



UFRJ

MEMORIAL DE PROCESSO

STRIPTEASE

de Lola Arias

Aluno: Henrique S Bueno

DRE: 116057969

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

2019/2

SUMÁRIO

O MEU INÍCIO.....	2
O TEXTO, A AUTORA E A AUTOBIOGRAFIA.....	7
AS PESQUISAS, OS PROCESSOS ANTERIORES E A EQUIPE	9
OS ENSAIOS	16
A TEMPORADA NA MOSTRA E A BANCA DE FORMATURA.....	24
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	25

O MEU INÍCIO

E será inútil esforçar-se para esquecer – tudo o que um dia se misturou carregará consigo partículas do outro. Talvez venha o arrependimento, o recomeço, as cores voltem a brilhar como antes – mas não se pode contar com isso. Não se pode contar com nada. O único caminho viável é viver e correr o sagrado risco do acaso. E substituir o destino pela probabilidade.

(Clarice Lispector)

Escrito pela artista argentina Lola Arias, *Striptease* é o segundo texto de uma trilogia chamada por ela de *Trilogía del amor*.

Um homem e uma mulher se conhecem em uma Buenos Aires pós-nuclear, se casam, tem um bebê e se separam. Em *Striptease* um reencontro regido pelo silêncio de uma ligação telefônica. O que se diz? O que se pode dizer? A incomunicabilidade que se sobrepõe à memória de uma história vivida a dois (na adaptação cênica, a duas). É o fim. Um fim que é sempre meio. Entre. Já outro e ainda o mesmo. Já adulto e ainda bebê.

A obra, dirigida por mim, foi proposta como projeto experimental de teatro para minha formatura no curso de Direção Teatral da UFRJ, e foi apresentada na XIX Mostra de Teatro da UFRJ nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 2019.

Em cena, a atriz Elisa Ottoni dá vida a essa mulher. Presença num espaço vazio. Sem água. E sem a outra. É apenas ela e uma voz. A outra que, por ausência física, preenche todo o espaço através do som. Branco.

A dramaturgia da artista argentina coloca em diálogo toda a dificuldade de se lidar com o fim. E a montagem dirigida por mim, propôs colocar em cena todo o vazio deixado por essa outra fisicalidade que já não existe mais. Já não é mais matéria.

O fim é a solidão, a permanência e o reencontro.

É difícil precisar onde começou *Striptease*. Parece que a cada hora que me proponho a identificar um início, encontro novas possibilidades. Acho justo, porém. Talvez eu mesmo seja a convergência de diversos pontos de partida.

Outro dia me falaram sobre ser fruto de um amor. Uma visão um tanto quanto romântica em meio a um apelo de que tentasse retomar algum vínculo com meu pai. Mas destes diversos inícios está o esquecimento desta figura: por sete anos esquecido. Um tempo depois ouvi dele: “eu não aguentava a dor da separação e precisava começar a vida do zero”. O zero não me comportava.

Mas é inútil esforçar-se para esquecer.

Sete anos e o retorno. A tentativa de retomada de um vínculo que jamais pode ser verdadeiramente retomado. Me tornei esquecimento justo num momento de construção pessoal, dos 4 aos 11 anos. Depois disso não me parece que tenha havido mais espaço para qualquer tipo de laço paternal, ainda que tenhamos aberto espaços para amistosidades.

E talvez daí meu interesse pelo tema do esquecimento.

E aqui seleciono meu ponto de partida para falar de *Striptease* após esse pequeno prólogo autobiográfico: em *Memória e tragicidade*, a primeira pesquisa que desenvolvi no curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), me propus a investigar o tema da memória em Tchekhov. Partindo do texto *A gaivota*, dois dos meus principais materiais de trabalho foram *Matéria e memória*, de Henri Bergson, e *A genealogia da moral*, de Nietzsche. Trazia ali a relação maternal de Trepliov e Àrkadina à luz dos conceitos de “sonhador” (Bergson) e “ressentido” (Nietzsche).

Em seguida, como um prolongamento dessa mesma pesquisa, parti para *O jardim das cerejeiras* e expandi o que se iniciou numa perspectiva privada/familiar, para uma perspectiva coletiva/social: Liúba e Lophakin. Escrevi *Tchekov e a escritura do silêncio*.

Desde então eu já caminhava pela convicção de que a forma como lidamos com nossos afetos no privado refletem muito em nossas relações políticas. Maria Cristina Franco Ferraz, em seu livro *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento – do século XIX ao XXI*, coloca que a memória é composta também de esquecimento. É preciso esquecer a dor do passado para seguir, compor novas memórias. Talvez eu discorde um pouco do termo “esquecimento”, pelo menos tomando-o pela forma em que surgiu na minha vida, numa dimensão de “apagamento”: é preciso lembrar. Lembrar sob a compreensão de que o passado nos é presente, ainda que não nos

componha mais presentes. É a perspectiva da lembrança-experiência que nos permite escolher novos caminhos a seguir: aqui outra pesquisa que desenvolvi.

Em *Museu das remoções: performance de re(existência)* colocava em diálogo a memória e o trauma como dispositivos de performatividade. Ali analisava uma visita guiada ao Museu das Remoções, uma comunidade da zona oeste do Rio de Janeiro que, além de sofrer com a mesma política genocida que sofrem todas as favelas no país e com o “esquecimento” por parte do governo, ainda foi submetida a uma tentativa de apagamento a partir das políticas de remoções.

2016 – *Memória e tragicidade.*

2017 – *Tchekhov e a escritura do silêncio.*

2018 – *Museu das remoções: performance de (re)existência.*

Dessas compreensões me vi mergulhado novamente nos temas da memória, silêncio e política ao longo de 2018. Comecei a questionar o Brasil dentro do contexto da América Latina. Nós, o povo, muitas vezes não nos reconhecemos latino-americanos. A gente se esquece latino. A gente se descontextualiza. Tentamos suprimir nossos traumas para nos reaproximarmos de um princípio colonizador europeu. De um modelo romântico e heroico que nos foi vendido.

Daí surgiu meu interesse em pesquisar artistas latino-americanos contemporâneos. Meu levante político de dar as mãos. Minha convicção de não se perder em si do outro, e não se perder de si no outro. O outro é nosso estar no mundo. Somos também o outro. Mas é preciso questionar: que outro?

Dessas pesquisas: Lola Arias. Desse outro: *Striptease.*

Em março, a tentativa de apagamento da voz de Marielles. Em abril, a tentativa de silenciamento de Lulas. A ascensão do fascismo. A figura de Bolsonaro propondo a extinção de tudo aquilo que se coloca fora dos padrões (euro-cêntricos e distantes para nós, latino-americanos), e insistindo em resgatar uma memória de medo. Um afundamento em um discurso ufanista de recuperação dos valores do homem-cis-hétero-branco.

A recuperação dos valores...

Um fim.

A incapacidade de se olhar nos olhos.

Me tornei dor aos olhos do outro. Mesmo depois de tentarmos juntos fazermo-nos afetos.

O outro parece ter atravessado a rua, entrado na Lacuna Inc.¹, com todas as memórias que carregava de mim e de nós e ter se submetido ao apagamento de tudo que ainda poderia fazer-lhe doer, fazer-se lágrima. Depois disso não se cruzavam mais olhares pelos corredores de onde estudávamos (juntos). Não se dizia mais “oi”. Não se perguntava mais “tudo bem?”.

Foi dolorido *Striptease*. Assim como dói escrever sobre.

Mas me parece justa a dor. Depois de algumas experiências de abandono por pessoas que tem medo da dor, enfrentar o texto de Lola foi, para mim, enfrentar minhas próprias dores. É muito pouco confortável frequentar lugares de dor, mas a pureza desses lugares foi um alento ao longo de toda a criação.

Talvez tenha sido isso que tornou possível investir no processo muito mais do que uma pesquisa política sobre os afetos. Eu precisava de bases concretas para me fiar na criação, e não me perder no que havia de sentimental ali. Para além dos textos que desenvolvi nas pesquisas e já mencionei anteriormente, o pensamento plástico sobre a produção artística contemporânea também vinha fazendo parte das minhas investigações.

A ideia começava no abstrato de um desencontro, reunida a uma proposta de reencontro ao fim. O projeto pretendia duas cenas paralelas, distintas, distantes e interligadas pelo som. Na cena que se passaria no interior da sala Vianninha, uma instalação serviria como cenário, e na cena que cruzaria a parte externa do campus da UFRJ da Praia Vermelha, uma errância em performatividade. Cruzamentos, atravessamentos: cortar o cotidiano do espaço.

Hoje, olhando daqui de onde estamos, me parece que inseri dois projetos em um único, e desse mesmo ponto de que falo me parece que realizei apenas um deles: o meu.

Não se trata de uma metade. Eram dois, e apenas um ficou.

Junto com o que ficou, manteve-se, também, toda a memória do outro. Tudo o que se realizava em unidade ao pensar os dois. A encenação que buscava marcar uma escolha política por um texto latino-americano contemporâneo se diluiu em algumas escolhas. De alguma forma, tudo que foi trazido e mencionado no projeto de encenação de *Striptease* pareceu, ao fim, que ali se manteve. De maneira enxugada, enxuta. Apenas de uma única perspectiva.

¹ Empresa fictícia, do filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, que pretava um serviço de apagamento de memórias específicas do corpo do paciente.

Não é que *Striptease* não seja sobre como o outro lhe vê. Mas talvez nem tudo que chama a atenção desse outro é aquilo com o que nos reconhecemos.

O TEXTO, A AUTORA E A AUTOBIOGRAFIA

O texto de Lola Arias foi um esbarrão.

Nos esbarramos por aí, em meio às minhas pesquisas. Em meio às minhas tentativas de suporte político. Em meio às crises de afeto e cidadania.

Não me ative a *Striptease*.

Se a palavra que regia o momento era medo, esse medo se viu ainda mais intensificado por um certo senso de idolatria. Em 2015 assisti a *Melancolías y manifestaciones*, espetáculo teatral em que Lola Arias entra em cena para brincar com uma planta e com a imagem de sua mãe, portadora de Alzheimer.

Foi um encantamento ver Arias em cena, foi um encantamento ver a obra de Arias.

Desde então percorri caminhos no teatro, me desenvolvi e amadureci. O convívio nas artes me fez maturar muitas percepções pessoais e políticas. Junto ao discurso ufanista que critiquei antes, outra coisa que me chamou atenção nos anos seguintes foi a nossa tendência a criação de ídolos. Do micro ao macro. De um professor da faculdade ao presidente.

A pergunta “que outro” vinha martelando em minha cabeça, e eu me respondia: problematize seus afetos.

Até que esbarrei com o texto de Lola Arias, e a cena que ela criou para *Striptease*: um homem, uma mulher e um bebê de verdade em cena. Minha resposta para esse encontro era “como que eu posso criar outra encenação tão potente quanto essa para esse texto?”. Fugi.

Na época não me dei conta de que se tratava de uma fuga. Não questionei o meu sentimento de idolatria. Não problematizei o quanto esse texto me afetava. Resumia tudo a “tudo que poderia ser feito com esse texto já foi feito”.

É difícil questionar nossos afetos. Busquei outros textos. Cheguei a iniciar um outro projeto de encenação para minha formatura. Mas *Striptease* sempre vinha de alguma forma se fazer presente. Eu tentava desviar o olhar. Tentava fazer algum barulho que me desviasse do silêncio que o texto representava para mim. Mas esse silêncio foi tomando conta e me vi de cara para ele.

Foi do silêncio que parti. O bebê de Lola Arias era o meu silêncio.

O desencontro, a ausência.

Fui começando a pensar uma cena possível. Algo que tentasse diálogo. Daí vieram as duas cenas paralelas, conectadas pelo som. Era essa a tentativa de diálogo: dois monólogos.

Mas, no fim, haveria um reencontro.

Uma cena que falava sobre mim. A tentativa de diálogo, a disrupção, o desencontro. O reencontro, no entanto, era uma proposta de dar novos caminhos a velhas histórias. Como quem reescreve.

Meu primeiro contato com a Lola Arias foi justamente num momento em que seu trabalho tinha assumido rumos mais autobiográficos/documentais. E, ironicamente, o projeto de encenação de um texto da artista que, a princípio, não tinha um viés para a autobiografia, foi se mostrando minha história nos detalhes. O outro em memória, em som. O bebê que ficou como o peso de todo o sentimento, seguindo como um robô melancólico. O adolescente com quem fugiu para o campo.

Ensaiei a minha ideia de processo justamente pensando sobre a criação a partir do si. Os atores seriam provocados e desafiados a se despirem, se mostrarem sem a máscara de um personagem. É esse o ponto onde a autobiografia cênica sempre me interessou: o humano que está em cena, que está exposto. É através das experiências vividas que alguém deixa de ser indivíduo para se tornar universo. Não é pelo nome, Elisa, que se cria identidade, é pela mulher. E são esses “pequenos” universos que gosto de ver nas cenas que imagino.

E foi também sobre essa universalidade que passei distraído ao me encontrar com o texto de Lola Arias. Não é sobre aquelas duas pessoas, é sobre duas pessoas: fui pretencioso ao pensar que esse trabalho assumia um caráter autobiográfico a partir de minha individualidade. *Striptease* é uma autobiografia de quaisquer dois/duas.

AS PESQUISAS, OS PROCESSOS ANTERIORES E A EQUIPE

O processo de construção de *Striptease* é bastante emblemático pois, além de convergir diversas vivências pessoais, ele também pontua muitos cruzamentos que vivi durante a minha formação. E isso, também, se estende à escolha da equipe.

Antes de concorrer a uma vaga no curso de Direção Teatral da UFRJ, estive por dois anos no curso de Direção Teatral da UniRio. Na semana do dia 10 de fevereiro de 2014 eu voltava para o meio acadêmico (já havia feito uma outra graduação anteriormente) para começar os estudos nas artes cênicas. Primeira aula que assistia, chega uma mulher atrasada e se senta na cadeira em frente a minha. Algo me chamou a atenção nela... e eu fiquei olhando admirado. Intervalo: desci para fumar um cigarro. E essa mesma mulher vem me pedir um isqueiro. Em uma conversa de pouco menos de três minutos, descobrimos amigos amores em comum. Dali começamos. Dali passamos por desamores, rasgos, debulhos, colos, ombros, reamores, cânceres, mortes, outros amores, cancerianos, impeachments, tempestades, desnomes, golpes, outros amores e um pônei.

Essa mulher se chamava Elisa Ottoni.

Elisa foi a primeira pessoa de quem fiquei amigo na faculdade de artes cênicas (incluindo o período em que estive na UniRio), e daí pra frente nos tornamos algo sem nome. Mais que amigos, mais que irmãos, mais que amores, mais que confidentes.

Striptease era sobre o fim. E daí para frente Elisa esteve comigo desde o primeiro dia de faculdade até o último dia: em cena, vestida de noiva.

Mesmo antes de trabalharmos juntos, já era um encantamento vê-la nos palcos. Assim como a Lola Arias, ela se carregava para ali. Não vestia máscaras... e dava vazão para suas loucuras não cotidianas, permitindo uma explosão de universos na cena.

Também como aconteceu com o texto de Arias, eu tive medo, tive receio: como eu poderia ousar montar um texto da Lola Arias? como eu poderia ousar dirigir a Elisa? Quase a deixei passar por aí, desapercibido. Mas acho que a primeira lição que aprendi me colocando nessa função de diretor foi justamente pensando ela como equipe. Para construir um trabalho criativo, em coletivo, é preciso que um confie no outro (seja qual função ocupemos dentro do projeto). É preciso que haja reciprocidade. Pensei outros nomes, tentei fugir dela. No entanto, ela era a única pessoa com quem eu tinha certeza que construiria um laço de segurança e confiança para a criação.

E foi assim que montamos nosso primeiro trabalho juntos: *nada assim perdura* (figura 1).

Compelido a um Shakespeare, mas sem deixar de lado o contexto da colonização/américa- latinidade, trouxemos Ariel e Caliban para tratar desse desejo do oprimido em ser opressor. Em cena, duas mulheres: Elisa “dançando” com o que tinha de Caliban, e Juliana Cardoso com Ariel. Eram essas duas “danças-personagens” em cena desde o início, disputando o papel e máscara de Próspero. Quando o jogo não permitia mais paz e a aura de Próspero quase impunha um aprisionamento dos dois escravos à máscara do opressor, tudo era posto ao chão.

Revolution, cantada por duas mulheres, Monalisa Twins, ia ao último volume. Elisa e Juliana recorriam à partilha de uma dança: se olhavam, se sorriam, e corriam para um abraço com muito afeto que contradizia o ringue que havia se montado em cena.

Assim encerrava meu 2018. Gritando afeto com a letra dos Beatles em uma peça cujo título foi retirado de um verso do poema *Ódio*, de Wislawa Szymborka.

nada assim perdura

Foi durante esse processo que nós dois experimentamos o fim dos relacionamentos que tínhamos na época, e vimos subir ao cargo mais alto do país um representante fascista. Além disso, eu ainda vivia um outro lugar conturbado pra mim: precisava entender como dar conta dos meus compromissos profissionais na produção de uma das peças da XVIII Mostra de Teatro da UFRJ.

No início do semestre havia me comprometido a estar como produtor na peça da pessoa com quem mantinha um relacionamento na época. Um mês após o início do processo, nosso fim. Tudo foi bem dolorido, mas foi dali que consegui me entender fora do relacionamento. Me reconhecer. E, junto a isso, fui muito abraçado pela equipe da montagem.

2019 veio como consequência de todos esses furacões.

Iniciei o ano na minha busca por uma dramaturgia latino-americana contemporânea. Não sabia ainda exatamente por onde gostaria de percorrer, mas algo me direcionava a esse campo das relações interpessoais, das micropolíticas. Vinha despertando em mim, também, um interesse maior pela tecnologia. A maneira como havia experimentado 2018 me fazia pensar e insistir que o nosso tempo está passando à velocidade de nos atropelar enquanto seres de experiência.

Encontrei *Que todos los hombres se vayan a Irak* (figura 2).

Mas antes mesmo do encontro eu já tinha três pessoas caminhando junto comigo. A Elisa... e outras duas que me ficaram como presentes do processo conturbado de *Dom Quixote e Sancho Pança*. Os abraços que me dedicaram ali fizeram com que toda equipe me carregasse com um carinho especial. E duas pessoas foram fundamentais pra que eu pudesse continuar fazendo o trabalho de produção com o qual tinha me comprometido (embora o peso de toda dor).

Consegui duas parceiras de vida: Carolina Costa e Tamara Innocente, figurinista/diretora de arte e preparadora vocal, respectivamente.

Que todos los hombres se vayan a Irak é uma dramaturgia chilena desenvolvida por Nicolás Lange. O autor, aos 22 anos, já tinha tido seu texto publicado em Nova Iorque e editado para publicação na Holanda, e um outro texto seu havia sido montado em três países da Europa. O estilo da escrita me chamou a atenção por si, mas obviamente que esse contexto por trás me deixou ainda mais instigado. Um dramaturgo chileno, reconhecido nos EUA, na Europa, e completamente desconhecido no Brasil: nós, os vizinhos.

Esse contexto esbarrava justamente no meu interesse de pesquisa: um olhar para aqueles que estão ao nosso lado. Mas, além disso, ele também estendia essa ideia por sua própria construção. A dramaturgia é composta por cenas independentes que se dividem em três blocos chamados *desejo, morte e pornô*. E por meio de uma linguagem próxima àquela que usamos nas redes sociais, que propunha uma velocidade parecida, o texto coloca em situações figuras extremamente chapadas e superficiais, incapazes de olhar o outro posto que incapazes de olhar a si. Todos parecem ser atropelados pelo mundo contemporâneo, e os sentimentos são só desejos e projeções distantes norteadas pela perspectiva de ser adorado, idolatrado e reconhecido:

meu rosto estampado na capa do jornal

Essa frase cruza a dramaturgia na boca de diversas figuras.

Além de falar sobre essa nova subjetividade nos tempos das redes sociais, em que parece que nos tornamos perfis de informações e não sujeitos de experiência, o texto também trazia um posicionamento anti-machista. Dessa forma, tomei como definição ética uma equipe composta apenas por mulheres.

No entanto, desde a idealização do projeto, meu interesse em trabalhar a plástica da cena e pensar os cruzamentos entre as artes plásticas e o teatro trouxeram como referência a performance *La bête*, de Wagner Schwartz (figura 3). A obra me chamou a atenção por me fazer perceber como o corpo tornou-se mais agressivo e ameaçador do

que muitos produtos que consumimos na internet e televisão. O texto de Lange que trazia uma questão muito específica sobre nossos sentidos de idolatria parecia caber perfeitamente nesse contexto.

Com isso, pensando esse posicionamento anti-machista e a questão do corpo ameaçador, propus uma cena em que o corpo masculino funcionasse como objeto na mão de três mulheres. Buscava então colocar em diálogo a objetificação do corpo feminino pela sociedade machista e o corpo humano desencaixado em uma sociedade que se permite cada vez mais virtualizada.

O texto não indicava o número de atores em cena. Optei por três mulheres e esse corpo. Pensei as três a partir de um triângulo. Ao longo do processo fomos descobrindo outros motes, outros nortes, e acabamos entendendo dois pólos: o corpo e um celular colocado em transmissão ao vivo. As imagens que eram produzidas a partir da manipulação daquele corpo, e as imagens que era produzidas a partir da manipulação de nossas auto-imagens nas redes. O celular atravessava a cena a partir das próprias atrizes.

Ali ausência e presença: presença física e ausência dialógica. Muitas o discurso, que, tradicionalmente, é direcionado aos espectadores dentro da sala de espetáculos, ali era colocava como outro aquele que estava do outro lado da tela do celular, acompanhando a peça pela *live* na rede social Instagram.

A partir disso desenvolvi os dois artigos que escrevi em minhas pesquisas ao longo de 2019. Em *O corpo-objeto e a cenografia performativa*, eu parti especificamente da cena de *Que todos los hombres se vayan a Irak* para falar da tendência de reificação do corpo no mundo contemporâneo através dos diversos dispositivos tecnológicos que assumimos como próteses em nossos cotidianos:

a maior mudança que ganha terreno em nosso mundo é, provavelmente, a tendência do ser vivo para a reificação, e ao mesmo tempo a recíproca animação do mecânico. Já não temos categorias puras do ser vivo e do ser inanimado. [...] Estou falando de nosso mundo real e não do mundo da ficção quando digo: Um dia teremos milhões de entidades híbridas [...]. Vamos ter de quebrar a cabeça para defini-las verbalmente como ‘homem’ versus ‘máquina’. A questão do real é e será: A entidade compósita comporta-se de modo humano? [...] O ‘homem’ ou o ‘ser humano’ são termos que devemos compreender e usar corretamente, mas eles não se referem à origem ou a qualquer ontologia e sim ao modo de ser no mundo [...]
(DICK, Philip K. *apud* SANTOS, L. Garcia, 2011, pp. 237-238).

Por outro lado, em *À imagem de si*, fiz uma análise da obra *Omnipresence*, de Orlan, para criar um paralelo com as imagens que produzimos de si no mundo virtual. Aqui, no entanto, eu trazia para dentro da discussão mais especificamente o tema da

autobiografia na cena contemporânea. O autobiográfico como possibilidade performativa: o que contamos? o que criamos? que estratégias escolhemos para representar a si?

Em meio a todas essas reflexões já pensava *Striptease*.

Logo no início do processo de *Que todos los hombres* já estava dando início à idealização do meu projeto de formatura. E ali buscava algo que houvesse de autobiográfico um lugar onde me reconhecesse. Mas era um autobiográfico que se contasse pelo outro. Não tive a menor pretensão de propor um processo em colaboração para criação de dramaturgia textual. Eu queria partir de um outro no qual me reconhecesse... e, quando me reconheci, tentei fugir. Procurei não olhar. Recorri a outro, a um pônei: *Garnett Kelly y el torso ganador* e um novo relacionamento.

Estava ali, tentando. Mas não estava.

Não estava preparado para lidar com outro.

O passado se explodiu em presente. No sonho, na vida. Foi preciso voltar e vomitar: escrevi uma introdução para o projeto de *Striptease* em três horas, antes de entrar na sala e comunicar que havia mudado todo o meu projeto. A distância entre oceanos seria o silêncio. O som a tentativa de conexão. A errância por fora, o aprisionamento na introspecção.

O processo de *Que todos* corria em paralelo. Dali saíam possibilidades, incertezas. Nós, como equipe, esbarrávamos em inseguranças e isso dificultava o processo. Foi muito rico entender a sala de ensaio em desconfianças. Às vezes é preciso desconfiar. Às vezes é preciso se permitir questionar. E é justamente a partir das parcerias e afetos que criamos que encontramos o porto seguro para onde retornar.

Foi um processo difícil por isso. Nem sempre houve para onde retornar. As inseguranças pessoas se sobrepuseram ao processo de criação em alguns pontos. Percebi uma necessidade de mudança de postura para seguir: demonstrar certeza nas decisões. Mas que certeza é essa que muitas vezes nem eu tinha? Fui afunilando verticalizando um pouco mais minhas decisões para que a gente conseguisse ultrapassar esses obstáculos. Funcionou. Conseguimos. Criamos. Seguimos para fora dos muros.

Refizemos um novo processo porque uma das atrizes não conseguia estar disponível para o grupo. Recriamos, revivemos. E foi muito mais fácil seguir entendendo cada um ali dentro daquela cena. As inseguranças ainda extravasavam, ainda extravasam. Mas foi o que me clareou que, por mais saudável que tenha sido assumir uma postura mais segura em sala de ensaio, nem sempre a gente consegue dar

conta um do outro. O outro nem sempre se abre (e nós às vezes também não). Outras vezes essa abertura é devagar e vem da experiência em grupo. Nos resta ir abraçando aos poucos, se descobrindo aos poucos.

Conseguimos sair da UFRJ como grupo. Se olhando, se cuidando. E reentendendo as próprias possibilidades desse processo. *Que todos los hombres se vayan a Irak* que já trazia uma carga ruinosa em sua construção começou a ser compreendido como uma possibilidade interventiva em lugares de ruínas, de abandono. Uma piscina (sem água) foi nosso último local de apresentação (figuras 4 e 5).

Em paralelo com essa nova continuidade do processo de *Que todos*, começava a montar *Striptease*. Carreguei meus afetos para falar dos afetos. Carreguei meus portos: Carolina Costa, Elisa Ottoni, Tamara Innocente e Bárbara Saraiva (que havia assinado a preparação corporal). As pessoas em que tive certeza de confiança e retorno mesmo nas inseguranças de um processo criativo. A gente se entregava e se abraçava às loucuras do outro. Ia, tentava. Confiava e comprava.

Carolina Costa logo aceitou o desafio de criarmos juntos uma instalação cênica onde se passasse a peça. Logo no início já propus: não gostaria de dar para um cenógrafo assinar, preferia que nós dois fizéssemos juntos. Elisa Ottoni comprou a ideia de um meio monólogo; Tamara Innocente aceitou essas vozes que se tornariam também eletrônicas no outro espaço onde o corpo de cada atriz estaria ausente, e Bárbara Saraiva se propôs a pensar logo sobre esse corpo só, presença e ausência.

Logo depois, Raíza Rameh, veio de uma lembrança leve e gostosa de um curso que fizemos juntos no Museu de Arte do Rio. Fiz um convite para que assinasse a assistência de direção, e assumimos juntos essa empreitada.

O curso que fizemos era ministrado pela professora Gabriela Lírio, e era oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. Na época, eu participava do projeto de pesquisa *Autobiografia na cena contemporânea*, orientado justamente por essa professora que, por isso, me acompanhou praticamente durante os quatro anos em que estive no curso de Direção Teatral da UFRJ. Foi dentro desse projeto que desenvolvi as pesquisas *Museu das Remoções: performance de (re)existência* e *À imagem de si*. E era mais uma das pessoas com quem cruzei ao longo desses anos e que foi embarcando nas minhas ideias nem sempre muito palpáveis.

Como não poderia deixar de ser, já que além do tema da autobiografia e da tecnologia que estavam presentes no projeto de *Striptease*, ali também falava muito fortemente sobre relações de afeto, a professora Gabriela foi a pessoa que em primeiro

lugar me veio à mente para orientar o processo. As trocas que vínhamos tendo ao longo dos anos de pesquisa não se limitavam a uma formação profissional ou a um pensamento artístico, mas foram se estabelecendo também por confiança um no outro. No trabalho e na parceria.

Felizmente, conseguimos estar juntos, e foi fundamental tê-la em sala de ensaio ao longo do processo de criação.

Comecei o processo ainda na ideia das duas cenas. Quem eu poderia trazer para junto da Elisa? Condiçionava a escolha a alguém com quem a atriz já tivesse um mínimo de intimidade. Primeiro uma ex-namorada dela. A Bruna chegou a aceitar o convite, mas acabou precisando sair sem mesmo ter ido aos nossos encontros. Pensei outros nomes, mas enquanto isso, como pensava em cenas separadas, me percebi avançando o processo com a Elisa. E caminhei por aí. Continuei na tentativa de ainda encontrar alguém até receber o último “não vou conseguir” no meio da colação de uma amiga. No mesmo instante eu pensei: “vai ser só Elisa”.

A outra, a ausência, a voz, o vazio: a Raíza Rameh, com quem a Elisa, ao longo desse início de processo, já havia criado uma certa intimidade. De assistência de direção, passou também a “atriz de voz”.

O reencontro: não haveria mais.

OS ENSAIOS

Ainda na ideia das duas cenas paralelas, esperamos um pouquinho para dar início ao processo esperando que encontrássemos alguém que se juntasse a nós. Dessa forma, nosso primeiro encontro aconteceu na segunda semana de setembro. A equipe de bastidores já estava formada, mas, em cena, apenas a Elisa.

Trazendo ainda como provocação o não-olhar e ausência dialógica que trabalhamos em *Que todos los hombres*, tinha manifestado um interesse especial em pensar a cidade como zona de afeto nesse novo processo. Foi a partir desse desejo que tomei como referências o filme argentino *Medianeras* (figura 6) e também daí que pensei a errância que serviria de dispositivo a cena que aconteceria ao lado de fora.

Primeiro encontro: Raíza não poderia estar junto, seríamos apenas eu e Elisa. Resolvemos marcar na rua. Propus que lêssemos o texto e observássemos o trânsito. Nos encontramos no jardim do Centro de Letras e Artes da UniRio, onde fizemos a primeira tarefa, e depois saímos andando da Urca até o Flamengo conversando sobre afetos e a cidade. No fim, propus que começássemos a pensar nossas trajetórias de deslocamento dispensando um olhar mais atento a cenas de afeto. Nos separamos e fomos cada um para sua casa.

Na época, estava conversando com a Bruna Trindade, ex-namorada da Elisa Ottoni, para convidá-la para estar no projeto como atriz. A Bruna havia me pedido um tempo para responder. Tinha gostado muito da proposta, mas não sabia se conseguiria conciliar um outro compromisso seu. Então, como tinha dado início ao projeto só com a Elisa, propus nosso segundo encontro dentro de sala de ensaio para seguirmos. Pensava que, como seriam duas cenas independentes, mesmo, já pretendia um processo cindido. Não colocaria as duas atrizes juntas no mesmo espaço durante o processo inteiro. O único momento em que essa cena abraçaria um encontro seria no final de cada apresentação ao público.

Novamente estávamos apenas eu e Elisa.

E era de todo um medo. Apesar de toda amizade e intimidade que temos, estarmos em criação só eu e ela juntos (e em funções distintas) era um pouco assustador. Já havíamos trocado de roupas juntos, até ido ao banheiro juntos, mas ali parecia como assistir a um ato sexual (e dirigí-lo). E não tínhamos outros suportes: ela não dividia a cena com ninguém, e eu ainda não dividia a direção com ninguém. Ficava receoso sobre até onde poderia intervir sem deixá-la desconfortável? E como?

Mas na medida em que o ensaio foi fluído parece que fomos nos entregando, nos descobrindo. Comecei propondo que uma dança livre que havia aprendido na disciplina de Ator IV ministrada pela professora Eleonora Fabião. Única indicação: dançar. Selecionei uma playlist com uma série de músicas que me remetiam ao universo que estávamos querendo criar em *Striptease*, e deixei a Elisa brincar com essas músicas.

Aos poucos comecei a provocá-la dentro dessa dança com músicas que eu sabia que se referiam a memórias particulares dela. E comecei a inserir, inclusive, composições dela própria. A partir desse jogo com a música, dividi o chão da sala em quatro pólos e um centro. Escrevi em cada espaço uma indicação para que (i) pensasse uma música que remetesse a história dela com a Bruna, (ii) pensasse uma memória dessa história, (iii) pensasse uma frase que gostaria de dizer para ela, (iv) escrevesse uma palavra que servisse como definição para a Bruna e, no centro, (v) escrevesse um carta chamando-a para dividir esse processo junto com ela.

Encerramos a proposição e a Elisa me pediu para gravar um vídeo lendo essa carta. Fizemos isso e ela encaminhou o vídeo para a sua ex-namorada.

Antes de irmos embora, pedi que, para o próximo encontro, ela reunisse tudo que ela encontrasse pela sua casa e que remetesse a uma memória de afeto ou de fim. E assim fomos para o nosso terceiro encontro, agora com a Raíza Rameh nos acompanhando. Propus que começássemos com o método da dança livre, que assumi como uma boa forma de iniciarmos os ensaios e nos desvincularmos um pouco das ansiedades do nosso cotidiano. Ao longo, pedi que ela partilhasse essa dança com as memórias que ela havia reunido em casa: Elisa tinha reunido tudo em uma malinha vermelha. Dentro havia fotos, cartas, composições... havia uma delicadeza na forma como ela ia trazendo todos aqueles elementos para o espaço, em como ela ia partilhando movimento com aqueles elementos. Era uma dança cuidadosa, afetuosa. Permeada por leitura das cartas, e pelo som de sua voz cantando suas próprias composições.

A Raíza me pediu, então, que fizesse uma intervenção. Dei carta branca para que ela entrasse no espaço e sugerisse algo que ela imaginasse que pudesse ser interessante no momento. Ela foi até a Elisa e disse em seu ouvido para que começasse a deixar reverberar no seu corpo uma das frases do texto de Lola Arias: “por que choram os bebês?”.

Era nítido como essa frase começou a interferir na dança. Os afetos foram se transformando em algo de dor. A partir disso, a Raíza indicou que ela pudesse agora

experimentar essa frase na sua própria voz. Era dolorido, curioso, afetuoso. Saía de diversas formas. Por que choram os bebês?

Elisa caiu em prantos no chão.

A Raíza, então, foi até ela e indicou que segurasse essa emoção, que não tentasse fugir dela, mas também não a deixasse dominar. Que experimentasse ela. E a dança com as memórias, que antes era afetuosa, se tornou uma luta, um grito. Se antes dançava com, passou a dançar sobre.

Deixamos que a experimentação seguisse um pouquinho por ali e, para encerrarmos, começamos a pedir que a frase voltasse a circular apenas internamente pela Elisa. Aos poucos ela foi se assentando, se contendo. Pedimos que, no tempo dela, ela se permitisse ir ao chão, se deitas, e fizesse panorama interno de tudo que havia passado ao longo do ensaio.

Sáímos.

No encontro seguinte, pedi que Elisa levasse todas as suas composições. Novamente, comecei a povocá-la pea dança. Mas agora me permiti a experimentar silêncios. Entre esses silêncios indiquei que ela não perdesse sua própria dança interna, que não desmontasse e, depois de um tempo entre som e silêncios, propus que ela começasse a usar suas próprias músicas como dança. Ela começou a dançar, caminhar e cantar. Ia experimentando ritmos e nuances no corpo e na voz. E foi ouvindo *Desamor* que propus que experimentasse aquela música como forma de deslocamento no espaço e, ao chegar num ponto fixo, ela emendasse a música em alguma história de afeto que tenha deparado em suas trajetórias pela cidade:

*- Sei que não fui eu
nem foram os meus apelos,
mas o pé na bunda doeu
pelos cotovelos.*

*Pra que se ocupar em arranjar um culpado?
Acontece com todo e qualquer coração.
Também não vou negar
sobre o meu peito rasgado,
mas prefiro deixar minha dor no violão.*

*Sei que não foi você,
o dentro é descontrolado.
Difícil é trocar o prazer
por um tudo acabado.*

*Parou por quê? Por que parou?
Não deu... o sentimento
é o filho transgressor de todo corpo
e toda dor (toda dor)
minuciosamente sorri pro desconforto*

Já quase morto é que se diz amor.

“Eu estava parada num ponto de ônibus e, do meu lado, tinha uma senhora com um menininho de uns sete ou oito anos. Eu olhei os dois, a criança estava toda arrumadinha, engomadinha, para ir para escola. A camisa abotoada até o pescoço e para dentro da calça, o cabelo com gel penteado para trás. Eu pensei: “esse cuidado todo daquela avó com o seu neto... arrumando-o para a escola, escolhendo o tênis, penteando o cabelo... é amor, né?”. Aí eu parei o olhar naquela criança. Em cada detalhezinho da roupa, e nos olhos dela. Estava sufocada.”

Repetimos essa trajetória com música. Parada e começava a história do menininho com sua avó. Repetimos umas três ou quatro vezes. Encerramos.

Eu e Raíza nos reunimos logo depois para conversar sobre os próximos passos. Chegamos a conclusão que já havíamos conseguido levantar algumas coisas. Decidimos que dali adiante começaríamos a trabalhar em cima do texto, o dividimos e mandamos uma mensagem para Elisa pedindo que ela estudasse a primeira parte até o próximo encontro.

Como ponto de partida, retomando a questão das trajetórias através da música que havíamos experimentado no último ensaio, recorri novamente ao tema da cidade e dos afetos. Como o outro nos afeta em nossos deslocamentos pela cidade.

Em *Cidade para pessoas*, Jan Gehl dedica um capítulo para falar dos sentidos e escala, relacionando o fato dos sentidos serem ativados ou desativados a medida que nos aproximamos ou nos distanciamos de alguém:

O desenvolvimento sensorial está intimamente ligado à história evolutiva e pode ser classificado simplesmente conforme os sentidos de “distância” – visão, audição e olfato – e os sentidos de “proximidade” – tato e paladar – relacionados à pele e músculos e, assim, à capacidade de sentir frio, calor e dor, bem como texturas e formas. No contato entre pessoas, os sentidos são ativados a distâncias muito díspares.
(GEHL, 2018, p. 31)

Entramos em sala de ensaio, fiz uma pequena introdução com a dança livre e logo fui pedindo que ela trouxesse sua música *Desamor*. Daí começamos a experimentar as trajetórias no espaço, e eu fui propondo que ela começasse a trabalhar essas trajetórias junto com os sentidos e se atentasse sobre quais sentidos se ativavam quando ela estava distante de um objeto e quando ela estava próxima. Continuamos o exercício e eu pedi que ela escolhesse um ponto na sala onde pararia e, ao invés de trazer a história da avó com o neto no ponto de ônibus, começasse a trazer frases do texto.

Repetimos isso até que eu estabeleci um ponto na sala onde ela subiria em um cubo. Ali começaria o texto. E, dessa vez, ao invés de experimentá-lo mais aleatoriamente, eu fazia as vezes de seu interlocutor. Depois de algumas vezes, fomos entendendo momentos no texto em que poderia se descer do cubo e experimentar uma possível aproximação. Localizamos esse interlocutor espacialmente no sentido de direcionar o seu discurso, e seria com esse ponto que ela experimentaria a aproximação.

O interlocutor era uma parede.

Mais outro encontro se seguiu e eu resolvi experimentar essas questões pensando o próprio corpo humano. Como referência peguei um exercício que tinha realizado com a professora Adriana Schneider na disciplina de Direção III: dividimos o corpo em camadas. Começamos de dentro para fora: os ossos, os músculos, as águas e a pele. Assim fiz com Elisa, mas fazendo uma analogia entre o corpo e a arquitetura urbana. Os ossos, as estruturas que mantem o concreto de pé. A carne, o concreto. E às águas, o fluxo de pessoas e carros pela cidade. (Com relação às águas, especificamente, pedi que ela se atentasse ao sangue, e chamei a atenção para como o coração, à medida que bombeia o sangue faz, ao mesmo tempo, com que ele se distancie e se aproxime.)

Chamava a atenção da Elisa para essas consciências e, após deixá-la um tempo percebendo seu corpo uma camada de cada vez, pedia que ela experimentasse começar a movimentar-se a partir desta camada.

Ela dançava.

Na última, pedi que ela se posicionasse de pé, e começasse a experimentar caminhar em trajetórias no espaço sem perder o trabalho que tinha realizado anteriormente, mas retomando a música como dispositivo de movimento. E voltamos à cena e às nossas descobertas.

Foi a partir desses dispositivos que seguimos levantando a peça. A distância e a aproximação. A entrega e a repulsa. O afeto e o desafeto. Iniciávamos com a dança livre, seguíamos para as músicas pessoais. Encontramos outras músicas que começaram a se encaixar numa dança de água e fogo.

O vocabulário que criamos em sala de ensaio foi muito importante pra regermos esse encontro, mas, além disso, o novo encontro que surgiu nesse processo foi essencial para fazer de *Striptease* uma zona de afeto para todos nós.

Com uma delicadeza imensurável, a Raíza trouxe calma e sutileza. Tanto para mim quanto para a Elisa. Nós que já tínhamos um diálogo mais próximo dentro do espaço de criação, nos abrimos para entender novos lugares de frequência.

Era um processo difícil. Acessava questões para as quais às vezes preferia não olhar. Falava sobre o vazio, sobre a solidão. E estávamos coletivamente somando nossas solidões e nos dando a mão.

Descobrimos-nos sozinhos. Elisa descobriu-se sozinha.

Após a Bruna retornar meu convite para participar da peça explicando que não conseguiria conciliar os ensaios com o seu trabalho, fui atrás de outras pessoas com quem imaginava que a Elisa poderia ter um reencontro afetuoso. Foram alguns “não” até que eu entendi que esse reencontro não aconteceria.

Estávamos sozinhos e já tínhamos construído um universo sozinhos. Não fazia mais sentido reencontrar-se. O passado havia se tornado memória e o presente era a solidão. A solidão necessária para ver-se disponível a dar as mãos a outro.

Seria só Elisa e uma voz. Como já vinha acontecendo ao longo dos ensaios...

Perdemos-nos no meio do caminho. Parecia que aquela cena não saía mais. Não falava mais. Parecia um tempo eterno. Como o tempo de um fim. Aquela mulher aterrada numa depressão, e quem via desejava não estar ali partilhando aquela cena. Não havia mais diálogo, posto que não havia mais outro.

Foi difícil sair dali. Descobri lugares difíceis na direção. A necessidade de ser preciso com cada palavra. Era uma imagem que trazia para dentro e parecia que o trabalho chapava nessa única imagem.

A vontade era de choro, mas veio o pé no chão e a necessidade de seguir. Começamos a tentar descobrir para onde se olha quando não se está vendo ninguém. Fomos estabelecendo esses pontos, esses direcionamentos. O vazio voltou a preencher.

Era o momento de dar conta do vazio, portanto. Comecei a me reunir com a Carolina Costa para pensarmos instalação cênica e figurino. Como seria? O que seria? Eu procurava fugir a qualquer possibilidade naturalista para aquela. Recorri, em primeiro lugar, a um projetor como companheiro de cena para a Elisa. Esse outro seria fonte de imagem. Seria memória e completa abstração.

Pensamos dois pequenos palanques: um para Elisa e outro para o projetor. Assim como já apontava no projeto. O espaço, no entanto, se reduziu. Anteriormente eu imaginava um espaço que se abrisse à errância ao cruzamento, já que não mais teríamos a errância e o cruzamento que existira com a cena externa. No entanto, fomos descobrindo esse vazio cada vez menor. Um vazio que não nos engole, mas que se permite abraço.

Dentro, uma mulher às duas da manhã recebendo uma ligação.

O figurino: uma camisola, calcinha e sutiã. Nós implicávamos, sentíamos falta de algo que fugisse ao comum. E me perdi completamente em uma menina correndo dias com um vestido de noiva branco opaco em uma série chamada *The end of the f***ing world*.

“Um vestido de noiva.”

Era o elemento que faltava para escorregar a cena de *Striptease* para a loucura. Fomos atrás de referências para entender esse elemento em cena e encontramos o *Museum of broken relationships*, um museu para o qual as pessoas enviavam objetos que remetessem a memórias de fim para elas. Junto com os objetos, as pessoas escreviam a história deles. No acervo do museu um vestido de noiva dentro de um pote de conservas: “Eu estive com uma pessoa durante sete anos, e faz um ano que nos separamos. Eu detesto jogar fora coisas que ainda tem utilidade, mas suporto menos ainda a ideia de que alguém pode usar esse vestido que pra mim carrega uma energia de fim. Então eu resolvi mandá-lo para o museu. Decidi colocá-lo dentro de um pote de conservas porque também me agrada muito mais a ideia de que ele esteja preenchendo um vazio do que deixá-lo vazio pendurado em um cabide.” (figura 7)

Optamos por colocar o vestido dentro de um pote de conservas em cena. Tínhamos, então, o bebê.

O bebê que marcava o ritmo de cena no texto de Arias., mas que nós estávamos perdidos tentando encontrá-lo. Eu não o via bebê, não o via presença. O bebê, para mim, era o peso de todo o amor que ainda sentia. O robô melancólico que seguia pela casa e não permitia lembrar-se de quem se foi antes daquele relacionamento.

Tínhamos o bebê e descobrimos que tínhamos a peça: um apartamento vazio com tudo em seu devido lugar. Mulher, bebê, memória, precipício. A outra entra nesse apartamento com sua voz aterradora, coloca fogo em tudo. Tudo. Na casa, nos livros, no bico do peito, no coração. Explode-se tudo num branco e... é preciso mudar tudo de lugar: esvaziar o pote, vestir o passado. E descobrir que é preciso mudar nossas raízes de lugar quando nosso aquário seca.

Trouxemos uma planta para a cena. Mais alta que Elisa, e com folhas afiadas: dói mudar as coisas de lugar.

Tudo se compôs e abrimos nosso processo: foi crucial. Nos demos a chance de perceber que certas coisas que queríamos ter investido ficaram apenas presentes por ausência ao longo do processo: a peça galeria, o branco, a instalação, a definição de striptease.

Além disso, pessoas tinham igualmente mudado de lugar ao longo dessa construção. Minha assistente de direção tinha se tornado também atriz. A Raíza assumiu o papel da voz, da outra. E eu não havia me dedicado a isso.

Entendemos que aquela instalação cênica mencionada no projeto era esse outro que não se fez presente fisicamente: vazio, cheio, frio, seco, molhado, suspenso, caído conectado e arrebatado.

Fomos aos ajustes finais e investimos em afinar tudo isso para a estreia que aconteceria dali a uma semana. E cumprimos.

A TEMPORADA NA MOSTRA E A BANCA DE FORMATURA

Estrear *Striptease* dentro da XIX Mostra de Teatro da UFRJ não era só o objetivo inicial do projeto, ou uma mera condição para formatura, mas também um fechamento de um ciclo para mim. Uma peça que traz em si a temática do fim, sob a perspectiva de que, de fato, ele é só o início. Só um bebê.

O fim é doloroso, mas o início não. E talvez por isso início e fim são tão paradoxais. São sempre um só. São sempre dor e alívio.

A minha trajetória dentro do curso de Direção Teatral e, especificamente, dentro da UFRJ, foi um tempo de muita parceria, confiança e amor. E apresentar essa obra que construímos ao longo do processo foi sublinhar tudo que vivi lá dentro. Na solidão, os abraços. Nas lágrimas, os risos.

As pessoas que assistiram trouxeram um retorno muito positivo sobre o trabalho. Muitos saíram de lá tocados com o trabalho e, frisaram sobre a sensibilidade de tudo o que construímos. E, obviamente, tudo o que construímos jamais teria permitido tamanho desnudamento e afeto se não tivéssemos nos percebido sozinhos e disponíveis a si e ao outro.

Fomos descobrindo coisas novas a cada um dos três dias de apresentação, e fomos experimentando com quem se propunha a chegar e estar lá conosco. E a banca de formatura veio para celebrar todo o processo. Entre risos e lágrimas, foi um abraço de despedida e uma promessa de reencontro por outros caminhos.

Encerramos com uma música que diz que o amor é também motor.

*E esse samba que eu aqui canto
no canto,
podes tirar a colher
que não é teu.*

*Esse lamento doído
imenso pranto,
não é de ninguém
e é só somente meu.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.

GEHL, Jan. *Cidade para pessoas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

SANTOS, L. Garcia. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

IMAGENS MENCIONADAS NO TEXTO



Figura 2: Arte gráfica de *Que todos los hombres se vayan a Irak* (por Davi Palmeira)



Figura 3: *La bête*, performance de Wagner Schwartz



Figura 4: cena de *Que todos los hombres se vayan a Irak* na piscina da casa Sapucaia.



Figura 5: cena de *Que todos los hombres se vayan a Irak* na piscina da Casa Sapucaia.



Figura 5: cartaz do filme *Medianeras*.



Figura 7: obra do acervo do *MKuseu of broken relationships*.

IMAGENS DO PROCESSO E DA PEÇA

- Ensaios (fotografias tiradas por Carolina Costa):



- Apresentação na XIX Mostra de Teatro da UFRJ (fotografias tiradas por Livia Kessedjian):





- Instalação (fotografias tiradas por Henrique Bueno):

