aos diretores para ficar um pouco mais livre e improvisar.

Tudo pronto. Claque. Primeiro *take*, única chance. Ação! E eu vou. Vou para entregar tudo. E acontece. Como nos dias em que o espetáculo funciona e a gente chega aonde tem que chegar. Algumas frases que eu havia pensado em dizer se misturam a outras que me saem na hora. A câmera o tempo inteiro fechada em meu rosto. Eu prossigo. O turbilhão vem, tudo se dilata. A pequena cena vai crescendo para além do tempo ensaiado. Em algum momento, com lágrimas nos olhos, o Coelho diz:

[...] A vida é tua, Deusimar. Então trata bem da vida. Faz assim, ó... Faz carinho na vida, não maltrata a vida não. O bar, tu vende. Agora a vida é tua. A vida é tua até o fim. A vida é tua até o fim. Tu vai pegar... tu vai pegar esse dinheiro aqui, tá? Aí tu vai atrás. Tu vai atrás do teu sonho, vai atrás assim... do teu amor, entendeu? Aí quando tu... Aí quanto tu tiver bem feliz, aí tu lembra de mim? Por favor. Como se eu tivesse direito, como se eu fosse gente, lembra de mim? Por favor. Vai por ti e por mim. A vida... A vida tá correndo, Deusimar. Vai embora daqui. Por favor. Antes que... Vai embora daqui. (INFERNINHO, 2018)

E tudo, tudo, tudo o que escrevi até agora passa por mim naquele instante. Não em forma de lembrança, de memória afetiva, nada disso. Mas em forma de vibração, intensidade, abalo, tremulação, temperatura. Miríade de forças. O mundo, a vida. Eu e Yuri, frente a frente, confiança absoluta de dois atores que se compreendem muito

bem. Sabemo-nos. Temos a intuição de que algo grande, muito maior que nós, está em jogo. Como disse o cineasta francês Robert Bresson, “o importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e, sobretudo, o que eles não suspeitam que está dentro deles” (2005, p.18).

Cerca de quatro minutos e meio se passam. Eu vou dizendo as últimas palavras e a câmera vai lentamente deslizando até o rosto de Deusimar. Os olhos marejados da protagonista, uma seriedade estarrecida. Apenas olha para o Coelho, em silêncio. Permanecemos assim por um tempo. Alguns longos segundos. Até que ouvimos... Corta! A cena termina. Lágrimas nos olhos de todos no set. É essa. Primeiro *take*, e a cena está feita.

O crítico de cinema Pedro Henrique Ferreira faz uma leitura do filme e, mais especificamente, desta cena relacionando com o contexto histórico:

As frases mais simples, que às vezes aparecam apropriações *kitsch* de melodramas *hollywoodianos* B, pedem para ganhar ares de profunda filosofias ou poesia. Talvez seja por isto que aquele momento em que a panorâmica aterrissa no primeiro plano de Coelho (Rafael Martins), e ouvimos sua fervorosa defesa da vida logo após sabermos que Deusimar estava prestes a cometer suicídio, ganhe uma força tão estrondosa. É uma sugestão simbólica de vida que não diz respeito somente ao infortúnio dela, mas a de todos os abandonados e frustrados que se esforçaram para “manter a família”, ou seja, dar espaço a uma forma de sensibilidade contra a violência do capital – quase um clamor de resistência neste nosso momento histórico. [...] *Inferninho* é essencialmente um lindo pedido de liberdade e sobrevivência.

A arte e o espírito do tempo. Naqueles dias, nosso *Inferninho* esteve lá. Erguido, concreto, palpável. Em 2010, quem poderia imaginar que aquele experimento teatral na Casa da Esquina viraria um longa-metragem? Naquele curto período, vivemos o lugar dos nossos sonhos. Ele existiu. O nosso bar, nosso microcosmo. O país vivia um desmoronamento e nós, isolados de tudo, nos concentrávamos em inventar outro mundo.

Inferninho respira junto com o Brasil. São muitas, as coincidências. Último dia oficial de filmagem: 31 de agosto de 2016. Exatamente nesse dia, o golpe foi concluído, com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Inacreditavelmente na mesma data.

No dia seguinte, desmontagem do set, de toda a estrutura. *Inferninho* pouco a pouco desaparecendo. Os cenários, as luzes, os equipamentos, camarim, figurinos,

cores, tudo. A dissolução de nosso universo onírico. Nesse dia, o acaso foi mais uma vez irônico. Enquanto tudo se desfazia, algo sobrou para ser filmado: as cenas de *chroma key*. O simulacro. Enquanto os outros profissionais desmontavam o bar, uma equipe reduzida filmou. E depois, fim.

4.7 E DEPOIS

Pouco tempo após a filmagem, mais uma ruptura. A Alumbramento Filmes chegou ao fim. Os mesmos artistas continuaram envolvidos no projeto, porém com suas novas produtoras. O filme passou a ser assinado pela Marrevolto (nova produtora de Pedro Diógenes e Caroline Louise), Tardo Filmes (nova produtora de Guto Parente) e Grupo Bagaceira. Concluída a filmagem, veio o período de pós-produção (montagem, som, tratamento de imagem, dentre outras etapas).

Ao que já estava acontecendo, somaram-se rompimentos na minha vida pessoal de modo que, em alguns períodos, levantar-me da cama e andar até a cozinha era um grande feito. Busquei ajuda em diversos lugares e de diversas formas. Escrevi uma peça sobre esse tema. Algumas pessoas foram como o Coelho para mim. Com cada uma delas, fui mais um pouco. Um dia por vez. Sempre. E o longa-metragem não saía da minha cabeça. Eu queria muito ver *Inferninho* e, mais do que nunca, era preciso dizer tudo aquilo. Ficaria um resultado interessante? Seria bem recebido?

No segundo semestre de 2017, o filme ficou pronto, à espera de uma boa oportunidade para estrear. E então, uma grande notícia: *Inferninho* havia sido selecionado para o Festival de Rotterdam (*IFFR: International Film Festival Rotterdam*), na Holanda, onde faria sua estreia mundial. Trata-se de um dos festivais de cinema mais importantes do mundo, um dos cinco maiores da Europa, ao lado de Cannes, Veneza, Berlim e Locarno. Nosso filme de baixíssimo orçamento ao lado de produções enormes.

Conseguimos passagens para alguns artistas da equipe irem à estreia do filme e sorteamos entre nós. Outra surpresa: fui um dos sorteados. Nunca tinha ido à Europa. Estando no velho continente, poderia me deslocar mais um pouco e, após o festival, ficar na casa de amigos, conhecer um pouquinho mais. Lisboa, Amsterdam, Paris (entre uma cidade e outra, cruzei a Bélgica também).

Inferninho estreou em 28 de janeiro de 2018. Na plateia, críticos, curadores, cineastas de diversos países e o público holandês reagiam durante toda a sessão, envolvidos com a obra. Lá fora, estava quase nevando. Perto do final, o Coelho diz aquelas coisas todas à patroa e ela, que estava prestes a se matar, não se mata mais. Vemos Deusimar pelo mundo. Outros países, outras paisagens, outras histórias. E então me emociono. Naquele momento, eu era a própria Deusimar viajando pelo mundo. Era janeiro de 2018. O futuro, eu não sabia. Mas até ali, havia valido a pena. Valeu a pena esperar. Re-existir. Inventar outros mundos. Valeu a pena criar *Inferninho*, contar mais essa história. Valeu a pena não morrer.

Figura 30 – Estreia de *Inferninho* no Festival de Rotterdam. Equipe do filme.



Fonte: acervo Grupo Bagaceira.

Só depois, já de volta ao Brasil, percebi a coincidência: nosso longa-metragem saiu do Ceará e foi estrear no país de Espinosa. Por causa de *Inferninho*, conheci a Holanda e estive em Amsterdam, cidade onde o filósofo nasceu, em 24 de novembro

de 1632. A arte, a filosofia, a ciência. O pensamento pode nos levar a outros lugares. Atravessar oceanos, ultrapassar os séculos.

O filme seguiu participando de diversos festivais pelo mundo. Após cumprir o circuito de festivais, *Inferninho* teve sua estreia comercial no dia 23 de maio de 2019. Distribuído pela Embaúba Filmes, entrou em cartaz, já na primeira semana, em mais de vinte cidades brasileiras. Algo surpreendente para uma produção desse tamanho. Recebemos diversos prêmios dentro e fora do Brasil. A cena do Coelho teve uma repercussão especial, sendo citada em quase todas as críticas e entrevistas a respeito da obra. Ela foi uma conquista para mim. Dei um jeito de fazê-la existir daquele modo e com aquela intensidade. Foi o melhor recurso que eu poderia ter encontrado para dizer sim à vida. É meu estandarte de guerra contra a morte, trazendo força a quem me assiste, como colocou o crítico Gabriel Coêlho:

A cena na qual, profundamente deprimida, Deusimar opta por deixar este mundo, mas é interrompida pelo Coelho, que declama um monólogo sobre a vida, os desejos e as escolhas, é de uma intensidade colossal. Como que numa divagação dostoiévkiana sobre as lamúrias da alma revestida de um exuberante vestido *camp* com lantejoulas, sentimos o Coelho falar conosco. Quando o personagem começa a divagar sobre a necessidade de fazermos “carinho na vida”, após tomar coragem para enfrentar sua chefe, simbolicamente nos vemos compelidos a enfrentar nossos medos, a irmos para além de nossa fragilidade; “a vida não para”, e cada segundo conta. Os sonhos nos motivam a continuar, e tudo só termina quando acaba. [...] A força para sentir, lutar, vem de dentro. Com lágrimas no rosto, percebemos que, ao fim da sessão, a vida continuará, e não importa de que jeito ou o que nos ocorra, colocamos um sorriso, um batom bem vermelho, um vestido charmoso e nossa dose de Campari. Afinal, não está fácil para ninguém. (COÊLHO, 2018)

A melhor das chancelas, a que mais me comove: sempre recebo mensagens emocionadas de pessoas que sequer me conhecem. Elas me procuram nas redes sociais após assistirem ao filme. “Você me salvou”, dizem algumas. E, ao dizerem, sou um pouco salvo também. Claro, não fui eu. Foi a arte. Foram elas próprias. Fomos nós. Foi o Coelho-em-nós. *Conatus*. Estou certo de que nada é mais urgente e político do que afirmar a vida.

CONCLUSÃO

Criamos nossas obras. E, quando nos damos conta, nossas obras é que estão nos criando. Somos inventados por elas. Quando percebi, *Inferninho* estava me refazendo todo, me desorganizando, me movimentando, fundando em mim um roteirista e ator de cinema. Que gostei de ter sido. Que continuo sendo, pois tenho participado de outros filmes.

Esta investigação vem se desenvolvendo desde 2010. A escrita se deu nos anos de 2020 e 2021, período em que um vírus desconhecido assombrou o mundo. Se a história de *Inferninho* se passa em um contexto de confinamento, a escrita desta pesquisa também se dá em contexto confinado: o isolamento social devido à pandemia. Ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, aqui dentro de casa eu acompanhei o rápido avanço da doença neurodegenerativa (*Alzheimer*) de minha avó, grande amor da minha vida, que culminou com sua morte.

Na política, eu vi o negacionismo tomar conta de tudo e senti na pele os efeitos da política de morte. Para cuidar de minha avó, tive de dormir incontáveis noites em quartos de hospital no auge da pandemia, sem estar protegido por uma vacina enquanto, em muitos outros países do mundo, a população estava devidamente vacinada. Vi pessoas mortas, pessoas morrendo, pessoas lutando pela vida. Vi pessoas chorando a morte de outras pessoas. Fiz amizade com pessoas cheias de vida que não sabiam que estariam mortas pouco tempo depois. Enquanto olhava nos olhos da morte, quis falar sobre a vida. Ressaltar, enfatizar, poetizar, desanestesiar a vida.

Quis mostrar que a arte e a ciência estão vivas. Quis escrever sobre a vida que pulsa por dentro dos nossos processos criativos. Apostei na importância de registrar os risos, prantos, euforias, desesperos, encontros, rupturas, tentativas, descobertas, frustrações, as emoções e temperaturas que existem por detrás de uma peça ou filme. Pois a academia tem se interessado cada vez mais pela vida. E quanta vida é entregue ali.

Além da minha pesquisa, há nessas páginas um relato de vida sobre a experiência de criação. Outros pesquisadores, interessados em investigar e comparar processos criativos, poderão juntar meu relato ao de outros artistas, chegando entendimentos que vão além dos que tive aqui. Espero que artistas fora do contexto da universidade possam ler. Escrevi pensando neles também.

Como captar os afetos e as intensidades de um processo, trazendo-os para a discussão, transformando-os em pesquisa acadêmica? Fui descobrindo ao fazer. Cada palavra, cada tópico exigiu um compromisso, um desnudamento. Desnudar-me a esse ponto é, certamente, uma estratégia arriscada para uma pesquisa de mestrado, correndo o risco de cair em muitas armadilhas. Preferi enfrentar o risco dessas armadilhas a me refugiar em um modelo de pesquisa mais consolidado.

Saio desta experiência com um olhar bem mais complexo a respeito da minha vida de artista e da história do meu grupo. Concluo que estabilidade, não há. Um grupo de teatro é sempre mobilidade. Uma navegação constante, feita de marasmos e maremotos, cuja rota precisa ser sempre recalculada em equações complexas, feitas coletivamente. Um projeto desafiante de vida. A cada etapa, um novo funcionamento se faz necessário, exigindo de nós outros modos de agir na arte ou fora dela.

O primeiro capítulo desta pesquisa foi o substrato. A partir dele tudo foi florescimento. Não abracei qualquer metodologia porque precisava de metodologias me abraçassem também. Eu as escolhi ou fui escolhido? Certas metodologias/epistemologias nos convidam, nos seduzem e saímos dos processos revigorados, desde que elas sejam reinventadas por nós.

Foi preciso repensar o pensamento para entender quem está pensando. Foi preciso desconfiar da linguagem, para encontrar um modo de dizer. E se dizer é fazer, eu fiz. Fiz encontros, agenciamentos, parcerias com meus intercessores, bricolagem de uns com os outros, conversei com eles, trouxe-os para mim. É certo que eu já cartografava e bricolava nos processos artísticos. Mas foi bom dar nome aos bois. Assim, eu pude investigar o tema, pensar a respeito, esclarecer algumas questões e alavancar muitas outras. Minhas ferramentas se multiplicaram. Os processos criativos não serão os mesmos.

Após percorrer tantas léguas e linhas e laudas, não chego aqui com verdades fixas, mas caminhos a serem aprofundados nas próximas pesquisas. O dramaturgo como cartógrafo da grupalidade. O ator como cartógrafo de si mesmo. A dramaturgia como circuito de afetos. Os artistas como cartógrafos do mundo que os cerca, do tempo em que vivem e das questões inerentes à condição humana.

O pesquisador como bricoleiro de conhecimentos. Ética, estética, política, clínica, filosofia. Tudo junto. Mais relevante do que a conquista de uma chancela de erudição, foi o encantamento com os pensadores que passei a conhecer e com os quais fui me articulando.

Aqui está o coração da pesquisa: o encontro de dois termos em latim: *perquirere* e *conatus*. *Perquirere*, buscar com perseverança. *Conatus*, esforço de perseveração, de expansão. A pesquisa como afirmação da vida. E a vida, como diria Nietzsche, é um fenômeno estético.

Eu quero uma vida bonita como a arte. E uma pesquisa bonita como a vida. Encantar-me não no final, mas por todo o caminho, com as coisas que vou descobrindo. Vinculação do estudo com a alegria. Desmanchar qualquer associação entre conhecimento e tédio. O conhecimento é o mais potente dos afetos, diz Espinosa. É expansão, é ganho de potência de agir.

Neste confinamento, eu descobri que grandes viagens podem ser feitas sem que saímos do lugar. Espero que a história do meu processo criativo seja um bom pretexto para que possamos contar outras histórias e depois mais outras. Sem fim.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 27)

Não sei o que vai ser de mim após o ponto final. Mas quis contribuir para que o mundo não acabasse tão cedo, por isso deixei aqui mais essa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÊ, R. Carinho na decadência. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 24 set. 2018. Vida & Arte. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/09/carinho-na-decadencia.html>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ABREU, L. A. D.; NICOLETE, A. Processo colaborativo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, R. F.; LIMA, M. A. D. (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2009.

ARAÚJO, A. E a carne se fez verbo. In: NESTROVSKI, A. (ed). **Teatro da Vertigem**: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 81-84.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, [S. I.], v. 6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/ISSN.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 2 ago. 2021.

ARY, R.L. M. **A função dramaturgia no processo colaborativo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2011.

ASPIS, R. L. Minorias e territórios: ocupações. **Pensar a educação, pensar o Brasil (1822-2022)**. Belo Horizonte, 31 out. 2016. Disponível em: <https://pensaraeducacao.com.br/blog/minorias-e-territorios-ocupacoes/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBALHO, A. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. **Políticas Culturais em Revista**, v. 10, n. 1, p. 23-46, 2017.

BARROS, L. P. D.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BARROS, M. E. B. D.; SILVA, F. H. D. O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (org.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, v. 2, 2016.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1981.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador:** um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOÉTIE, É. D. L. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução de Alexandre Pires Vieira. [S.I.]: Montecristo Editora, 2020. ISBN 978-1-61965-222-4. Edição Kindle.

BOGART, A. **A preparação do diretor:** sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BORGDORFF, H. **The conflict of the faculties:** perspectives on artistic research and Academia. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BRITO, M. R. Notas sobre a ideia de *Intercessores* como um conceito na Filosofia de Gilles Deleuze: por um Teatro Filosófico. **Revista Alegrar**, n. 11, p. 1-14, 2013.

BROOK, P. **O espaço vazio**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2015.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. Tradução de Ivo Cardoso. 3^a ed. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAUI, M. D. S. **Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COÊLHO, G. Extravagante, delicado e político, Inferninho é um filme que nos faz voltar a sonhar. **Janela 7**. Cobertura do XI Janela Internacional de Cinema do Recife. 20 nov. 2018. Disponível em: <https://janela7.com/2018/11/extravagante-delicado-e-politico-inferninho-e-um-filme-que-nos-faz-voltar-a-sonhar-confira-a-critica/>. Acesso em: 22 out. 2021.

COLLA, A. C.; FERRACINI, R. Cartografia dos corpos em "SerEstando Mulheres". In: ICLE; G. (org.). **Descrever o inapreensível:** performance, pesquisa e pedagogia. 1^a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. 105-136.

COSTA, F. C. D. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, F. C. D. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, F. (org) História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, G. Um manifesto de menos. In: DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi; Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2011a.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.4. Tradução de Suely Rolnik. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Jr. Prado e Alberto Alonso Munoz. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; PARNET, C. (1988). **O Abecedário de Gilles Deleuze**: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Éditions Montparnasse: Paris, 1988. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4908216/mod_folder/content/0/%5BGilles_Deleuze%2C_Claire_Parnet%5D_Abezed_rio%28z-lib.org%29.pdf. Acesso em: 3 out 2021.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006a. p. 15-42.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. O sétimo momento: deixando o passado para trás. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006b. p. 389-406.

DUROZIER, M. **Palavra de ator.** Tradução de Aline Borsari. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011. 133 p.

FELICIANO, M. **Declaração sobre o fim do fechamento do Ministério da Cultura.** Facebook: pastormarcofeliciano, 17 maio 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=832158503590837>. Acesso em: 19 julho 2021.

FERNANDES, Sabrina. **Sintomas mórbidos:** a encruzilhada da esquerda brasileira. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. Edição Kindle.

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

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta, [S. I.]**, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 9 nov. 2021.

FERRACINI, R. et al. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, 1, n. 22, julho 2014. 219-232.

FERREIRA, L. Teatro biográfico: a experiência do biodrama na Argentina. **VI reunião científica da ABRACE**, Porto Alegre, 2011.

FERREIRA, P. H. Deixa eu pintar o meu nariz. **Revista Cinética**. Cobertura do 20º Festival do Rio. 21 nov. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/deixa-eu-pintar-o-meu-nariz/>. Acesso em: 22 out. 2021.

FISCHER, R. D. **Uma poética entre o cinema e o teatro:** reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18791?mode=full>. Acesso em: 10 out. de 2018.

FONSECA, T. M. G. (2000). Fragmento 1. In: **Não me chamem de Taninha. (online).** Lisboa: Triplov. Disponível em: http://www.triplov.com/leturas/Tania-Fonseca/Taninha/fragmento_01.htm. Acesso em: 29 set 2021

FORJAZ, C. O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo. Notas rápidas sobre a função do diretor de teatro. **Revista Subtexto – Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, ano XII, n. 11, out. 2015.

FORTIN, S.; GOSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, 1, n. 1, 4 maio 2014. 1-17.

FOUCAULT, M. Uma introdução a uma vida não fascista. In: FOUCAULT, M. **Por uma vida não-fascista**. Coletivo Sabotagem, 2004. Disponível em: <https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2011/08/foucault-por-uma-vida-nao-fascista-pdf.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2021.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002. 270 p. ISBN 85.254.0306-0. Edição Kindle.

GARCIA, P. P.; MACEDO, A. D. S.; GRIMES, S. Atuação contemporânea e o cinema de garagem: corpos de Inferninho na bordas do ficcional. **Humanidades em Revista**, [S. I.], v. 3, n. 1, p. 6–26, 2021. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/hr/article/view/11195>. Acesso em: 7 ago. 2021.

GARCÍA, S. El Paso. In: GARCÍA, S. **3 obras de teatro**. 1ª. ed. Bogotá: [s.n.], 1991.

GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002. 208 p.

GROTOWSKI, J. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, L., et al. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010a. p. 226-241.

GROTOWSKI, J. O que foi. In: FLASZEN, L., et al. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2010b. p. 199-211.

GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO. **Nota ao público**. Facebook: grupobagaceira, 15 jun 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupobagaceira/photos/a.217054155002393/1090091427698657/?type=3>. Acesso em: 22 julho 2021.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUIMARÃES, V. A espessura do artifício. **Revista Cinética**. Cobertura do 51º Festival de Brasília. 26 set. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-espessura-do-artificio/>. Acesso em: 22 out. 2021.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p.41-53.

HISSA, C. C. **A coexistência como resistência**: um esboço na definição de coletivo a partir das práticas artísticas de três grupos em Fortaleza, Ce. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza, 2015.

ICLE, G. Como descrever os processos de criação das práticas performativas? In: ICLE, G. (org.). **Descrever o inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

IKEDA, M. **Fissuras e fronteiras**: o coletivo ALUMBRAMENTO e o cinema contemporâneo brasileiro. Porto Alegre: Sulina, 2019. 375 p.

IKEDA, M.; LIMA, D. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Fortaleza: Publicação independente, 2011.

INFERNINHO. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Produção: Marrevolto Filmes; Grupo Bagaceira e Tardo Filmes. Roteiro: Guto Parente, Pedro Diógenes e Rafael Martins. Intérpretes: Yuri Yamamoto; Démick Lopes; Samya de Lavor; Rafael Martins; Tatiana Amorim; Paulo Ess; Galba Nogueira; Pedro Domingues; Gustavo Lopes. Fortaleza: Embaúba Filmes, 2018. (82 min.)

INGOLD, T. et al. Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropologia. **Ponto Urbe**, n.11, 2012. p. 1-16.

JAGUARIBE, A. E. F. “**Os incomprendidos**”: as novas práticas e poéticas do audiovisual do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017.

KASTRUP, V.; BARROS, R. B. D. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KEHL, M. R. Desejo e Liberdade: a estética do ressentimento. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000

KEHL, M. R. **Ressentimento**. 4ª ed. São Paulo: **Casa do Psicólogo**, 2014.

KINCHELOE, J. L. On to the next level: Continuing the conceptualization of the bricolage. **Qualitative Inquiry**, 11, n. 3, 2005. p. 323-350.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8^a. ed. Campinas: Papirus Editora, 2008.

LEMINSKI, P. **Toda poesia / Paulo Leminski**. 1^a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. ISBN 978-85-8122-190-8. Edição Kindle.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2015. ISBN 978-85-8122-553-1. Edição Kindle.

LOSCO, M. Forma breve. In: SARRAZAC, J.P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 85-88.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP. Papirus, 2007.

MARTINS, A. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. **O que nos faz pensar**, [S.I.], v. 11, n. 14, p. 183-198, agosto 2000. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/151>. Acesso em: 15 maio 2021.

MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Psy, 1995.

MENDES, C. F. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008. ISBN 978-85-273-0833-5.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas, 1948**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. Revista Cinética, 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 18 maio 2021.

MNOUCHKINE, A. **A arte do presente**: entrevistas com Fabienne Pascaud. Tradução de Gregorio Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MONTEIRO, G. L. G. Cinema e teatro: interfaces. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 19, p. 146-154, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/15257/11558>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MORAVI, Ana. Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (org.). **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 21-36.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, E. **O Método 1**: a natureza da natureza. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

NEPOMUCENO, B. **Nietzsche e a gargalhada dionisíaca**: filosofia do riso e do cômico. Curitiba: Appris, 2020. 213 p. ISBN 9786555238723. Edição Kindle.

NEVES, H. O mapa [ou] um estudo sobre representações complexas. **Re [dobra]**, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/mapa.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2021.

NIETZSCHE, F. W. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 301 p. ISBN 978-85-8086-650-6. Edição Kindle.

NIETZSCHE, F. W. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. Edição Kindle.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Edição Kindle.

NIETZSCHE, F. W. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. ISBN 85-359-0762-9.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Paulo César Lima de Souza. Posfácio de André Itaparica. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. ISBN 978-85-5451-669-7. Edição Kindle.

NOGUEIRA, L. M.; SAMPAIO, I. S. C. M. O olhar entre o bem e o mal no melodrama: um estudo de *O medo consome a alma*. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 337-353, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/18760>. Acesso em: 23 set 2021.

OLIVEIRA, R. M. D. **InCerto**. Fortaleza: [s.n.], 2010.

OTTONI, P. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, 18, n. 1, 2002. p. 117-143.

PARENTE, G. **[Queer Lisboa 2018] Entrevista a Guto Parente sobre "Inferninho"**. Take Cinema Magazine. Lisboa, 19 set. 2018. Disponível em: <https://take.com.pt/queer-lisboa-2018-entrevista-a-guto-parente-sobre-inferninho/>. Acesso em: 12 out. 2021.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. D. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. D. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015b.

PASSOS, E.; EIRADO, A. D. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de Jacó Guinsburg; Marcio Honorio de Godoy e Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Instabilidade perpétua**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PICON-VALLIN, B. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PUCCI JUNIOR, Renato. Cinema Pós-moderno. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org). Campinas: Papirus, 2006.

RAMOS, L. F. Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 73-79.

RANGEL, Sonia. Perguntas-passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 5. 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. p. 1-4.

RANGEL, S. Processos de criação: atividade de fronteira. **Territórios e Fronteiras da Cena**, São Paulo, n. 1, 2006. 1-6.

RANGEL, S. **Trajeto criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015. ISBN 978-85-89059-70-1.

REWALD, R. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, [S. I.], v. 9, p. 281-291, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57412>. Acesso em: 7 dez. 2021.

RILKE, R. M. **Cartas do poeta sobre a vida**: a sabedoria de Rilke. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROCHA, L. V. **Processos Colaborativos em Dança e Teatro**: entre nós e as relações de poder. Salvador: Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, 2019. 294 p.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2^a. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2^a ed. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSENFELD, A. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo. DESA, 1965.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015 (Debates; 7).

SADE, C.; FERRAZ, G. C.; ROCHA, J. M. O *ethos* da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, v. 2, 2016. p. 66-91.

- SADOUL, G. **História do cinema mundial:** das origens aos nossos dias. v. 1. São Paulo: Martins Editora, 1963.
- SALLES, C. A. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, 20, n. 2, Agosto 2017. p. 41-52.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5^a. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, C. A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2^a. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006. Edição Kindle.
- SANTOS, B. D. S. A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, 2008. p. 11-43.
- SANTOS, B. D. S. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. ISBN 978-85-513-0484-6.
- SANTOS, B. D. S. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, 2, n. 2, ago. 1988. p. 46-71.
- SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.
- SIMAS, L. S. **Biopoéticas teatrais:** estudo da irrupção da memória do real em cena. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.
- SONTAG, S. **A vontade radical.** Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SPINOZA, B. D. **Ética.** Tradução de Tomaz Tadeu. 2^a. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- TEDESCO, S. H.; SADE, C.; CALIMAN, L. V. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. **Fractal: Revista de Psicologia [online]**. v. 25, n. 2. 2013. p. 299-322. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200006>. Acesso em: 8 dez. 2021.
- TROTTA, R. Coletivos Autorais. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

VELARDI, M. Pensando sobre pesquisa em artes da cena. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 97-102.

VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos em emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, 9, n. 1, 26 junho 2018. p. 43-54.

XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno:** o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. ISBN 978-85-9493-070-5. Edição Kindle.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

APÊNDICE A – DRAMATURGIA DA PEÇA

PERSONAGENS (por ordem de entrada):

GARÇONETE (Samya de Lavor): Tagarela e espontânea, a moça é a única funcionária que atende naquele pequeno bar. É a pessoa mais próxima de Haroldo. Em nenhum momento é chamada pelo nome.

HAROLDO (Rogério Mesquita): Tem mais de 60 anos, é o dono do bar. Antes de comprar o estabelecimento, trabalhava como taxista. É curto e grosso com os funcionários. Perdeu a mulher e depois a filha, tornando-se um homem solitário.

KLEBER (Démick Lopes): O rapaz canta e toca na noite. Faz dupla com Samara, com quem é casado. Apresenta-se com um visual exótico, *underground*, roupas pretas, rosto maquiado.

SAMARA (Tatiana Amorim): Canta e toca na noite, em dupla com Kleber. Seu visual é tão excêntrico e *dark* quanto o do marido. Possui um jeito másculo que se contrapõe à delicadeza do marido.

CLIENTE (Ricardo Tabosa): Rapaz jovem, tímido, visual discreto. Vive uma outra realidade, diferente dos demais: parece ser de classe média-alta.

INFERNINHO

Um pequeno bar, de aspecto derrocado. No centro da parede, a placa “Proibido dançar”. Entra Haroldo e a Garçonete. Enquanto ela fala, ele vai ligando o rádio, que passa uma pregação religiosa falando sobre o inferno.

GARÇONETE – Até que enfim, né, seu Haroldo. Minha bunda chega tá quadradinha de tanto que eu fiquei sentada esperando é hora lá na calçada o senhor dar as caras, e o senhor nada, nada, nada, e eu pensando, o que diabo foi que aconteceu com o seu Haroldo?

HAROLDO – Ô, menina, não enche muito o meu saco não, que hoje eu tô sem paciência. Tudo é motivo pra reclamarem. Ô, ladainha sem fim.

GARÇONETE – Deus me livre deu reclamar de alguma coisa. Eu fiquei mesmo foi preocupada.

HAROLDO – Tem que se preocupar é em arrumar as coisa. Já tô com quase meia hora aqui e tu ainda não fez nada. (*Para si*) Povinho vagabundo.

A Garçonete vai organizando e limpando as cadeiras.

GARÇONETE – Fiquei pensando... Será que ele tá sentindo alguma coisa? Será que eu vou na casa dele? Quase que eu ia dar umas batidinha lá na porta, porque, como o senhor é sozinho, se passar mal não tem quem acuda. Quem é que vai dar notícia, se o senhor inventar de levar uma queda? (*Batendo na madeira*) Vixe, isola, não quero nem pensar.

HAROLDO – (*Aumentando um pouco o volume do rádio*) Ô, meu saco, que essa mula, quando desembesta a falar...

Vai arrumando seu balcão.

HAROLDO – Ô, vida pra não acabar. Bosta. Eu quero saber que tanta ruindade eu fiz, que vim parar aqui, pra ser dono desse estabelecimento. Isso é que é castigo. Pois eu tô só esperando a hora de bater as bota e sair desse inferno.

GARÇONETE – Ave Maria, seu Haroldo, o homem tá aí no rádio pregando e o senhor fica é falando besteira na frente dele. Essas coisa assim a gente num diz não. É um maldizer, um maldizer, um maldizer... Nã. A gente tem mais é que agradecer. Ainda mais o senhor, que se deu foi bem, é dono aqui do bar que toca até música ao vivo.

HAROLDO – Por falar nisso, cadê, hein? Todo mundo inventou de chegar atrasado hoje.

GARÇONETE – Menos eu, que chegou foi cedo, mas nem adiantou porque o senhor...

HAROLDO – (*Ríspido*) Eu o quê?

Silêncio.

HAROLDO – Hein? Tem que chegar é cedo mesmo. Tem que chegar na hora que eu mandar. E se eu não tiver chegado, tem que ficar sentada lá com o rabo no chão mesmo, até eu aparecer. E se tiver achando ruim, pode sumir, que não vai fazer falta.

Silêncio. De repente, a Garçonete começa a rir.

GARÇONETE – Sumo nada, seu Haroldo. Eu gosto é muito do senhor. Só vou sair de perto, mesmo, no dia que o senhor bater as botas.

HAROLDO – Ô, azar.

GARÇONETE – Lá vem com essas conversas de azar de novo. A gente tem que pensar é positivo pra botar as coisa pra frente sem medo das coisa dar certo.

Chegam os músicos, Kleber e Samara. Sem cerimônias, vão retirando os papéis com cifras, organizando o espaço de trabalho.

GARÇONETE – Olha aí quem chegou pra animar a festa, ô casal lindo!

SAMARA – Hoje eu quero ver se tu não vai chegar aí pra esse vê e dizer tudo na cara dele, porque se tu num falar eu falo, brother.

KLEBER – Fique aí na sua, Samara, deixe quieto que eu resolvo.

SAMARA – Ô, lugar quente.

KLEBER – Ô, banco duro.

SAMARA – Essa luz, dá nem pra ler as cifras.

KLEBER – Vamo parar de reclamar, né?

SAMARA – Puta que pariu, cadê a minha palheta? Tu perdeu a minha palheta? Eu não acredito não. Agora eu vou passar a noite inteira tocando sem palheta.

KLEBER – Ah, cala essa boca.

SAMARA – Que viado é esse que perde a palheta da mulher, hein? O negócio tá sério, barão, o negócio tá é punk, não tem quem aguente uma situação dessas. Vou nem mentir que, tocar sem encher a cara aqui nesse inferno, tem nem lógica.

KLEBER – Tu enche o saco! Eu vou lá, falar sobre a porra da cerveja. Tu faz eu ir de cabeça quente, depois eu me esquento e digo uns desaforo, aí tu vai achar ruim.

SAMARA – Ah, num vai não... Eu pensei que já tivesse indo, e ele aqui falando comigo.

Kleber se aproxima da mesa de Haroldo.

KLEBER – Seu Haroldo?

Prestando atenção à pregação no rádio, ele não escuta. Kleber assobia.

Haroldo baixa o volume e olha para Kleber sem muita simpatia.

KLEBER – Eu queria dar só uma palavrinha rapidinha.

HAROLDO – Hum.

KLEBER – Era sobre as cervejas, sabe?

HAROLDO – Hum.

KLEBER – É porque nós tamo aí tocando, fazendo nosso trabalho e tal, né? E o normal é o pessoal dono dos bar dar ao menos a parte das cervejas também, junto com o couvert... E eu não tô nem pedindo que o senhor dê toda, mas se o senhor desse a metade e a outra metade a gente pagasse?

HAROLDO – Não.

KLEBER – Vixe, dá não, então pronto, nem falo mais nisso. (*Pausa*) Mas aí, se o senhor desse os dez por cento direito? A menina aí disse que o senhor tá enrolando a metade do *couvert*.

HAROLDO – (*Para a Garçonete*) Ei, menina, venha cá. Que história é essa, que eu tô roubando o dinheiro deles?

GARÇONETE – Não, eu não disse isso não. Ele tá é com mentira.

KLEBER – Vai dizer agora que tu num disse?

GARÇONETE – Eu disse o que? Só faltava essa. Seu Haroldo, não dê cabimento não, que o senhor me conhece e sabe que eu não sou nem disso. Eu sou é pelo senhor, não sou por eles não. Eu adoro ele tocando aí com a esposa dele, dou o maior valor, mas o senhor é como se fosse, Ave Maria, o senhor é como se fosse...

Sai para chorar.

HAROLDO – Agora pronto, o inferno tá feito. Ô, bosta! Isso é vida? Nem escutar nada em paz eu não posso.

Haroldo aumenta o rádio.

KLEBER – (*Voltando para perto de Samara, resmungando baixo*) Isso é que é uma putaria...

SAMARA – Cadê a cerveja, traz logo a primeira pra eu ir fazendo as base.

KLEBER – Tem cerveja não.

Kleber começa a retocar o batom.

SAMARA – Ah, bom, Kleber, tu é muito amarelão. Perdeu pra esse véi, vai ganhar de quem? Da próxima vez, eu arranjo um marido com jeito de homem.

KLEBER – (*Mostrando os lábios*) Vê aqui se tá borrado.

A Garçonete volta, com expressão mais animada.

GARÇONETE – Ei, pessoal, voltei.

SAMARA – Voltou de onde?

GARÇONETE – Não, não, nem se preocupem comigo, não, que eu já tô bem, agora eu só queria saber de vocês dois, assim como dupla, tipo o que é que vocês tem contra mim, porque assim... Eu nunca disse nada de vocês, nem fiquei procurando confusão, porque eu gosto de ser amiga de todo mundo aqui e...

KLEBER – (*Irritado, enxotando*) É o quê, doida?

Garçonete cai na gargalhada.

GARÇONETE – Vocês são muito engraçado. Ô, povo brincalhão, e eu pensando que vocês tavam com raiva, ó? Ei, seu Haroldo, a gente nem brigou, a gente tá até...

HAROLDO – (*Irritado, tentando escutar o rádio*) Cala a boca, praga!

Garçonete cai na gargalhada novamente.

GARÇONETE – Ai, ai, esse seu Haroldo é outro engraçado! Ô, povo brincalhão.

SAMARA – (*Para Kleber*) Sim, gaiato, tu aproveitou e falou pro véri que a partir de hoje, ele queira ou não queira, a gente vai tocar nossa música de trabalho?

KLEBER – Vamo deixar pra outra semana que hoje ele tá com o cão nos couro.

SAMARA – Puta que pariu, *brother*, tu não quer mesmo ficar famoso não. Quer morrer tocando aqui? Como é que a gente vai fazer sucesso cantando só as músicas dos outros? Não, meu irmão, eu num aguento não, é muita burrice.

KLEBER – Hoje ele não vai aceitar, *shit!*

SAMARA – Ele tem que dar é graças a Deus de ter a gente aqui. Olha pra gente! Onde é que ele vai arranjar outra dupla *underground*?

KLEBER – Aí eu digo o quê?

SAMARA – Que a gente já tem a nossa música de trabalho e o Brasil precisa conhecer a dupla Kleber e Samara.

Kleber vai caminhando até Haroldo.

KLEBER – Só cai pra mim. (*Pausa*) Seu Haroldo?

HAROLDO – Morreu.

KLEBER – Eita, que hoje, hein?

HAROLDO – (*Desligando o som*) Fale, fale, fale.

KLEBER – (*Com ânimo*) Seu Haroldo, o senhor sabia que a dupla Kleber e Samara já tem a sua própria música de trabalho?

HAROLDO – Nem sabia, nem quero saber.

GARÇONETE – Ôrra! (*Gargalha*) O seu Haroldo quando fica assim é uma graça. Não abre nem pro trem.

Garçonete para de rir, desconcertada, sob o olhar recriminatório de Kleber.

KLEBER – É o seguinte, eu e a minha esposa tamo dizendo que por bem ou por mal, nós vamos tocar a nossa música de trabalho, que já tá bem ensaiadinha e...

HAROLDO – Vão tocar onde? Por aqui é que não.

KLEBER – Seu Haroldo, coopere... Não seja assim não.

HAROLDO – Só era isso mesmo?

KLEBER – Pois se o senhor não facilitar, eu também não vou facilitar. Semana que vem já sai mais caro, o *show*. Vou cobrar agora o preço que a gente merece, porque fora tocar a gente tem atitude, tem estilo, a gente é *underground*, performático, é...

HAROLDO – Só precisa cantar mesmo. Essa parte da viadagem, a partir da semana que vem vocês tiram.

KLEBER – Não é viadagem, é meu estilo andrógeno, *shit!*

HAROLDO – É viadagem muita, misturada com falta do que fazer.

KLEBER – O *underground* é a nossa identidade, a gente não vai tirar, entendeu?!

HAROLDO – Pode tirar, eu faço questão. Assunto resolvido.

Samara se aproxima, enérgica.

SAMARA – Olha aqui, vê... O senhor já tá abusando e eu tô começando a não gostar, sacou? Primeiro que nós temo o direito de beber quantas cerveja a gente quiser, e eu não quero nem saber. Segundo que o senhor tá enrolando nos dez por cento, que a gente não é burro. Terceiro, *brother*, que ou tu respeita o estilo da gente, ou então a dupla Kleber e Samara vai sair fora.

HAROLDO – Pois tchau. Rua!

SAMARA – Como é?

Haroldo se levanta e explode:

HAROLDO – Tenham vergonha na cara... Vão aprender a cantar, a tocar direito, a fazer alguma coisa que preste. O dia de vocês é o que dá menos gente e ainda querem o quê? Que eu dê um engradado de cerveja? Vocês deviam era tirar essas marmota da cara, botar roupa de gente séria e, ao invés de cerveja, pedir um prato de marmita. (*Falando mais alto*) Vão comer alguma coisa, pra depois vir cantar de gallo! Vão matar a fome primeiro! Sabe quando é que vocês vão fazer sucesso? Nunca! Vocês tão querendo ser muito fresco, mas são pobre com cara de pobre. Vão trabalhar que preste ao menos pra matar a fome! Vão pro quinto dos inferno, que eu já tou cansado.

Silêncio. Haroldo senta novamente. Kleber e Samara se olham. Olham para Haroldo, atônitos, incrédulos. Pegam o violão, as cifras, o material de trabalho.

KLEBER – (*Para Haroldo*) A gente tá indo, viu? (*Pausa*) A gente não volta mais.

Haroldo não responde. A Garçonete olha, assustada e com pena.

KLEBER – A gente não volta mais. Ouviu? A gente não volta mais.

Kleber e Samara saem. Garçonete corre até a porta.

GARÇONETE – Não vão, não, gente! Por favor, não vão, não! Eu gosto tanto da música de vocês. Não deixem eu e o seu Haroldo aqui sozinhos, não!

HAROLDO – Cala a boca!

Silêncio.

HAROLDO – Isso é pra eu aprender a não ficar mais ajudando esse povo. A gente dá a mão e querem o braço. Ah, meus tempos de taxista, que eu não precisava empregar essa ruma de marginal. Mas um dia eu morro. Taí que eu morro! Não é possível que não seja logo. Deus levou a mulher, eu fiquei. Deus levou a filha, eu fiquei. Não sei o que é que Deus tem contra mim, que num me quer nem a pau. Rezar, eu rezo. Pedir, eu peço. Ô, missãozinha danada pra não acabar. Ô, inferno... Ô, inferno!

Longo silêncio. Kleber e Samara voltam. Param à porta.

KLEBER – Nós voltamos.

Silêncio.

SAMARA – A gente pode entrar pra tocar?

HAROLDO – Dentro do meu esquema, pode. Agora comecem logo, que vocês já tão atrasado, e já deu a hora dos cliente... (*Olhando para a porta*) Olha aí... Corre, corre!

Kleber e Samara correm para reorganizar o espaço. Entra o Cliente.

CLIENTE – Tá funcionando?

GARÇONETE – (*Abrindo um sorriso*) Boa noite! Claro que sim, pode entrar, nem se preocupe que a gente trata os clientes bem direitinho e é super animado, viu? Aqueles dois ali são os músicos e vão já começar a tocar, quem olha assim não dá nada por eles, né? Pois eles são um sucesso. Esse lugar aqui tá bom pro senhor?

CLIENTE – Pode me chamar de você, mesmo.

GARÇONETE – Ah, tá... Sendo assim eu chamo de você, mas é que eu nunca sei se a pessoa é assim, gente fina, se dá intimidade pra chamar de tu, de você... Ei, pode sentar que não paga, não, viu? (*Ri*) Eu já tinha passado a flanela na cadeira, na mesa... (*Entrega o cardápio, e mostra apontando*) Daqui pra cá não tem hoje, mas essa parte aqui de cerveja, refrigerante, cachaça, não sei o que mais lá, pode pedir.

CLIENTE – E sentar aqui, ficar conversando um pouquinho comigo, você pode?

Ela gargalha, um pouco desconcertada.

GARÇONETE – Não, não, eu não faço não. Eu só cuido do bar, mesmo. Mas se o senhor quiser, pode dar uma voltinha e pegar uma dessas meninas aí fora, que o seu Haroldo não se incomoda de trazerem elas pra cá, não.

CLIENTE – (*Rindo*) Não é isso. É só pra me fazer companhia mesmo.

GARÇONETE – Ele não deixa, mas é de jeito nenhum!

CLIENTE – Quantas pessoas cabem aqui?

GARÇONETE – Ai, eu não sei...

HAROLDO – (*Falando de longe, para Kleber e Samara*) Não vão começar a tocar, não?

GARÇONETE – (*Falando alto*) Seu Haroldo, o senhor tem ideia de quantas pessoas cabem aqui?

HAROLDO – Umas vinte, vinte e cinco.

GARÇONETE – Umas vinte, vinte e cinco.

CLIENTE – Ah, tá.

GARÇONETE – Marcou com mais gente, foi?

CLIENTE – Umas quarenta, quarenta e cinco pessoas. Mas apertando, eu acho que dá.

A Garçonete corre até seu Haroldo.

GARÇONETE – (*Cochichando*) Seu Haroldo, o rapaz aí chamou mais de quarenta pessoas. O senhor vai ganhar é dinheiro, hoje.

HAROLDO – (*Para o Cliente*) Tudo direitinho aí, com o senhor?

CLIENTE – Opa! O senhor é o dono?

HAROLDO – Sou dono, mas o cliente é quem manda, viu?

CLIENTE – Não sei se ela disse que eu tô esperando um pessoal chegar, aí gostaria de pedir pra moça aqui sentar e ficar me fazendo companhia enquanto não chega ninguém no bar. Mas é só sentar, mesmo.

HAROLDO – Pode conversar, pode levar, viu? (*Riso simpático*) Se incomode não.

Haroldo caminha na direção dos músicos.

GARÇONETE – (*Sentando*) Eita, milagre.

CLIENTE – Pegue lá um refrigerante pra gente.

GARÇONETE – Refrigerante? Valha...

HAROLDO – (*Para os músicos*) Dez segundos pra começarem a tocar.

Os músicos se apressam.

HAROLDO – Um... Dois... Três... Quatro...

A música começa. Samara e Kleber cantam alguma canção batida, popular, típica de barzinho. Haroldo volta para seu lugar. Garçonete retorna com uma garrafa e dois copos.

GARÇONETE – (*Servindo*) Olha aí, a festona! Aqui é bem divertido, viu? (*Senta*) Sem querer me meter, mas já metendo, por que foi que tu chamou um monte de gente?

CLIENTE – Hoje é meu aniversário.

GARÇONETE – Mentira! (*Gritando para os músicos*) Gente, é aniversário dele!

Kleber e Samara param a música na metade e, imediatamente, começam a tocar Parabéns.

CLIENTE – Não, não... Deixa pra mais tarde.

GARÇONETE – Tá bom, então vamos deixar pra quando os convidados chegarem.

Kleber e Samara partem para outra música.

CLIENTE – Vou te contar um segredo. Eu menti!

GARÇONETE – Ai, bandido! Nem é meu aniversário!

CLIENTE – É, sim. Mas eu não chamei ninguém.

Riem.

GARÇONETE – Menino, o seu Haroldo vai ficar com ódio!

CLIENTE – Ele gosta de dinheiro?

GARÇONETE – Ô!

CLIENTE – Então deixe que eu resolvo.

GARÇONETE – Bufu! Tu é rico, é?

CLIENTE – Não, mas hoje eu quero gastar.

GARÇONETE – Pois vamo gastar tudim no refrigerante, que eu não sou acostumada a beber.

CLIENTE – Nem eu!

GARÇONETE – Eu já fico bebinha de tanto falar besteira.

Riem.

GARÇONETE – E por que é que tu veio bater aqui no dia do aniversário, com tanto lugar bom pra ir? Não que eu esteja falando mal daqui. Aqui é bem divertido, viu?

CLIENTE – Porque eu precisava conhecer vocês, ora. (*Pausa. Observando a dupla*) Você que conhece bem, a dupla aí é talentosa, mesmo?

GARÇONETE – Ô! (*Pausa*) Só um minutinho...

Vai até os músicos.

GARÇONETE – Gente, bota pra quebrar, que eu acho que esse cara é um olheiro que veio ver vocês. Não quis nem beber, pra poder prestar atenção.

Kleber e Samara se olham, com espanto. Volta à mesa.

CLIENTE – Você sabia que eu sou um cara envergonhado? Eu não consigo me soltar.

GARÇONETE – Pois vá na cachaça, rapaz!

CLIENTE – Precisa não. Ô, coisa boa é não ter ninguém conhecido por perto no dia do aniversário! Não ter ninguém enchendo o saco, nem parente, nem amigo falso, nem nada! Não ter estresse, não ter que trabalhar, não ter que ficar se policiando, sendo educado. Ô, coisa boa é mandar todo mundo pro inferno e me esconder aqui!

Cliente ri.

GARÇONETE – Eita, felicidade! (*Levantando-se*) Olhe, esqueça essa placa aqui!

Vira para trás a placa “Proibido dançar”.

HAROLDO – (*Levantando, firme*) Espera aí, espera aí.

A música para. Todos olham para Haroldo.

HAROLDO – Antes de vocês começarem a dançar, vamo resolver logo umas coisa. Hoje eu não tô muito bom da cabeça, sabe, então o senhor não leve a mal a minha impaciência... Mas é o seguinte, eu queria saber dos convidados que o...

CLIENTE – (*Tirando um bolo de dinheiro da carteira e entregando a Haroldo*) Tome. Aqui, ó. Isso aqui é porque, como não vem mais ninguém, eu queria que o senhor fosse descansar, que a moça aqui cuida direitinho. Aí o senhor descansa a cabeça e libera o espaço pra mim, e pra eles três. Não vai ter trabalho, eu só vou beber refrigerante, viu? Mas é só se quiser, não sei se isso aí cobre...

GARÇONETE – Cobre é a semana inteira!

HAROLDO – Cala a boca!

Silêncio.

HAROLDO – (*Para a Garçonete*) Você tranque direitinho o bar, e deixe a chave aqui no vizinho. (*Para Kleber e Samara*) Vocês... aprendam a tocar. (*Para o Cliente*) E o senhor vá desculpando, viu... Hoje não é uma data muito boa... Mas volte sempre. (*Silêncio*) Vou dormir. Quem sabe dessa vez eu até morra?

Todos permanecem em silêncio, enquanto Haroldo vai se dirigindo à porta. Assim que Haroldo sai, Kleber, Samara e a Garçonete pulam de alegria, vibrando com as mãos para cima.

CLIENTE – (*Admirado*) Minha nossa!

SAMARA – Ei, brother, eu sou meio cara de pau, então eu falo logo. Não dava pra bancar uma cervejinha, só pra gente se animar?

CLIENTE – Claro.

SAMARA – Valeu, ó! Pega lá, doidinha, que ele tá pagando.

Garçonete sai. Cliente pega um guardanapo.

CLIENTE – E eu posso pedir uma música?

SAMARA – Na hora!

Pega uma caneta e anota. Entra a Garçonete.

GARÇONETE – Cerveja!

Todos se animam.

GARÇONETE – Essa rodada, todo mundo vai beber, que é pra brindar o aniversário dele!

Samara toca parabéns ao violão e todos cantam. Depois brindam e bebem.

GARÇONETE – Aposto que tu nunca vai esquecer esse aniversário. Ano que vem, se for pagar a conta de novo, não esqueça da gente!

Todos riem.

CLIENTE – (*Entregando o guardanapo a Kleber*) Aqui, ó... Gostei muito do trabalho de vocês, viu? Quem foi que teve a ideia desse visual?

Cliente e Kleber continuam conversando.

GARÇONETE – (*Cochichando com Samara*) Mulherzinha de Deus, ele tá só se jogando pra mim!

SAMARA – Pois aproveita, bicho. Aproveita pra empurrar a nossa música de trabalho.

GARÇONETE – Só se tu e o Kleber saírem pra beber cerveja lá na calçada. Eu preciso ficar sozinha com ele, conversar mais, criar intimidade... até porque eu não sou puta.

SAMARA – (*Alto*) Atenção, todos! A dupla Kleber e Samara vai fazer um intervalinho lá fora, pra matar o calor. E depois a gente volta com um número especial, que é a nossa música de trabalho.

KLEBER – Mas...

SAMARA – (*Firme*) Bora, Kleber.

Samara sai e Kleber vai atrás, sem entender. Cliente vai apressado até a Garçonete e a abraça.

CLIENTE – Deixa eu te contar uma coisa...

GARÇONETE – Ei, eu não sou puta.

CLIENTE – E se fosse, qual o proble...

GARÇONETE – Mas eu não sou. Eu não sou, entendeu? Eu nunca fiquei com nenhum cara aqui. Só com o meu namorado, que...

Silêncio.

CLIENTE – Senta aqui.

Ambos sentam no chão, aos pés da mesa.

CLIENTE – Vai, fala.

GARÇONETE – Jura que não vai rir?

CLIENTE – Juro.

GARÇONETE – Eu conheci ele aqui, a gente firmou namoro. Mas faz um tempinho que a gente não se encontra.

CLIENTE – Quantos dias?

GARÇONETE – Quatro anos.

Cliente não consegue segurar o riso. A Garçonete ri junto. Gargalham.

GARÇONETE – Ah, bandido! Tu jurou! (*Ri*) Ele tem dinheiro, tem carro e tudo. Parece que ele é microempresário. Aí, ele vinha aqui, me levava pra passear, pra motel, essas coisas. E ele é homem de palavra. Prometia que voltava, e voltava mesmo. E me dava shortinho, perfume... Só que a mulher dele começou a encravar, aí ele disse pra eu esperar um pedaço, sabe? Mas eu tenho pra mim que ele volta, né? Ai, eu não tenho essas coisas de pensamento negativo, não! (*Ri*) Só que eu tô cansando, sabe? Quatro anos que eu tô aqui só por causa dele. Se eu sair daqui, a gente não se acha mais.

CLIENTE – Você acredita em mim?

Garçonete faz que sim com a cabeça.

CLIENTE – Você é linda, viu?

GARÇONETE – Só que eu não sou puta. Eu não tenho nada contra, mas meu negócio mesmo é namoro. Por isso que eu vou logo avisando.

CLIENTE – Agora deixa eu te contar. Eu sou muito preso, sabe? Sempre devi satisfação a muita gente. Eu acabo olhando por outro lado, desejando gente que eu sei que não é muito bem-vista, que as pessoas olham meio de lado... Só que hoje eu resolvi me dar o presente de ficar livre. Eu me permiti desejar, e... (*Pausa*) Você jura que não vai rir?

GARÇONETE – Eu juro.

CLIENTE – Pois eu sou virgem.

GARÇONETE – Ai, que lindo.

CLIENTE – E quero perder minha virgindade hoje.

GARÇONETE – Sério?

CLIENTE – Sério. Com o Kleber.

Garçonete cai na gargalhada.

CLIENTE – Dá pra parar de rir? (*Pausa*) Pare de rir de mim. (*Pausa. Grita*) Pare de rir!

Garçonete segue rindo. Um riso estranho de desespero, de angústia, de algo que ela não saberia explicar.

GARÇONETE – (*Tentando se conter*) Ai... Desculpa... Eu não tô achando graça, não, viu? Acho que foi de susto... Desculpa.

CLIENTE – Vai deixar eu continuar? Pois bem. Eu entreguei um bilhetinho a ele, fingindo que era pedido de música.

GARÇONETE – Sério? E aí?

Entra bruscamente Samara, seguida de Kleber. Juntam as cifras, pegam o violão. Samara olha para o Cliente.

SAMARA – Olheiro, é? Sei... Eu li o bilhetinho. Viado. (*Para Kleber*) Pare de olhar!

Kleber e Samara vão saindo.

SAMARA – (*Falando para Kleber*) Bicho, se tu olhar mais uma vez pra esse cara, eu vou te dar uma porrada...

Saem.

CLIENTE – Ih... Deu tudo errado.

GARÇONETE – (*Rindo*) Ô, putaria!

O Cliente e a Garçonete caem na gargalhada. Rolam pelo chão.

GARÇONETE – Chega! Chega! Eu vou me mijar todinha...

Kleber reaparece na porta. Os dois param de rir. Da porta, Kleber olha para o Cliente por um tempo, depois vai saindo vagarosamente. Garçonete e o Cliente se olham nos olhos.

GARÇONETE – Vai lá.

Garçonete e Cliente se abraçam. O Cliente sai. Sozinha, sentada no chão, a Garçonete volta a gargalhar. O sorriso estanca. Respira fundo. Mantém-se, por um tempo, estática e pensativa. Em seguida olha em volta, apática. Levanta-se, limpa a mesa, vai andando lentamente até a porta. Sai. Tranca. Fim.

APÊNDICE B – PROGRAMAÇÃO 2015

Principais compromissos do Grupo Bagaceira de Teatro em 2015

- 8 de janeiro a 14 de fevereiro: **São Paulo – SP.** *Lesados* em cartaz no Sesc Pinheiros.
- 26 a 28 de fevereiro: **Recife – PE.** *Rebagacha - mostra de repertório do Grupo Bagaceira no teatro da Caixa Cultural*, em Recife. *Meire Love* (26 e 27); *Tá Namorando! Tá Namorando!* (28) e *Lesados* (28).
- 4 e 5 de abril: **Curitiba – PR.** Estreia do espetáculo *Fishman* na Mostra Principal do Festival de Curitiba. Teatro Paiol.
- 14 de abril: **São Paulo – SP.** *Meire Love* no Teatro do Itaú Cultural, em São Paulo.
- 22 e 23 de abril: **Santa Cruz de la Sierra – Bolívia.** X Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra 2015, maior festival da Bolívia, apresentando dois espetáculos: *O Pequeno Casaco Solitário* e *Lesados*. Foi a primeira viagem do Bagaceira ao exterior.
- 1º de maio: **Fortaleza – CE.** *Meire Love* no Teatro Dragão do Mar (dentro da programação do Maloca Dragão).
- 12 a 17 de maio: **Fortaleza – CE.** *Fishman* pequena no Teatro Dragão do Mar, em Fortaleza. Pequena temporada da nova peça, trazendo-a pela primeira vez à nossa cidade e comemorando o aniversário do Bagaceira (17 de maio).
- 23 de maio: **Fortaleza – CE.** *O Realejo* em Apresentação única, no Teatro Via Sul, comemorando 10 anos da peça e 15 anos do grupo.
- 21, 28 e 30 de maio: **Fortaleza – CE.** *Interior* no Centro Cultural Banco do Nordeste.
- Junho: concepção visual do espetáculo *Interior* em exposição na Quadrienal de Praga.

- 3 a 7 de junho: **Belo Horizonte – MG.** Curso *O ator no processo colaborativo*, com Yuri Yamamoto e Rafael Martins, no Espaço Multiúso do Sesc Palladium.
- 4 de junho: **Belo Horizonte – MG.** *Lesados* no Grande Teatro do Sesc Palladium.
- 5, 6 e 7 de junho: **Belo Horizonte – MG.** *Fishman* no Grande Teatro do Sesc Palladium.
- 28 de junho: **Fortaleza – CE.** *Tá namorando! Tá namorando!* Em Fortaleza, no Cineteatro São Luiz.
- 18 e 19 de julho: **Teresina – PI.** *Interior* no Espaço Cultural Trilhos - Teatro Estação.
- 23, 24 e 25 de julho: **Sousa – PB.** *Interior* no Centro Cultural Banco do Nordeste
- 1º e 2 de agosto: **Maceió – AL.** *Interior* no Centro Cultural Teatro Deodoro.
- 4 de agosto: **Aracaju – SE.** *Interior* no Espaço Imbuáça.
- 18 e 19 de agosto: **Uberlândia – MG.** *Interior* no Ponto dos Truões.
- 21, 22 e 23 de agosto: **Belo Horizonte – MG.** *Interior* no Galpão Cine Horto.
- 29, 30 e 31 de agosto: **Belo Horizonte – MG.** *Fishman* no Galpão Cine Horto.
- 2, 3 e 4 de setembro: **Juiz de Fora – MG.** 9º Festival Nacional de teatro de Juiz de Fora. Oficina *O ator no processo colaborativo*, ministrada por Rafael Martins.
- 6 de setembro: **Juiz de Fora – MG.** *Fishman* no 9º Festival Nacional de Teatro de Juiz de Fora. Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (CCBM).
- 11, 12 e 14 de setembro: **Salvador – BA.** *Fishman* no FILTE - Festival Latinoamericano de Teatro da Bahia. Teatro Vila Velha. Em virtude dos 15 anos, o Grupo Bagaceira foi o homenageado do festival naquela edição. O espetáculo abriu a programação.

- 14 de setembro: **Salvador – BA.** Participação e demonstração de trabalho do Bagaceira no Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste – Nortea. O encontro faz parte do FILTE.
- 17 de setembro a 15 de novembro: **Rio de Janeiro - RJ.** *Bagaceira 15 anos* no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Três temporadas seguidas: 72 apresentações em 61 dias, 24 de cada espetáculo. *Interior* (17 de setembro a 4 de outubro); *A mão na face* (7 a 25 de outubro); *Fishman* (28 de outubro a 15 de novembro)
- 17 de setembro a 04 de outubro: **Rio de Janeiro - RJ.** *Interior* no CCBB.
- 07 a 25 de outubro: **Rio de Janeiro - RJ.** *A mão na Face* no CCBB.
- 28 de outubro a 15 de novembro: **Rio de Janeiro - RJ.** *Fishman* no CCBB.
- 17 de novembro: **Belo Horizonte – MG.** Rafael Martins, dramaturgo convidado do projeto Janela de Dramaturgia. Teatro Espanca!
- 14 de dezembro: **Fortaleza – CE.** *Fishman* no Festival de Teatro de Fortaleza. Duas sessões. Teatro Antonieta Noronha.

APÊNDICE C – NOTA AO PÚBLICO (2016)

Data: 15 de junho de 2016.

Mantendo nossa postura de transparência e honestidade com o público, informamos à sociedade em geral que o Grupo Bagaceira de Teatro passa por sérias dificuldades financeiras. E, caso não haja solução, nas próximas semanas, seremos obrigados a paralisar as atividades por tempo indefinido, encerrando uma trajetória de 16 anos.

O ano de 2015 foi de escassez para toda a classe teatral. Nadamos contra a corrente e conseguimos nos manter em atividade, trabalhando exaustivamente para criar uma reserva financeira. Para se ter ideia, só no Rio de Janeiro, fizemos 72 apresentações em 61 dias. Contando com o forte apelo dos 15 anos do grupo, fizemos diversas temporadas pelo Brasil, participamos de festivais e chegamos a nos apresentar fora do país.

Já em 2016, não houve como escapar. Fomos atingidos em cheio pelo aprofundamento da crise nacional, pela barbárie política e pelo forte clima de insegurança que afetou o país. Começamos o ano na esperança de superar as dificuldades, planejando temporadas e circulações. No entanto, negociações que estavam em andamento com instituições sérias (privadas e públicas) foram interrompidas de forma abrupta por causa da crise, prejudicando todo o nosso planejamento e nos deixando sem qualquer perspectiva.

A situação se agravou nas últimas semanas, quando alguns políticos e formadores de opinião iniciaram uma campanha absurda de depreciação da cultura, difamando e satanizando os trabalhadores da arte. Até a metade de 2016, conseguimos nos manter devido a apresentações pontuais e, sobretudo, às reservas do que havíamos conquistado no ano anterior. Agora, tais reservas chegaram ao fim.

Continuamos trabalhando, apresentando, movimentando o cenário cultural. Quem conhece nossa história, sabe que nunca paramos de trabalhar ou ficamos reféns de verba pública. Agora mesmo, estamos em cartaz com o espetáculo *Interior* em nossa sede, a Casa da Esquina, sem qualquer forma de patrocínio. O público, como sempre, tem comparecido. Mas uma realidade infeliz de nosso tempo é que artistas não conseguem mais viver de suas bilheterias.

Temos uma sede, uma estrutura, temos funcionários e também temos contas a pagar. Além disso, estamos inseridos em uma realidade municipal e estadual cujas políticas públicas não contemplam a estrutura que o grupo mantém hoje. Por incrível que possa parecer, no campo do teatro de grupo, crescer e conquistar reconhecimento pode ser um perigo, pois não há uma política pública que dê suporte a grupos que atingem determinado nível de profissionalização.

Entendemos que em todos esses anos de trabalho autoral, experimental e cheio de conquistas relevantes, o Bagaceira construiu um arsenal de pensamento e de obras artísticas que constituem, hoje, um verdadeiro patrimônio cultural, que pertence à nossa cidade, ao nosso estado, ao nosso país. Por isso, concluímos que não se trata de uma questão que se restringe a nós: resolvemos tornar público o nosso impasse. Diante do cenário político e econômico, não nos envergonhamos de expor a situação. Tudo isso faz parte de um contexto externo. Do lado de cá, continuamos fazendo nossa parte e trabalhando muito.

Após 16 anos de trabalho ininterrupto, continuamos desacomodados artisticamente, criando coisas novas, intercambiando com outros artistas, nos aventurando por outras linguagens e evitando fórmulas fáceis. Estamos cheios de energia para o trabalho e dispostos a quase tudo. Mas há uma coisa para a qual não estamos dispostos em hipótese alguma. Mesmo sob o risco de encerrarmos nossas atividades, uma coisa é certa: jamais iremos rebaixar a qualidade artística do Grupo Bagaceira de Teatro. E isso é tudo o que temos a dizer. (GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO, 2016)

ANEXO A – CRÍTICA DE VICTOR GUIMARÃES

A ESPESSURA DO ARTIFÍCIO

Alguns retratos em luz baixa e cores vivas apresentam as figuras que habitam o universo de *Inferninho*: no interior do bar homônimo, os clientes daquela noite se sentam à mesa para ouvir a cantora Luizianne (Samya de Lavor). Entre elas, um Wolverine, uma Mulher Maravilha, um Mickey, um Homem-Aranha. A intriga começa quando Deusimar (Yuri Yamamoto), dona do bar, vive uma paixão arrebatadora com a chegada inesperada do marinheiro Jarbas (Demick Lopes), que também desperta os desejos de Luizianne. O ciúme dispara o melodrama de alcova, mas logo outras ameaças surgem: o governo quer desapropriar o bar para construir um complexo de entretenimento virtual no terreno, enquanto outros marinheiros perseguem Jarbas por conta do dinheiro de um golpe malfadado. Os conflitos internos ao grupo darão lugar à formação de uma frente de guerra que, ao lado de Deusimar, defenderá o território contra as ameaças externas: a cantora romântica, um coelho cor-de-rosa que é garçom (Rafael Martins), uma segurança que atende pelo nome de Caixa-Preta (Tatiana Amorim) e um tecladista de cabelos brancos e ares de compositor do século XVIII chamado Richard (Paulo Ess) compõem essa insólita e fabulosa Liga da Justiça, a meio caminho entre Fassbinder e a Carreta Furacão.

Inferninho retoma a estrutura dramática fundante dos primeiros longas da Alumbramento: a aposta no isolamento e na potência do grupo, a afirmação de uma coletividade marginal como contraposição a um mundo hostil. No entanto, na contramão da guinada em direção à explicitação da verve política a partir de *Com os Punhos Cerrados* (Luiz Petti, Pedro Diógenes e Ricardo Petti, 2014) – que recheava os filmes do trio de textos revolucionários, citações, iconografias da revolta –, o filme é um passo mais próximo da trilha iniciada por Guto Parente e Uirá dos Reis em *Doce Amianto* (2012). Por outro lado, ao mesmo tempo em que bebe na apropriação de gêneros consagrados – do horror à ficção científica – que marca os trabalhos mais recentes de Guto Parente, o filme retém da obra de Pedro Diógenes a força da sátira política.

Quando escrevi o ensaio “[Alegorias do nada](#)” a partir de *O Último Trago* (Luiz Petti, Pedro Diógenes e Ricardo Petti, 2016), essa insistência no isolamento como

figura dramática dominante me parecia uma aposta problemática, pois ao mesmo tempo em que os filmes erguiam verdadeiros edifícios teóricos sobre o estado do mundo, sua efetiva fricção com o real visado pelo discurso era apaziguada por uma ausência de historicidade. Esse caminho parecia levar a um beco sem saída: o encastelamento no conforto de uma ficção que se quer política, porém decidiu não se deixar afetar pelas impurezas do mundo e da História.

Em *Inferninho*, a ficção insular se radicalizou ao extremo: acentuando um traço já presente no apartamento de *A Misteriosa Morte de Pérola* (Guto Parente e Ticiana Augusto Lima, 2014), o bar é um microcosmo cerrado, inteiramente apartado, quase fora do tempo e do espaço, de onde só saímos à custa de uma ruptura figurativa completa – as derivas oníricas de Deusimar – e apenas para retornar logo em seguida. No entanto, não poderíamos estar mais distantes de uma visada a-histórica ou de uma experiência apaziguada. A beleza dos paradoxos disparados pelo encontro entre as energias presentes nas obras de Guto Parente e Pedro Diógenes – e destas com o experiente grupo de teatro Bagaceira – desarmam o emaranhado anterior e inventam uma forma nova e surpreendente. Isolar-se não significa mais proteger-se em uma cápsula discursiva, e sim uma aposta resoluta na potência das tensões de um grupo e de um espaço. A apropriação indébita de gêneros cinematográficos consolidados, a partir do encontro com um elenco extraordinário, pode passar de um exercício ficcional um tanto distanciado e autoirônico para um drama encarnado, vivo, sem um pingo de piscadela autorreflexiva. A História não precisa mais ser referenciada em discursos em voz over importados do século XIX, pois atravessa cada corpo mestiço e dissidente, se instala sorrateiramente nos figurinos, infiltra-se na parede do bar.

Numa entrevista à época das filmagens de *Paris nos Pertence* (1961), Jacques Rivette disse: “O que é o cinema, senão o jogo do ator e da atriz, do herói e do cenário, do verbo e do rosto, da mão e do objeto?”. *Inferninho* não é outra coisa senão isto: a autolimitação espacial conduz a uma depuração extrema, que faz com que cada elemento cênico – figurinos, décor, luz, objetos – adquira uma densidade impressionante, que faz pensar em Rita Azevedo Gomes e em Pierre Léon, ao mesmo tempo em que assume a precariedade de meios como força criativa, como no melhor cinema brasileiro. À meia-luz, encerrados naquele bar junto daquelas personagens, o olho se concentra em cada variação da maquiagem ou em cada detalhe dos adereços dos super-heróis, o ouvido apura a escuta para o sotaque do coelho ou para o trabalho

vocal personalíssimo de Luizianne, a imaginação se perde na imensidão do rosto cifrado de Deusimar ou no olhar apaixonado de Caixa Preta para a amada.

Há um drama dos objetos, dos gestos, das expressões como poucas vezes se explorou no cinema brasileiro recente. Em uma cinematografia tão apegada ao realismo, a teatralidade funda de *Inferninho* desponta em seu esplendor dialético. Por um lado, uma defesa veemente da artificialidade que aprofunda o que já saltava aos olhos em *Doce Amianto*, o grande filme da geração Alumbramento antes deste. Quando Deusimar sai do universo circunscrito do bar, o mundo lá fora é uma projeção em *chroma key* (e talvez não haja afirmação política mais potente do que essa em *Inferninho*: a comunidade dissidente é o único lugar onde algum real comum é possível; o resto do mundo se tornou uma projeção dos sonhos da protagonista). No mesmo gesto, em tensão irresolvida, a afirmação da concretude histórica e inadiável desses corpos mestiços que habitam figurinos compósitos, a dissidência tornada forma nesse desacordo fundante entre a expectativa normativa do corpo e a da roupa, entre a garra do Wolverine e o esparadrapo, entre os cílios da Mulher Maravilha e esse rosto tão aparentemente “masculino” (seja lá o que isso signifique). O encontro com o grupo Bagaceira faz com que o mais clássico dos melodramas possa ser encarnado em toda sua artificialidade e, no mesmo movimento, desterrado do menor traço de cinismo. Jamais em um filme de Guto Parente ou de Pedro Diógenes houve uma personagem como Deusimar (nem um ator como Yuri Yamamoto). Quando a força anuncia um possível suicídio como reação à fuga de Jarbas, a angústia se precipita no corpo (dela, mas também no nosso) e a ruína da personagem nos diz intimamente respeito. Sabemos bem que tudo não passa de uma farsa, mas se aquele sapato de salto escorregar na cadeira o espectador cai junto.

A experiência de *Inferninho* nos faz reviver uma beleza que talvez só encontraremos hoje nos melhores momentos de cineastas como Harmony Korine ou João Pedro Rodrigues: o mergulho abissal nos simulacros não se faz nos termos do distanciamento crítico moderno, e sim tornou-se uma via improvável para o reencontro de uma dimensão trágica em um mundo cínico e desencantado. Em cada uma daquelas personagens-simulacros nas quais a luz faz descobrir a espessura do corpo, na imensa vida interior que se adivinha naqueles rostos entupidos de maquiagem, na epiderme pictórica de um *chroma key* saturado ao extremo, a espessura trágica é o fim improvável de uma imersão decidida na superfície. *Inferninho* vibra na frequência

de seus corpos travestidos: para chegar ao autêntico é preciso exacerbar ao máximo o artifício; só a montação conduz à verdade.

Um dia Harmony Korine definiu assim seu *Spring Breakers* (2012): “É como uma canção de Britney Spears: bonita, suave como um bombom, hermética, fria, pop e sedutora. E, ao mesmo tempo, há qualquer coisa de estranho e violento por debaixo de tudo isso”. Não haveria melhor definição para esse momento em que o suicídio de Deusimar é impedido por um monólogo existencial pueril e certeiro, piegas e enigmático, belo e inesquecível, saído da boca de um coelho cor-de-rosa com os olhos transformados em poças d’água, diante dos quais os nossos só podem também marejar incontrolavelmente. Se fôssemos insistir em termos que talvez não funcionem mais, em *Inferninho* a exacerbação do maneirismo é a redescoberta do clássico.

Após seguir o conselho do coelho, de volta da volta ao mundo, Deusimar abre as portas do velho bar e adentra a cena em seu elegantíssimo novo figurino japonês para, surpreendentemente, encontrar os amigos de sempre. Para sua maior surpresa, no entanto, ninguém a reconhece. Todos a tratam como uma mulher inteiramente nova e desconhecida. Ou seja: efetivamente como ela é. E é justamente essa nova mulher que pode, enfim, se apaixonar de novo pelo mesmo marinheiro, que agora lhe serve um Campari detrás do balcão. Imersos nas regras novas do jogo recomeçado, só nos resta embarcar em mais essa ilusão verdadeira. Mais fortes são os poderes da invenção.

*Crítica do filme *Inferninho* escrita por Victor Guimarães para a Revista Cinética na ocasião do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. 26 de setembro de 2018. Fonte: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-espessura-do-artificio/>. Acesso em: 22 out. 2021.

ANEXO B – CRÍTICA DE PEDRO HENRIQUE FERREIRA

DEIXA EU PINTAR O MEU NARIZ

Qual a natureza desta sensibilidade que surge do nosso olhar demorado sobre rostos cansados, maquiagens e adereços exagerados, cobrindo-lhes como procurando dar cor ou vida ao que parece sucumbindo à exaustão; corpos brutos enfurnados entre paredes carcomidas, mas cobertas por um véu rosa-choque translúcido e brilhante, coloridos por luzes como as das árvores de natal e embalados por músicas *pops* e *bregas*? Estes rostos andróginos, cheios de rugas, vestindo-se como personagens dos mais clássicos filmes ou *cosplay* de super-heróis norte-americanos, como que vivendo a ressaca de um pós-carnaval quando o efeito do ácido passou; ou o fim de noite no karaokê do pé-sujo, quando só sobram aqueles que insistem em ficar ali, sabe-se lá por quê – aquele sujeito que veste-se de Michael Jackson e faz apresentações na Feira de São Cristóvão, o outro que perambula pela Lapa com os trajes de Jack Sparrow ou o “Batman pobre”? Desta sensibilidade que se impregna *Inferninho*, este longa-metragem de Guto Parente e Pedro Diógenes que foi um dos mais brilhantes nos dado a ver recentemente, ou este boteco/estalagem no fim do mundo governado por Deusimar (Yuri Yamamoto) – o boteco e o filme (que o criou) são a mesma coisa.

Há aqui um passo definitivo em direção a uma estética da contenção ou *imersão*: em corpos e espaços, na força diáfana, quase mística, que emana da matéria destes, como na retratística *straubiana* de Pedro Costa ou o Dom Quixote mequetrefe de Albert Serra, ou naquele longo plano acompanhando o galope do cavalo em *O Cavalo de Turim* (Béla Tarr, 2011), propondo-nos, contra o deslocar perpétuo e de identidade cambiante do fluxo, a ideia de um mergulho numa imagem. Mas aqui nada é austero, porque numa sociedade como a do Brasil, nada pode ser verdadeiramente austero aos moldes europeus; atualmente, somos mesmo como um bar abandonado tocando a última das baladas, em estado de putrefação, prestes a ser desapropriado, mas cujos habitantes insistem em dar um jeito de ficar, se pintar, e aguentar ainda um próximo dia, embebidos de romantismo e nostalgia lúdica – o filme faz um dos mais fiel dos nossos retratos. Esta política dos corpos que correm o risco de serem esquecidos ou habitarem a periferia do pós-apocalipse é a essencialidade

de *Inferninho*, e onde ele encontra afinidade com aquele que é um dos maiores filmes nacionais dos últimos anos – *Era Uma Vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017) – abrindo as portas para um rumo estético possível à nossa cinematografia; uma que retoma a força primitivista da estética da fome na mesma medida em que a desautoriza, convocando, a seu lado, um Ozualdo Candeias de *A Margem* (1967), *Aopção ou Rosas da Estrada* (1981) e *As Belas da Billings* (1987) para fazer desta fome ou deste subdesenvolvimento manco, e mesmo da tal síndrome do vira-lata, não o inaceitável, violento e fator alienante, mas a expressão de uma sensibilidade única, potente, jocosa e alastrante. Se o sertão não vai virar mar, que pelo menos o sertão não vire jardim. Ou pior, shopping, estacionamento.

Esta fé absoluta de *Inferninho* nas possibilidades do plano como unidade de invenção, palco teatral para o mundo, ou elemento revelador de uma fotogenia do imóvel, onde um feixe de luz vermelha rasga as sombras do corredor e revela uma parede suja e pichada – e o tempo que a câmera se demora sobre ele é o tempo que nós, espectadores, mergulhamos e lançamos sobre a imagem também nosso psique e nossos anseios, se torna o *tour de force* do longa-metragem –, nos conduz por uma narrativa que é blocada, feita da sucessão destas presenças. Freada a utopia progressista, resta-nos o presente, palco para invenção e reinvenção. O elemento que desencadeia a trama é a chegada do marinheiro forasteiro Jarbas (Demick Lopes), com quem Deusimar vive um romance. Ele procura uma casa, ela procura fugir. Há o ensaio de uma relação de ciúme com Luizianne (Samya de Lavor), e, eventualmente, a aparição de figuras de fora, que desejam comprar o *Inferninho* para a construção de um *resort*. Os dados narrativos são esparsos, mas sempre evidentes; nada é mera sugestão. Porque se não há naturalismo, e se há pouco a se falar ou se fazer neste microcosmos do isolamento que é o bar no fim do mundo – o filme todo se passa dentro dele –, no entanto, todo gesto ou toda fala encontra uma enorme potência de universalidade, como se estas breves ações fossem as únicas possíveis ações no mundo, e por isto, fossem todas ações essenciais, primordiais – algo cuja elaboração se fazia visível paulatinamente na carreira de Guto Parente e Pedro Diógenes (e de Luiz e Ricardo Petti também), aqui atingindo um momento de rara potência. As frases mais simples, que às vezes aparecem apropriações *kitsch* de melodramas hollywoodianos B, pedem para ganhar ares de profunda filosofias ou poesia.

Talvez seja por isto que aquele momento em que a panorâmica aterrissa no primeiro plano de Coelho (Rafael Martins), e ouvimos sua fervorosa defesa da vida

logo após sabermos que Deusimar estava prestes a cometer suicídio, ganhe uma força tão estrondosa. É uma sugestão simbólica de vida que não diz respeito somente ao infortúnio dela, mas a de todos os abandonados e frustrados que se esforçaram para “manter a família”, ou seja, dar espaço a uma forma de sensibilidade contra a violência do capital – quase um clamor de resistência neste nosso momento histórico. E depois, quando vemos realizado o sonho da viagem ao mundo, ele é passeio por *backprojections* digitalizados, desautorizando qualquer forma de estrangeirismo que possa eventualmente chamar o que existe naquele bar de primitivo, miserável, resto de civilização ou pré-civilizatório. Nem mesmo alienados *cosplays* norte-americanos, pois o sujeito que se veste de Wolverine e senta no *Inferninho* não é um aspirante maldito do super-herói, mas uma outra coisa. Um superoutro. É sempre outra coisa.

E o que é esta outra coisa que emana desta retratística de homens e mulheres (ou homens-mulheres)? Não é exatamente o *camp* lúdico de *Doce Amianto*, e nem tampouco podemos reduzí-lo ao *kitsch* ou alguma de suas variações. Esta forma de sensibilidade tem o seu próprio domínio, seu próprio acorde enigmático que nos requisita decifrá-lo, talvez criado pelo próprio filme. Não importa. O que importa é que *Inferninho* nos permite, nem que apenas por alguns minutos, o frescor de vivenciá-la. Se a arte é um recorte espaço-temporal que nos dá esta abertura e latitude, talvez, no cinema, toda política possível seja uma política dos corpos, dos rostos, das presenças – e do que emana destas; que nos seja dado sentí-las por alguns instantes, compartilhar delas, fazer parte como espectador desta família, entrar naquele bar surreal, sentar ao lado do Wolverine, pedir uma cerveja ao Coelho, assistir à performance de Luizianne. Nada é mais politicamente importante que isto, para germinar o desejo de que a diferença representada por estas figuras não sejam atropeladas pelo rolo compressor que nos é prometido. Neste sentido, *Inferninho* é essencialmente um lindo pedido de liberdade e sobrevivência.

Crítica de *Inferninho* escrita por Pedro Henrique Ferreira para a Revista Cinética na ocasião do 20º Festival do Rio. 21 de novembro de 2018. Fonte: <http://revistacinetica.com.br/nova/deixa-eu-pintar-o-meu-nariz/>. Acesso em: 22 out. 2021.

ANEXO C – CRÍTICA DE GABRIEL COÊLHO

EXTRAVAGANTE, DELICADO E POLÍTICO, *INFERNINHO* É UM FILME QUE NOS FAZ VOLTAR A SONHAR

Extravagante, porém não excessivo, como uma boa dose de Campari, *Inferninho* se mostra um filme peculiar. Seus elementos *camp* nos trazem um ar, à primeira vista, cômico. Quando um plano aberto nos revela o querido bar de Deusimar, vemos seus clientes, figuras fantásticas do melhor do entretenimento circense e hollywoodiano, encherem a cara e conversar, ao som de um piano belamente tocado por um misterioso personagem de cabelos brancos, que dá o tom final ao clima do lugar. Uma mulher canta, e, por entre goles e copos batendo na mesa, os outros a assistem, cada qual em seu universo. Temos aí a ambientação geral do filme de Guto Parente e Pedro Diógenes, que apostam na frivolidade do artifício para construir um drama profundo, descontraído e político. Assisti-lo no *XI Janela de Cinema do Recife**, dias depois das eleições que vivenciamos no Brasil, deu à sessão um tom angustiante, mas ao mesmo tempo sereno, sobretudo com seu fechamento. O Inferninho é um lugar de sonhos perdidos, de amores mal vividos e tristezas mal curadas, mas também de cerveja a voar dos copos, gritos, risos estridentes e música. Estamos todos aqui, confinados num calabouço pequeno, escuro, com feixes de luz iluminando parcialmente nossa decadência. Mas enquanto um olho está nas sombras, o outro é iluminado pelo feixe, e brilha, a vislumbrar o que pode estar além da porta do bar. Aqui é nosso cafofo, e, por mais que estejamos no inferno, ainda podemos chamá-lo de nosso.

É arriscado pensar que o filme, por trazer esse ar de fantasia que dialoga com o excesso, como na construção do personagem do coelho, poderia se tornar uma alegoria desconexa, excessivamente distópica, artificial e decorativa, mas o filme aposta nessa estética exacerbada sem, de fato, se exceder, tornando esse mundo crível: nos sentimos parte daquele local, nos identificamos com os personagens, no que têm de mais bizarro, corriqueiro, frágil, extravagante e sutil. Aceitamos o jogo; em dado momento, já não nos perguntamos onde estamos, onde fica Inferninho, de onde vêm seus clientes. Em quase nenhum momento saímos do espaço sufocante desse estabelecimento, e o mundo se torna aquelas paredes frias, como o é para Deusimar

(Yuri Yamamoto). Chega no bar um vistoso marinheiro, que mais se parece com uma versão de James Dean mais velha e decadente, e que logo desperta a atenção de Deusimar. Jarbas (Démick Lopes) é um homem forte, bonito, de uma lábia impecável e uma virilidade pulsante. Os dois tomam uma dose de Campari, enquanto presenciamos a relação de Deusimar com seus clientes, como quando chega o Coelho (Rafael Martins), que percebe o clima no ar e se sai, envergonhado. O drama pede a caricatura, mas de forma consciente. Tudo num plano contínuo; a performatividade é o centro do interesse aqui, e estamos em boas mãos, com um elenco incrível, de uma sinergia e cooperação cênica admiráveis.

Logo percebemos, numa cena no quarto dos fundos, o quão solitária é a dona do nosso querido bar. Amargurada por suas vontades recalcadas, o estresse do cotidiano, a falta de perspectivas de uma vida melhor, ela descobre em Jarbas sua metade. Afinal, nosso herói é um viajante, desbravador dos sete mares e amante inconcebível. “Deve ter uma mulher em cada lugar”, lança Deusimar sobre seu charme. Mas, aos poucos, vamos percebendo que Jarbas também está perdido, que quando deixamos o barco, qualquer direção é um caminho possível, quando jogados nas águas do mundo. Nosso marinheiro possui um segredo, e seu duplo vai se revelando aos poucos, como numa boa trama televisiva. Inferninho é um filme c. A cena na qual, profundamente deprimida, Deusimar opta por deixar este mundo, mas é interrompida pelo coelho, que declama um monólogo sobre a vida, os desejos e as escolhas, é de uma intensidade colossal. Como que numa divagação dostoiévkiana sobre as lamúrias da alma revestida de um exuberante vestido *camp* com lantejoulas, sentimos o Coelho falar conosco. Quando o personagem começa a divagar sobre a necessidade de fazermos “carinho na vida”, após tomar coragem para enfrentar sua chefia, simbolicamente nos vemos compelidos a enfrentar nossos medos, a irmos para além de nossa fragilidade; “a vida não para”, e cada segundo conta. Os sonhos nos motivam a continuar, e tudo só termina quando acaba.

Mas que bela cena do cinema brasileiro contemporâneo: uma libertação do artifício, imagens de estoque como belas paisagens de um mundo possível, um mundo dominado pelo consumo e pela velocidade e volatilidade dos afetos. A força para sentir, lutar, vem de dentro. Com lágrimas no rosto, percebemos que, ao fim da sessão, a vida continuará, e não importa de que jeito ou o que nos ocorra, colocamos um sorriso, um batom bem vermelho, um vestido charmoso e nossa dose de Campari. Afinal, não está fácil para ninguém.

Crítica de *Inferninho* escrita por Gabriel Coêlho para o site Janela 7. Filme visto na mostra competitiva de longas-metragens do XI Janela Internacional de Cinema do Recife. 28 de novembro de 2018. Fonte:<https://janela7.com/2018/11/extravagante-delicado-e-politico-inferninho-e-um-filme-que-nos-faz-voltar-a-sonhar-confira-a-critica/>. Acesso em: 22 out. 2021.

ANEXO D – FICHA TÉCNICA DE *INFERNINHO*

Produção: Marrevolto Filmes em parceria com Grupo Bagaceira e Tardo Filmes

Distribuição: Embaúba Filmes

País, ano, duração, janela: Brasil, 2018, 82', 1:1:85

Classificação indicativa: 12 anos

Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes

Escrito por: Guto Parente, Pedro Diógenes e Rafael Martins

Direção de Fotografia: Victor de Melo

Direção de Arte: Tais Augusto

Som: Lucas Coelho

Figurino: Isac Bento e Filipe Arara

Montagem: Victor Costa Lopes

Trilha Sonora: Vitor Colares e Felipe Lima

Músicas: Rita de Kassia

Direção de Produção: Clara Bastos e Rogério Mesquita

Produção Executiva: Amanda Pontes e Caroline Louise

Elenco:

Deusimar: Yuri Yamamoto

Jarbas: Demick Lopes

Luiziane: Samya de Lavor

Coelho: Rafael Martins

Caixa-Preta: Tatiana Amorim

Richard: Paulo Ess

Salvador: Galba Nogueira

Marinheiro 1: Pedro Domingues

Marinheiro 2: Gustavo Lopes